

А. МОНАСТЫРСКИЙ, Г. КИЗЕВАЛЬТЕР, Н. ПАНИТКОВ, И. МАКАРЕВИЧ,

Н. АЛЕКСЕЕВ, С. РОМАШКО, Е. ЕЛАГИНА

**ПОЕЗДКИ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ**

( т. 2 )

Москва 1983 год

От авторов

"Поездки и воспроизведение" - второй сборник текстовой документации по акциям, которые мы проводили с 1980 по 1983 год. За эти три года состав группы увеличился на три человека, постоянными ее членами стали И.Макаревич, С.Ромашко и Е.Елагина. По-прежнему активное участие в работе группы принимает И.Яворский.

Круг заинтересованных в нашей деятельности лиц остался тот же. Особую благодарность мы приносим И.Кабакову, В.Некрасову и В.Мироненко, чьи рассказы об акциях мы поместили в эту книгу.

Фотографическое документирование акций осуществляли И.Макаревич, Г.Кизевальтер и Е.Елагина.

"Коллективные действия"  
май 1983 г.

## Предисловие

Всю нашу деятельность кратко можно охарактеризовать как своего рода "путешествие в сторону Ничто" в эстетико-психологическом снаряжении, средства на которое, хоть и в скромных размерах - ибо направление это не то, чтобы не перспективное, но табуированное,- отпускает нам сущее бытие в виде очень узкого круга (правда, почти постоянного) заинтересованных лиц, возможности фиксировать наши вылазки техническими средствами и стечения благоприятных обстоятельств. Все это более-менее позволяет нам балансировать на грани объективности вот уже 8 лет.

В "Поездках и воспроизведении" представлены акции, смысл и переживания которых по сравнению с предыдущими дальше всего выдвинуты в Ничто. В большинстве из них это Ничто уже заметно "ничтожит" ничтожеством субъективности, то есть с одной стороны, разум не в состоянии объяснить, сформулировать те области сознания, с которыми ему приходится сталкиваться как на семантическом уровне (например, "Темное место"), так и на уровне переживаний (например, три "городских" акции), с другой стороны, возрастает степень "неинтересности" как качества художественного материала акций. Причем эта "неинтересность" представлена здесь в двух видах. Во-первых, объективная неинтересность материала при субъективной заинтересованности участников в том, что происходило ("Н.Алексееву"), и, во-вторых, объективная и субъективная (со стороны организаторов) незаинтересованность в происходящем ("Группа-3"). В связи с этим (хотя возникновение "неинтересности" логически и обусловлено направлением нашего "путешествия") группа "Коллективные действия" - во всяком случае на протяжении последних двух лет - находится почти в состоянии распада, ибо ясно, что по долгу - а там, где так ощутима "неинтересность" может быть только долг или нужда - в искусстве работают редко, напротив, область искусства ассоциируется с прямо противоположной эмоцией, есть даже поговорка: "из любви к искусству".

Итак, те "места", куда мы проникли за последние три года, непосредственно граничат с субъективной реальностью восприятия, с психическими искажениями, с одной стороны, и с рутинными, неподдающимися "интересному" эстетизированию событиями наличного бытия, - с другой.

Вероятно, каждая эпоха обладает определенными, исчерпывающимися средствами и силами для того, чтобы завоевать, космогонизировать, продвинуться в сторону хаоса тем или иным способом на то или иное "расстояние". Изменение способа продвижения рождает новую эпоху. То, что сейчас происходит в искусстве, а именно интерес к "живой" фактуре, говорит о наступлении новой эпохи. Эпоха непосредственной заинтересованности в структурах и в "Ничто", по-видимому, закончилась, так как сама в себе выявила "неинтересность" как качество, присущее ей самой на этом этапе ее дискурсивного развертывания, который, возможно, есть ее заключительный этап.

Если в экономике или политике средства на то или иное направление отпускаются в зависимости от "перспективности" разработок, то в искусстве таковые соотносят прежде всего с "интересностью". Правда, мы можем сослаться на особенность нашего положения, то есть что наши эстетико-психологические разработки столкнулись с "неинтересностью" в ее, так сказать, абсолютном значении, ведь мы занимаемся проблемой самого Ничто, "пустоты", а там, где есть Ничто, пусть даже его проявление сопровождается высокой степенью "неинтересности", всегда есть что-то, какое-то новое сущее в такой же своей абсолютной "новости", как и "неинтересность". Одним словом, на этом этапе работы мы оказались в полной неизвестности, ибо не знаем, будет ли культура субсидировать наши дальнейшие изыскания, предоставлять средства в виде возможности объективировать наш материал и в виде зрителей, заинтересованных в нашей деятельности. Не уверены мы и в собственных экзистенциальных возможностях - ведь и на нас, естественно, давит эта "неинтересность", и мы не можем с уверенностью сказать, временное ли это явление, или это сигнал, что дальше ничего нет, дальше идти нельзя.

Таковы наши общие соображения о состоянии "пустого действия" на современном этапе развития "авангарда".

Перейдем теперь непосредственно к материалу, включенному в эту книгу. Предварительно хотелось бы обратить внимание читателя на общую симптоматическую интонацию акций со зрителями - это "уход" с места события (первая акция цикла) и затем - в городских акциях, заключительных, - своего рода "недостижимость" его: действия начинались и заканчивались на пути к месту ожидаемого происшествия.

Одной из основных задач представленных здесь акций являлось моделирование и осуществление таких художественных пространств, в которых актуализировались как эстетически-достаточные следующие события: "Уход", "Хождение", "Остановка", "Поездка", "Стояние", "Выход", "Составление", "Крик", "Стук", "Слушание". Все перечисленные элементы в пространственно-временных видах искусства используются, как известно, в качестве приемов для создания образов и метафор. В наших акциях ничего подобного не происходило. Если, например, спросить "ушедших" зрителей, что же произошло 1 февраля 1981 года (акция "Десять появлений"), то, вероятно, самым простым и более-менее целиком описывающим смысл ситуации был бы ответ: "мы ушли". Правда, этот уход был необычный, "художественный", но в принципе это был именно уход. Так же и в акции "Н.Алексееву", смысл которой состоял ни в чем ином, как в трехчасовом хождении по Москве. То есть "художественность" этих событий ни в каком случае не заслоняла собой главного содержания происшествия - "ухода" и "хождения" в их наличном, бытовом значении.

Если внимательно ознакомиться с документацией "Воспроизведения", то станет ясно, что событие ее было построено таким образом, чтобы формообразовать и эстетически центрировать "слушание слушания" (то есть сделать документацию акции планом ее содержания) с помощью музыкально-минимального эффекта стуков и введения в структуру акции - как раз на этапе "слушание слушания" - визуального уровня восприятия, а именно: сосредоточить внимание зрителей на отметинах на стене, которые остались после стучания по ней молотками во время записывания фонограмм.

Итак, очень важным аспектом представленных здесь работ является документация, которая в большинстве случаев становится своего рода "фактографическим дискурсом", первичным материалом и "художественным пространством", в котором осуществляются события акции. Как мы видели, именно "фактографический дискурс", становясь предметом прямого восприятия, дает нам "слушание" в "Воспроизведении" как эстетически-достаточное, в то время как событийный (в данном случае становящийся предсобытийным) план работы во временных рамках его протекания формообразует лишь "Стук" и "Отметины от стучания", то есть средства построения "текста" акции.

Переход на уровень фактографического дискурса как на реально-художественный языковой метауровень по отношению к хронотопному уровню события был осуществлен в акции "Десять появлений". Он был образован там как первичный и предшествующий во времени самому событию акции через фотографии гипотетических появлений участников, которые были вручены вернувшимся зрителям на исходную позицию в центр Киевогорского поля. Возвращаясь из леса после конца акции (то есть совершив "уход" и поняв его как содержание действия) и оказавшись в том месте перспективного пространства появления, где на фотографиях, позже им врученных, были изображены маленькие фигурки организаторов акции, зрители как бы сцепили в "полосе неразличения" (находясь для себя вне демонстрационного поля акции, то есть совершая "пустое действие") два пространства, перевели с помощью механизма "пустого действия" событие с одного языкового уровня на другой, а именно на уровень фактографического дискурса, который был актуально подтвержден ими как первичный по отношению к событийному. Получив фотографии, где было "изображено их появление", они в каком-то смысле оказались в положении актера, смотрящего фильм, в котором он когда-то играл, но с той разницей, что для зрителей их участие в этом давно отснятом фильме оказалось полной неожиданностью.

Таким образом, если акция "Появление" 1976 года произошла в событийном, хронотопном художественном пространстве, то "Появление" 1981 года осуществилось в пространстве фактографического дискурса, а так как "появление" - событие настолько незаметное, бытовое и демонстрирует не столько само себя, сколько ту среду, в которой оно происходит, то можно говорить о том, что "Появление" 81 года актуализировало пространство фактографического дискурса как художественную среду, как элемент демонстрационного поля. Теперь, к определению демонстрационного поля, данному нами в "Предисловии" к первому тому "Поездок", можно добавить и наличие в нем фактографического дискурса - языкового уровня, текстообразующий материал которого может восприниматься как эстетически-достаточный.

В акции "Звуковые перспективы поездки за город" очевидна незаконченность, оборванность события на "месте действия" акции- на загородном поле. Здесь "загородность" места действия как элемент демонстрационной структуры обнаруживает свою неспособность образовать "пустое действие" так, как это было в "полевых" акциях, помещенных в первом томе "Поездок". Активная позиция зрителей в событийном пространстве акции, их крики "Тащите!" никак не уравновешивались выездом из-под тряпки магнитофона. Зрители на месте действия "ничего не получили взамен" в смысле эстетического впечатления, магнитофон тем более это подчеркнул - он записал их крики, поглотил их, вместо того, чтобы ответить. Крики зрителей, да еще и поглощенные, "увезенные" куда-то вдаль, повисли в "безответной пустоте". Ответное эстетическое впечатление зрители получили только в пространстве фактографического дискурса, когда посмотрели слайд-фильм, составленный из документального материала акции и дополнительных съемок и фонограмм.

Как видно, акция была построена на очень глубоком заходе в Ничто событийного уровня, причем так, что "групповая" вылазка зрителей туда конструктивно сомкнулась с субъективной сферой действий и переживаний организаторов акции, что и дало, впоследствии, ответ на "запрос" зрителей в виде эстетического впечатления, художественного образа (см.раскладку слайд-фильма), художественность которого была прегнантна документальности, она создавалась в процессе саморазвертывания фактографического дискурса. Познакомившись с материалом слайд-фильма, читатель увидит, что визуальный образ "Дышу и слышу", так же как и звуковое сопровождение к нему - звук дыхания - соответствовали документальному ряду "цветного" экрана фильма. По своему существу этот образ аналогичен уезжающему магнитофону: магнитофон записывал как он уезжал (звук скольжения по снегу), персонаж "Дышу и слышу" производит и слушает свое дыхание. И то, и другое на визуальном уровне происходит в перспективном пространстве "появление-удаление", а на аудиальном - в герметическом пространстве "внутреннего" звука. Аналогичность звуковых рядов подчеркнута тем, что из динамика под "цветным" экраном, откуда раздавались звука скольжения едущего по снегу магнитофона, - документационно- раздаются звуки моего дыхания, то есть, когда я подтянул к себе магнитофон и нагнулся, чтобы его выключить, он записал мое неспособно усиленное дыхание (работа по вытягиванию магнитофона через снежное горбатое поле оказалось физически очень мучительной - я дышал от усталости, как паровоз), которое совпало со специально усиленным (для записи) дыханием, раздающимся из динамика под черно-белым "художественным" экраном, на котором появлялся персонаж "Дышу и слышу".

После крика зрителей "Тащите!" на загородном месте действия мы "вытянули" на эстетическую поверхность сначала демонстрационный слой фактографического дискурса с персонажем "Дышу и слышу" и затем- по логике разворачивающейся художественности, минимально отличной от документальности - надвигающуюся на зрителей с экрана и из динамиков электричку. Она-то и явилась "ответом" зрителям, предоставленным пространством фактографического дискурса. "Выплеснув" на свою поверхность образ и грохот приближающейся электрички, дискурс тут же вернулся к своему спокойному, стабильно-алертному состоянию "выжидания", то есть место действия стало "напряженно пустым" так же, как это бывало и с событийными загородными местами действия в полевых акциях (см. "Комедия"). В данном случае слайд-фильм заканчивается слайдированием на черно-белый экран текста "Теории ожидания", сопровождаемого фонограммой описания акции одним из ее участников, сделанной на месте сразу же после ее завершения и рядом цветных слайдов, на которых изображены стоящие на платформе и ожидающие поезда посторонние люди. Надо сказать, что текст "Теории ожидания" не имеет ни литературного, ни, тем более, философского значения. Это просто случайный "наборный" текст, "листы с исправлениями", которые задерживаются на экране только 40 секунд. Ясно, что за такое короткое время вряд ли можно прочесть более двух- трех строк.

Итак, мы обнаружили, что пространство фактографического дискурса обладает возможностью незаметно переходить в художественное пространство. Именно показ этих "художественных" возможностей фактографического дискурса сбалансировал всю структуру акции "Звуковые перспективы поездки за город": "пустое действие" акции, начатое на загородном поле, развернулось в пространстве фактографического дискурса, в середине дало "выплеск" в художественность, фактуру и затем опять вернулось к самодемонстрированию ("Теория ожидания" и т.п.), сомкнувшись с событийным уровнем: в конце показа фильма Н.Панитков подошел к экрану и обвел красным фломастером цифру "15" на последнем листе слайдируемой "Теории ожидания"

(цифровой ряд фильма носил структурно-фактурный характер, анализировать который в "Предисловии" неуместно). Наличие выхода в художественность, кроме того, дало нам возможность включить в пространство фактографического дискурса акции экспозиционный ряд (фактурный сериал бархатных бумаг с советской военно-железнодорожной фурнитурой) и закончить показ фонограммой музыкально-речевой медитации, т.е. включить элементы, уже совсем выходящие за рамки "фильма, снятого на материале акции".

Интересно, что акцент на фактографическом дискурсе, очевидный в акциях, составляющих вторую книгу "Поездок", породил несколько совершенно самостоятельных работ. Например, упомянутые сериал и музыкальная медитация, а также конверты "городских" перформансов с литературными номинативами на них типа: "Остановка произошла тогда-то и там-то", "Выход состоялся тогда-то и там-то" и т.д., которые могут экспонироваться, не нуждаясь в дополнительном комментировании.

На протяжении семи лет свои перформансы мы проводили за городом. За редким исключением, когда зрители участвовали в действии, события происходили на поле, на значительном расстоянии от зрителей. Поле мыслилось нами как своего рода сцена или холст, где совершались минимальные акции, смысл которых был не столько в них самих, сколько в эстетизировании - через эти события и их интерпретацию - чисто языковых, демонстрационных отношений: ближе, дальше, "полоса неразличения", край, центр, неожиданность, ожидание, протекание времени и т.п. То есть нами планомерно производилась поэтизация фундаментальных онтологических и психических явлений, простейших элементов, из которых строится та или иная картина мира, но которые обязательно - как наличные объекты или необходимые средства и условия - присутствуют в любой из этих картин и в любом из вариантов их восприятия. Функция зрителей во всех акциях была конструктивна, их наличие так или иначе было задействовано в текстообразование перформанса. Однако разделение на организаторов и зрителей, несмотря на различную степень вовлечения сознания зрителей или их действий в акцию, всегда вычленялось нами и учитывалось в качестве осознанного, проявленного в материале каждой акции демонстрационного элемента, который мы называем "гантельной схемой". Этот элемент наряду с "пустым действием" является тем переходным семантическим узлом, который связывает психическую картину переживаний событий с факто-графическо-дискурсивным аппаратом, необходимым для более-менее адекватного восприятия замысла и результата акции. В некоторых случаях ("Место действия", "Десять появлений") зрители были поставлены в такие условия, что оказывались исполнителями, организаторами происходящего события - обычно удаляющимися или появляющимися фигурами. Эта их "исполнительская" функция, то есть показ того, что обычно показывали организаторы, обнаруживалась потом либо на фотографиях, либо в слайд-фильмах.

Одним из основных и важнейших аспектов всех акций было демонстрирование как эстетически достаточного образа "человека вдаль" (в "Лозунгах" - в вербально-контекстуальном выражении). Этот образ "человека вдаль" в статически-напряженном варианте был формообразован и зафиксирован в акции "Глядя на водопад", в которой автор акции Н.Панитков, бегая по снегу и рисуя своими следами картину старого китайского мастера "Глядя на водопад", в конце акции, "пространственно совпав" с фигурой человека на картине, встал посередине поля и неподвижно стоял в течение трех минут (поскольку это "репродуцирование" ногами происходило на большом снежном поле, в сотни раз превышающим размеры самой картины, то зрители узнали о смысле происходящего только после того, как в конце им были розданы фотографии, сделанные с оригинала картины).

В задачу же трех городских акций ("Остановка", "Выход", "Групп-па-3") входила прежде всего эстетизация в чистом виде второй половины "гантельной схемы", то есть группы зрителей как художественно-достаточной единицы.

Если образ "человек вдаль" был создан нами в более-менее стабильном (за исключением психических координат) пространстве места действия - на загородном поле, то "группу зрителей" нам нужно было образовать в пространстве поездки к месту действия, причем это пространство поездки прежде необходимо было сделать художественным пространством, чему и были посвящены первые две акции - "Остановка" и "Выход". В них актуализировались конкретные моменты поездки: отрезок пути, остановка, выход из транспорта, объявления о выходе и т.п. Этому способствовал еще и тот факт, что ко времени проведения описываемых акций сами "поездки за город" приобрели жанровый оттенок.

Итак, была создана художественная среда, где оказалось возможной своего рода "самодемонстрация" зрителей в акции "Группа-3".

Эта демонстрационно-"нулевая" акция была обрамлена (и по замыслу, и по результату) документацией, имеющей значимый фактурно-свободный слой: виражированные фотографии, подписи под ними, не совпадающие с реальным временем проведения изображенных на них акций, "плакаты". Интересно, что сам факт собравшегося на московской площади народа и "плакаты" в руках организаторов создали ситуацию своеобразной "политической демонстрации" - абсурдной по своему содержанию, но вполне опасной в контексте местного социально-напряженного поля. Получилось так, что чувство облегчения, возникшее у участников в конце "опасной ситуации", оптимально соотносилось с запрограммированным организаторами ощущением завершения длительного творческого процесса.

В контексте всей нашей деятельности об этой серии можно сказать, что ее последний этап - акция "Группа-3", как бы "перевернула" ситуацию, то есть из положения "они (зрители) смотрят на нас (организаторов)" она развернулась в противоположную: "Мы (организаторы) смотрим на них (зрителей)", которые, хотя им ничего и не показывают, выступают именно в функции зрителей как необходимого элемента протекания художественного действия.

Все три акции были проведены в городской среде еще и потому, что именно в городе естественны группы людей, объединенные какими-нибудь общественными интересами, в то время как за городом, в полях, одинокие фигуры более привычны и созвучны внутренней атмосфере отпущенности, прогулки.

Кроме двух "внутригрупповых акций" - "Встреча" (для Н.Паниткова и А.Монастырского) и "Н.Алексееву" - нами была проведена акция "Темное место", завершающая цикл акций, представленных в книге, - своего рода "психическая экспедиция", по структуре напоминающая акцию "Г.Кизевальтеру", но рассчитанная на 2-х человек из нашего постоянного круга зрителей - И.Кабакова и В.Мироненко. Она представляет собой пограничную языковую ситуацию, построенную вокруг "темного места" нашего сознания, очерчивающую границы его самоинтерпретационных возможностей.

Акцентированная на психическом переживании, она близка акциям первого цикла, составляющим книгу "Поездки за город". Все ее действие по преимуществу происходит "внутри" сознания: "зритель" сосредоточивается на "темном месте" участка леса, которое постепенно, по мере приближения зрителя к нему, обнаруживает относительность своей "темности", зависимость от точки зрения и превращается из внешнеположенного сознанию объекта в воспоминание о его "темности" как психическом качестве. Актуализация этого перехода от "внешнего" к "внутреннему", динамика сцепления этих двух уровней демонстрационного поля является центральным моментом демонстрационной структуры акции. Черный овал, который "зритель" (участник) вешает в "темном месте", по отношению к этому моменту - фактографичен. Но в то же время он открывает новый этап акции, которая разворачивается - после повески овала - в пространстве фактографического дискурса. Овал приобретает очень интересное, но трудноопределимое значение. Его можно интерпретировать как символ "Ничто", который, при возвращении участника на исходную позицию, превращается в "то, что отсутствует" на визуальном, внешнем уровне демонстрационного поля. Сливаясь с темным местом, он становится действующим в своем отсутствии объектом, то есть напряженно демонстрирующим свое отсутствие. Переставая быть знаком "Ничто", он начинает "ничтожить". И это его "ничтоженье", имея основание во "внутреннем", психическом, выражено (отрицательно) на внешнем, визуальном плане демонстрационного поля акции.

То есть на своем заключительном этапе "Темное место" организует "пустое действие", не имеющее запланированного конца, открытое во времени.

Таким образом, эстетически организованным и "названным" ничтоженьем в его чистом самовыражении, на границе объективной и субъективной реальности восприятия заканчивается второй цикл наших акций "Поездки и воспроизведение".

А. Монастырский  
май 1983 г.

## Описательные тексты

### Десять появлений

На середину большого заснеженного поля, окруженного лесом, вместе с организаторами акции пришли десять участников, которые не знали ни названия акции, ни того, что будет происходить.

На доске ( 60 x 90 см. ), положенной на снег, с помощью вертикально вбитых гвоздей было укреплено по периметру поверхности доски десять катушек, на каждой из которых было намотано от 200 до 300 метров крепких белых ниток. Каждому участнику было предложено взять конец нитки одной из катушек и, сматывая нитку с катушки, двигаться по прямой от доски по радиальным направлениям в сторону окружающего поле леса. Это движение было начато участниками одновременно по команде организаторов.

Участникам была дана инструкция двигаться по прямой до леса и затем, войдя в лес, по тому же направлению продвигаться вглубь него еще приблизительно на 50-100 метров- до того места, откуда поля уже не было бы видно.

Длина пути каждого участника, таким образом, должна была составить 300-400 метров, причем продвижение по полю и в лесу было сопряжено со значительными физическими усилиями, так как глубина снега достигала от 50 до 100 см. Закончив свой маршрут каждый участник (также по предварительной инструкции) должен был подтянуть к себе противоположный конец нити (он не был прикреплен к катушке), к которому была привязана бумажка с фактографическим текстом (фамилии организаторов, место и время проведения акции).

Поскольку больше никаких указаний не было, то участник, вытянув фактографию, должен был предпринять дальнейшие действия по своему усмотрению, т.е. либо вернуться в центр поля, где оставались организаторы, либо, не возвращаясь, покинуть место действия, двигаясь дальше через лес.

Восемь участников вернулись в центр поля в течение часа (И.Пивоварова, Н.Козлов, В.Скерсис, Л.Талочкин, О.Васильев, И.Кабаков, И.Чуйков, Ю.Альберт), причем семь из них вернулись по своим следам, а один (Н.Козлов) по соседней тропинке. Два участника- В.Некрасов и А.Жигалов не вернулись.

Вернувшимся участникам организаторы акции вручили фотографии (30 x 40 см.), наклеенные на картон. На каждой фотографии изображался тот участок леса, куда ушел в начале акции получающий фотографию участник и едва различимая вдали фигура человека, появляющегося из леса. Фотографии были снабжены этикетками-подписями, на которых значились фамилии авторов акции, название ее - "Десять появлений" и событие, изображенное на фотографии, например: "Появление И.Чуйкова первого февраля 1981 года", т.е. под каждой фотографией указывалось "появление" того участника, кому она вручалась. Эти фотографии были изготовлены за неделю до проведения акции: организаторы акции снимались в "полосе неразличения" по тем же направлениям, по которым во время акции были направлены участники и откуда они затем появились.

Моск.обл., Савел. ж-д., "Киевы Горки"  
1 февраля 1981 г.

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

## Воспроизведение

Акция проводилась в квартире Н.Алексеева. Приглашенные зрители сели лицом к пустой, светло-серой стене, возле которой- справа и слева- на динамиках стояли два небольших кассетных магнитофона. Магнитофоны были включены и из них в течение 10 минут раздавались звуки ударов, стуков по стене. При внимательном разглядывании стены над тем и другим магнитофонами можно было обнаружить две отметины (вмятины), оставшиеся от ударов по ней молотками во время записи этого стука (запись была произведена накануне акции). Когда эти две фонограммы закончились, был включен третий, стереофонический магнитофон (он стоял у задней стены, накрытый тряпкой, чтобы зрители его не заметили). Он был подключен к динамикам, на которых стояли кассетные магнитофоны. Его фонограмма представляла собой запись прихода и рассаживания зрителей - стуки в дверь, шумы, разговоры (производилась в течение 15 минут до начала включения кассетных магнитофонов) и запись звучания фонограмм двух кассетных магнитофонов во время прослушивания их зрителями (подробный план акции см. в "Приложении").

Москва

1 марта 1981 года.

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

## Глядя на водопад

Приехавшие по приглашению зрители (15 человек) были приведены на край заснеженного поля. В течение последующих семи минут Н.Панитков бегал в разном темпе и в разных направлениях по полю, иногда останавливаясь, падая, и закончил свой бег, встав посередине поля со снятой шапкой в руках. В этой позе он неподвижно стоял в течение трех минут. За это время зрителям были розданы репродукции с картины китайского художника XV века Фэн Цзы "Глядя на водопад".

Стало ясно, что траектория бега (след на снегу) воспроизводила рисунок этой картины.

Моск.обл., Яросл.ж-д., ст. "Тарасовка"  
12 февраля 1981 года.

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

## Встреча

Двум участникам акции (Н.Паниткову и А.Монастырскому) накануне ее осуществления, каждому в отдельности, было сказано, что 9 мая будет проводиться акция. Причем эта информация сопровождалась просьбой не говорить никому (включая членов группы) о предстоящем событии. Участники акции были встречены (в разных местах и в разное время: сначала Н.Панитков, спустя полчаса - А.Монастырский) организаторами и приведены к месту проведения акции: двум бетонным трубам (диаметр каждой- 1,5 м.), проложенным параллельно для стока воды в грунтовой насыпи широкого загородного шоссе. Причем за 100 метров до места действия, в лесу, участникам было предложено одеть большие облегающие светонепроницаемые очки, лишившие их возможности видеть и ориентироваться в пространстве, то есть этот участок пути, до труб, они шли, ведомые под руку организаторами акции. После того, как они были подведены к трубам (сначала Панитков, потом Монастырский) и усажены на складные стульчики, поставленные внутри труб, лицом к противоположным отверстиям, закрытым щитами черной бумаги (т.е. перед участниками было темное пространство), с них были сняты очки и вручены одинаковые инструкции (см. приложение), где им предлагалось двигаться по трубам вперед. Как только участники встали со стульев (одновременно) и двинулись вперед (каждый в своей трубе), входные отверстия труб были закрыты светонепроницаемыми щитами и участники оказались в полной темноте. Первым к противоположному концу трубы (длина их составляла 50-60 метров) дошел Монастырский. Проломив телом щит, закрывающий выход из трубы и выйдя наружу, он увидел справа от себя вход в другую трубу, закрытый черным щитом с надписью: "Пробей щит и войди в трубу". Пробив щит (причем упав с размаху вместе с ним на дно трубы), он встал и двинулся вперед, вглубь темного пространства трубы. Пройдя несколько шагов он натолкнулся на Н.Паниткова, продвигающегося по трубе ему навстречу, что явилось для них полной неожиданностью.

Моск.обл.,Курская ж-д.  
9 мая 1981 года.

И.Макаревич, Е.Елагина, Н.Алексеев,  
Г.Кизевальтер, С.Ромашко, Н.Козлов,  
М.Елагина

Н. Алексееву

Встреченный участниками акции Н.Алексеев, не знавший, в чем будет заключаться акция, в 12 часов дня был приведен в один из дворов в районе метро "Сокольники". Ему было предложено занять исходную позицию - встать лицом к А.Монастырскому на расстоянии 20 метров от него. Затем Н.Алексееву была вручена для ознакомления инструкция о его последующих действиях (см. приложение).

Постояв минут пять-семь после того, как Н.А. ознакомился с инструкцией (спиной к нему), А.М. двинулся в путь, ведя за собой Н.А. (на расстоянии 20 метров) по произвольному маршруту, лишь в общих чертах сообразуя его с запланированным временем движения (три часа) так, чтобы к 15 часам оказаться в районе метро "Преображенская площадь", где к этому времени была назначена встреча с другими участниками акции: оттуда должен был развернуться следующий ее этап. В течение этих трех часов во время движения А.М. была проведена серия незапланированных импровизационных действий (см. рассказы А.М. и Н.А.).

Достигнув указанного места, А.М. и следовавший за ним Н.А. были встречены и остановлены Н.Панитковым, который начал читать Н.Алексееву инструкцию о его дальнейших действиях, делая во время чтения паузы различной длительности (см. приложение). Во время чтения инструкции А.М., скрывшись из виду Н.А., ознакомил находящегося поблизости и также скрытого от Н.А. С.Ромашко с инструкцией о его действиях (см. приложение). Причем С.Ромашко не знал, в чем должна состоять акция- включая и предшествующий ее этап, т.е. путешествия А.М. и Н.А.

Таким образом С.Ромашко и Н.Алексеев (не знающий, что следом за ним идет С.Ромашко) в соответствии со своими инструкциями двинулись в путь и окончили акцию в 16 часов 10 минут у метро "Сокольники" (см. рассказы С.Р. и Н.А.)

Москва

13 сентября 1981 года

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

## Звуковые перспективы поездки за город

Приглашенные зрители (15 человек) были приведены на край большого заснеженного поля. На снегу лежала черная тряпка (4x2,5 м.) возле которой находилась инструкция следующего содержания (машинописный текст ее был увеличен фотоспособом и наклеен на картон): "Ознакомившись с этой инструкцией повернитесь в сторону леса, куда уходит веревка и по чьей-либо команде начните как можно громче кричать слово "Тащите!" до тех пор, пока мы не начнем тащить. Коллективные действия".

Из-под тряпки в сторону противоположного леса, пересекая поле, вытягивалась веревка (длина 700 метров).

После того, как зрители несколько раз прокричали слово "Тащите!", два организатора, находящиеся на противоположном конце поля и невидимые зрителям, потянули веревку и из-под тряпки выехал магнитофон, который был укреплен на маленьких деревянных санках (он был поставлен на "запись" еще до подхода зрителей к тряпке). В течение 35 минут, с остановками, организаторы подтягивали к себе-через поле- санки с магнитофоном, записывающим звук скольжения санок по снегу.

К санкам сзади была привязана другая веревка, которая, по мере отъезда магнитофона от тряпки, выползала из-под нее. Конец веревки (длина- 300 метров) был привязан снизу к тряпке и когда вся она вытянулась, то и сама тряпка уползла вслед за магнитофоном.

После того, как тряпка скрылась из виду, зрителям были розданы листы черной бархатной бумаги (40 x 32 см.) с железнородержкой фурнитурой, укрепленной на зеленых треугольниках по углам листов.

Во время акции производились съемки и записи фонограмм для слайд-фильма "Звуковые перспективы поездки за город" (см приложение), который был показан в мастерской И.Макаревича 10 марта 1983 года.

Моск.обл.,Рижская ж-д., ст."Опалиха"  
14 февраля 1983 г.

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

## Остановка

В течение 20 минут группа зрителей (30 человек), сопровождаемая одним из организаторов акции, двигалась по аллее парка "Сокольники". Вслед за ними на расстоянии 80 метров шли два организатора акции (зрители не знали об этом), записывая на магнитофон свои впечатления от того, что их окружало - лыжники, деревья, пожарная машина с пожарниками, собаки, птицы и т.п., включая свое самочувствие. За четыре минуты до остановки зрителей на магнитофон был зачитан заранее подготовленный теоретический текст, рассуждение о структуре и содержании акции ( см. приложение). В конце текста было записано название и дата акции: "ОСТАНОВКА. 6 февраля 1983 г. 12 часов 56 минут". В этот момент зрители были остановлены сопровождающими их организаторами и внимание их было обращено на двух приближающихся к ним участников с магнитофоном. Магнитофон продолжал работать на запись до тех пор, пока не записалась первая фраза, сказанная зрителями при подходе к ним двух организаторов с магнитофоном ("Здравствуйте!"). Присоединившись к стоящим зрителям, организаторы перемотали магнитофонную пленку и дали всем присутствующим прослушать записанную фонограмму, в конце которой зрители узнали название акции и- через паузу приближения организаторов к зрителям (звук шагов)- услышали свою первую реплику.

После прослушивания фонограммы зрителям были розданы конверты с вложенными в них документационными подтверждениями следующего содержания: " 6 февраля 1983 года в парке "Сокольники" в 12 часов 56 минут (заполнялось от руки) произошла "О С Т А Н О В К А". Благодарим за участие в ее организации".

Москва, парк "Сокольники"  
6 февраля 1983 г.

А.Монастырский, Н.Алексеев,  
Н.Панитков, Г.Кизевальтер, С.Ромашко

## Выход

Группа зрителей была встречена двумя организаторами акции на остановке 3 и 23 троллейбусов "Пушкинская улица". Когда все приглашенные собрались на остановке, им было предложено сесть в троллейбус. Проехав одну остановку, организаторы роздали зрителям бумажные карточки с надписью: "НА СЛЕДУЮЩЕЙ ВЫХОДИМ. Коллективные действия". Сойдя на следующей остановке ("Козицкий переулок"), зрители получили от ожидавших их там других организаторов акции конверты с надписью: "В Ы Х О Д состоялся 20 марта 1983 г. в 12 час. 24 мин. (заполнялось от руки во время выхода зрителей). Благодарим за участие в его организации". В эти конверты зрителями были вложены врученные им в троллейбусе карточки, для которых конверты явились своего рода рамой или обложкой.

Москва, Пушкинская улица  
20 марта 1983 г.

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

### Группа-3

Встреченная у выхода из метро "Рижская" группа зрителей была приведена на площадь, находящуюся не далее 50 метров от места встречи. Там зрителям были розданы конверты, на которых указывалось: " Г Р У П П А - 3 составлена 24 апреля 1983 года в 13 час. 24 мин. (заполнялось от руки). Коллективные действия". Внутри конвертов находились две виражированные (коричневым цветом) фотографии групп зрителей с акцией "Остановка" и "Выход", подписанные соответственно "Группа-1" (дата) и "Группа-2" (дата). Когда на конвертах ставилось время составления группы, два организатора акции встали слева и справа от зрителей с планшетами, на которых было написано: на левом- "ГРУППА", на правом- "3". В этой "раме" была сделана фотография собравшихся зрителей.

Москва, Рижская привокзальная площадь  
24 апреля 1983 года

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Н.Панитков, С.Ромашко,  
Н.Алексеев.

## Темное место

Два участника акции (В.Мироненко и И.Кабаков), независимо друг от друга, в разное время, согласовывая этапы своих действий с инструкциями (см. приложение), должны были выехать за город. Найдя подходящее поле, они должны были сесть перед лесом на расстоянии 80-100 метров от него и в определенном секторе найти, сфотографировать, зарисовать и описать (на магнитофон) самый темный участок леса.

Затем они должны были приблизиться к этому темному месту и повесить там черный овал (оргалит, горизонтальный радиус - 1 метр; его наличие в большой папке обнаруживалось участником после ознакомления с соответствующей инструкцией). Вернувшись на исходную позицию им нужно было сфотографировать "Темное место" и прокомментировать на магнитофон свои действия (см. рассказы участников).

В.Мироненко акция была сделана 5 апреля 1983 года в районе ст."Красногорская", Рижская ж-д. (вечером).

И.Кабаковым акция была сделана 7 мая 1983 года в 10-15 км. от Москвы по Ленинградскому шоссе (утром).

Примечание: В.Мироненко все сделал по плану, за исключением главного: оставил на овале белый лист бумаги. И.Кабаков только зарисовал и сфотографировал "темное место", овал же (который не повесил, а прислонил к дереву) привез с собой в Москву, то есть также не осуществил акцию (см. рассказы участников).

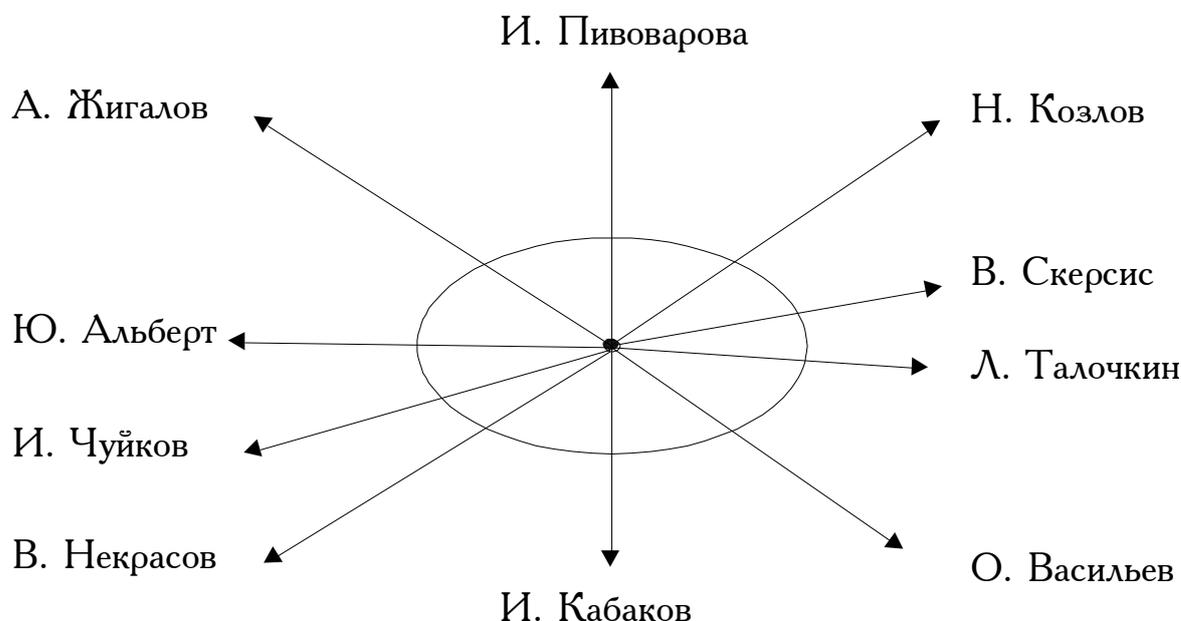
( В первом, черновом варианте акция была проведена второго октября 1981 г. Н.Алексеевым и С.Ромашко при участии А.М. в парке Лосиный остров", Москва ).

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

## Приложения

Десять появлений

Схема направлений, по которым 10 участников расхо­дились из центра поля:



Название акции и полный ее смысл стал ясен участникам только в момент получения ими фотографий, а не тогда, когда они подтянули к себе в лесу фактографический документ, который являлся знаком окончания первого этапа акции - удаления участников в визуально изолированные друг от друга участки леса (в конечных точках своего расхождения от центра поля, расположенных в глубине леса, участники не могли видеть друг друга, так как расстояние между этими точками было не менее 400 метров).

Во время акции производилась съемка реальных появлений участников из леса. Фотографии, изготовленные впоследствии на материалах этих съемок отличались от фотографий, врученных участникам в конце акции, иным состоянием леса (снег, покрывающий ветки деревьев неделю назад, когда делались фотографии "появлений", ко времени проведения акции растаял) и отсутствием кавычек в подписях под фотографиями, т.е. в данном случае просто появление И. Чуйкова, И.Кабакова и т.д. Фигура же появляющегося участника, вследствие того, что съемка производилась на том же расстоянии, что и съемка устроителей за неделю до акции (т.е. в "полосе неразличения") практически неотличима от фигуры на первых, "метафорических" фотографиях.

Функция этих "метафорических" фотографий заключалась в том, чтобы, в случае возвращения участников, указать лишь на факт их возвращения (совершенно самостоятельного, так как никакой инструкции вернуться не было), не добавляя в достаточную ситуацию удаления участников и рассредоточивания их по одиночке в глубине леса никакого дополнительного смысла. В то же время они являлись знаками внедемонстрационного (для участников) времени события, которое, таким образом, включалось в структуру акции и являлось ее "пустым действием", - т.е. это время от "конца" акции (конца для участников -когда они вытянули фактографию, которая явилась как бы "подписью" авторов под работой) и до вручения им фотографий, указывающих на их появление (возвращение) из леса, которое во время его протекания не осознавалось и не могло

осознаваться участниками как значимое и тем более кульминационное (для устроителей, наблюдающих их появления) событие в демонстрационной структуре акции.

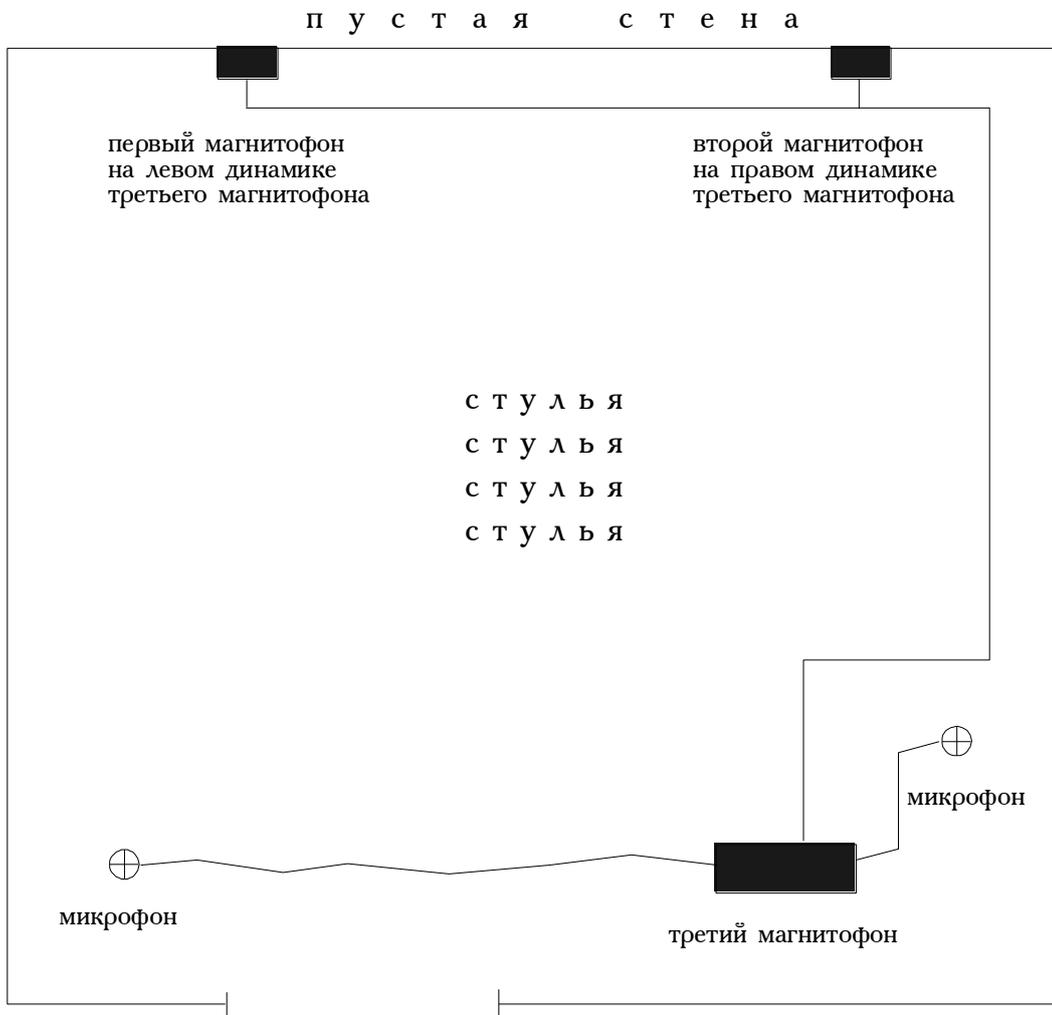
Тот факт, что из десяти возможных появлений состоялось восемь, а не десять, на наш взгляд не является неудачей акции, а, напротив, подчеркивает реализацию зоны психического переживания акции как эстетически достаточной в плане демонстрационного поля акции в целом, т.е. запланированное появление действительно оказалось лежащим целиком во внедемонстрационном времени события.

Февраль, 1981 г.

# ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ

( план акции )

## Приблизительная расстановка магнитофонов ( вид сверху )



Первый и второй кассетные магнитофоны ставятся вплотную к пустой стене на динамиках третьего стереофонического магнитофона на высоте 0,5-1 м. от пола и между ними должно быть расстояние 2-3 м. ( в зависимости от размеров стены ):



1. ЗРИТЕЛИ. Приглашенные зрители не знают план акции, им должно быть известно только ее название. Оптимальное количество зрителей- от 25 до 40 человек.

2. ПОМЕЩЕНИЕ. Помещение должно быть таких размеров, чтобы в нем свободно разместилось вышеуказанное количество зрителей, рассаженных на стульях как в концертном зале. Комната по возможности должна быть пустой, с белыми стенами. Во всяком случае та стена, лицом к которой должны сидеть зрители, должна быть белой и располагаться напротив входа в комнату. Первый ряд стульев для зрителей не должен отстоять от стены дальше, чем на 3 метра и не должен быть ближе к ней, чем на 1 метр.

3. АППАРАТУРА. Для проведения акции необходимо три магнитофона.

Два из них по возможности одинаковые маленькие кассетные - не стереофонические - магнитофоны со встроенными микрофонами и встроенными динамиками.

Третий магнитофон должен быть стереофонический (он может быть также кассетным), но у него должны быть выводные микрофоны и выводные динамики. Желательно, чтобы он был более мощным, чем два маленьких магнитофона.

#### 4. ЗАПИСЬ УДАРОВ МОЛОТКАМИ ПО СТЕНЕ НА 1-ЫЙ И 2-ОЙ МАГНИТОФОНЫ.

Эта запись делается без зрителей за день или за несколько дней до проведения акции со зрителями. Процесс записи может быть сфотографирован.

Два организатора акции берут обычные молотки (каждый - по молотку; в проведенной акции в квартире Н. Алексеева использовались деревянные молотки). Оба маленьких кассетных магнитофона со встроенными микрофонами устанавливаются у стены как это объяснено выше и показано на рисунке и оба одновременно включаются на запись. Организаторы начинают бить молотками по стене. Левый бьет по стене над левым магнитофоном, выше над ним (около метра) и левее - как это показано на рисунке. Правый бьет по стене над правым магнитофоном - на расстоянии полметра над ним. Удары должны быть более-менее равномерные, не слишком тихие и не слишком сильные, но такие, чтобы в результате ударов на стене над магнитофонами остались довольно заметные отметины (вмятины) от ударов. Причем каждый должен бить в одно место - отметины должны быть локализованы на стене. Желательно, чтобы на магнитофонах, кроме звуков ударов, не записывалось посторонних звуков.

Итак, и тот и другой бьют каждый в свое место в течение 8-10 минут. Затем, не прекращая записи, организаторы должны удаляться от магнитофонов, продолжая стучать, сначала по разным местам этой же стены, все дальше удаляясь от магнитофонов, затем по другим стенам, по полу, по стульям и т.д., то есть, продолжая так же равномерно стучать, переходить от рабочей стены к противоположной, где вход в помещение (дверь). Когда оба организатора с молотками, стуча добрались до двери, один из них продолжает равномерно стучать по ней (или противоположной стене), а второй перестает стучать, т.е. по двери стучит только один. По двери нужно стучать в течение столько времени, сколько требуется, чтобы перемотать 45-минутную кассету плюс на 24-40 секунд дольше.

Во время этой записи третий стереофонический магнитофон не работает.

Таким образом запись делится на 3 этапа:

1. Стучат оба по стене локально- около 10 минут.

2. Стучат оба, отходя от стены к двери- около 3-4 минут.

3. Стучит один по двери - 1,5-2 минуты.

#### 5. ЗАПИСЬ НА 3-ИЙ МАГНИТОФОН ПРИХОДА И РАССАЖИВАНИЯ ЗРИТЕЛЕЙ

Перед тем, как зрители начинают собираться на акцию "Воспроизведение", должны быть расставлены стулья перед пустой белой стеной, на которой более-менее видны отметины от ударов

молотками. Организаторы не должны концентрировать внимание зрителей на этих отметинах. Пока зрители собираются и рассаживаются, два маленьких магнитофона должны быть убраны и поставлены на свои места только после того, как зрители собрались и расселись на стульях, то есть прямо перед их включением на воспроизведение. Причем эти два магнитофона должны быть поставлены на те же самые места относительно отметин на стене, где они стояли во время записи ударов по стене.

Итак, как только в комнату входит первый (первые) зрители, нужно включить заранее установленный третий магнитофон на запись (см. схему расстановки маг-ов). Оптимально было бы устроить таким образом, чтобы дверь в помещение была предварительно заперта, чтобы зрителям пришлось в нее стучать, то есть чтобы запись прихода зрителей начиналась с их стуков в дверь. Желательно, чтобы зрители собирались и рассаживались по местам в течение не менее 15 и не более 30 минут.

Таким образом, в течение того времени, пока зрители собираются и рассаживаются, 3-ий магнитофон записывает их шаги, шумы, голоса, разговоры и т.п.

## 6. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗВУКОВ УДАРОВ ПО СТЕНЕ ОДНОВРЕМЕННО С ДВУХ МАЛЕНЬКИХ МАГНИТОФОНОВ (3-ий магнитофон продолжает запись) И С ТРЕТЬЕГО МАГНИТОФОНА.

После того, как зрители разместились на стульях лицом к белой стене, приносят два маленьких магнитофона, устанавливают на своих местах и включают их на воспроизведение - сначала левый и через несколько секунд правый, т.е. не синхронно относительно их записей, чтобы звуки накладывались произвольно.

Зрители слушают их фонограммы, а третий магнитофон продолжает запись.

Один из организаторов должен постоянно находиться у 3 магнитофона.

Как только он услышит, что началось воспроизведение третьего этапа записи (удары в дверь), он должен выключить 3 магнитофон, быстро перемотать пленку и включить 3-ий магнитофон на воспроизведение с самого начала, то есть с того места, когда первый зритель постучал в дверь. Нужно включить 3 магнитофон еще до того, как кончатся фонограммы маленьких магнитофонов. Причем воспроизведение фонограммы 3 магнитофона должно быть громкое, через динамики (на которых стоят 1 и 2 магнитофоны), но не оглушительное.

Таким образом далее, не прерываясь, зрители слушают фонограмму третьего магнитофона, которая представляет собой запись звуков прихода и рассаживания (15-30 мин.) и повторение записи фонограмм двух маленьких кассетных магнитофонов (около 15 минут).

На этом акция "Воспроизведение" заканчивается.

7. СВЕТ. Во время прихода зрителей и воспроизведения фонограмм маленьких магнитофонов свет обычный.

Когда включается фонограмма 3 магнитофона, обычный свет может быть потушен и включены лампы, освещающие стену, у которой стоят магнитофоны (свет выделит отметины на стене).

Глядя на водопад

Акция имеет отношение к:

1. живописному принципу древнего Китая "сердце - рука - кисть".
2. даосскому ритуальному танцу.
3. осмыслению мира как уже нарисованной картины.
4. приятной поездке за город.
5. физическому упражнению (бегу).

Н.Панитков

Встреча

Текст инструкции, врученной участникам:

Участник действия двигается по туннелеобразному проходу вперед до выхода. Диаметр прохода 150 см., в нижней части его нет перепадов высоты и рытвин, так что в условиях плохой освещенности можно не опасаться оступиться.

Идти следует медленно, равномерным шагом.

Условия задуманного действия не предполагают ни физической перегрузки, ни длительного психологического напряжения. Однако от участника во время его занятости в действии требуется максимальная сосредоточенность. Перед ним поставлена единственная простая задача - двигаться вперед по проходу и выйти из него.

Технические причины ставят перед участником два условия, которые вступают в силу с того момента, когда он оказывается непосредственно перед проходом - не оглядываться и сохранять молчание. Участник начинает двигаться вперед, когда из его рук берут эту инструкцию.

Н.АЛЕКСЕЕВУ

Текст первой инструкции Н.Алексееву:

"СЛЕДУЙ ЗА А.М. И СТАРАЙСЯ ВСЕ ВРЕМЯ СОБЛЮДАТЬ ПЕРВОНАЧАЛЬНУЮ ДИСТАНЦИЮ. ЕСЛИ ОН ОСТАНОВИТСЯ - ТОЖЕ ОСТАНОВИСЬ. ЕСЛИ А.М. ИДЕТ, ЗАЛОЖИВ РУКИ ЗА СПИНУ, старайся целиком сосредоточиться взглядом и "мыслью" на его РУКАХ. Во всяком случае нельзя в это время смотреть по сторонам и желательнее не думать ни о чем постороннем. Глаза следует чуть прикрыть и, не фокусируя взгляда на руках, в то же время держать руки в центре "визуально-смыслового" внимания. Это внимание постепенно обнаружится в зоне между двумя "вниманиями": "за" обычным визуальным вниманием и "перед" идеей "руки". Если А.М. идет, НЕ ЗАЛОЖИВ РУКИ ЗА СПИНУ (держа их любым другим образом), следуй за ним как угодно - смотря по сторонам и т.д., СОБЛЮДАЯ ТОЛЬКО ПРАВИЛО СОХРАНЕНИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ ДИСТАНЦИИ".

Текст второй инструкции Н.Алексееву:

(места, где Н.Панитков делал паузы, читая инструкцию, помечены в ее тексте цифрами, обозначающими секунды).

В те(3)чение часа, начиная с момента движения, НЕ ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД, следуй, не останавливаясь, В ЛЮБОМ НАПРАВЛЕНИИ. Сосредотачивайся только на задаче НЕ ОГЛЯДЫВАТЬСЯ НАЗАД. Сохраняй зону позади се(7)бя неизвестной, делая ее как можно более широкой - осо(8)бенно сосредотачивайся на этом при поворотах, заходах за угол и т.д. По и(11)стечении часа, не прекращая движения, на несколько секунд (пять-семь) КАК МОЖНО СИЛЬНЕЕ НАГНИ ГОЛОВУ ВПЕРЕД, прижимая подбородок к груди, по во(5)зможности сохраняя прямую спину, т.е. совершая это движение за счет сгибания шеи. После этого продолжай идти, но переведи энергию своей сосредоточенности на сохранение в неизменности зоны (30) позади себя, на поиск ЗНАКА, КОТОРЫЙ ТЫ ПОЙМЕШЬ КАК СОВЕРШЕННО ТОЧНОЕ И ЯСНОЕ УКАЗАНИЕ ПРЕКРАТИТЬ ДВИЖЕНИЕ И ВЫЙТИ ИЗ СИТУАЦИИ. Однако правило не оглядываться назад сохраняет свою силу и во время поисков знака. Сле(30)довательно, знак нужно искать в визуальном и аудиальном полях перед собой, и только в аудиальном поле- позади себя".

Текст инструкции С.Ромашко:

"СЛЕДУЙ ЗА Н.А. И СТАРАЙСЯ ВСЕ ВРЕМЯ СОБЛЮДАТЬ ПЕРВОНАЧАЛЬНУЮ ДИСТАНЦИЮ. Если Н.А. идет, заложив руки за спину, следуй за ним, не сосредотачиваясь на его фигуре - смотри по сторонам и т.д. ЕСЛИ ЖЕ ОН ИДЕТ, ДЕРЖА РУКИ КАКИМ-ЛИБО ИНЫМ ОБРАЗОМ - старайся целиком сосредоточиться взглядом и "мыслью" на его ГОЛОВЕ. (Далее то же, что и о "руках" в инструкции для Никиты №1).

После того, как Н.А. во время своего движения на несколько секунд нагнет голову так, что она будет тебе почти не видна, ТЕБЕ СЛЕДУЕТ НАЧАТЬ ПОИСКИ ЗНАКА, КОТОРЫЙ ТЫ ПОЙМЕШЬ КАК СОВЕРШЕННО ТОЧНОЕ И ЯСНОЕ УКАЗАНИЕ ПРЕКРАТИТЬ ДВИЖЕНИЕ И ВЫЙТИ ИЗ СИТУАЦИИ. Искать его следует как в визуальном, так и в аудиальном полях. Однако правило следования за Н.А. (при соблюдении прежней дистанции) остается на все время поисков этого знака".

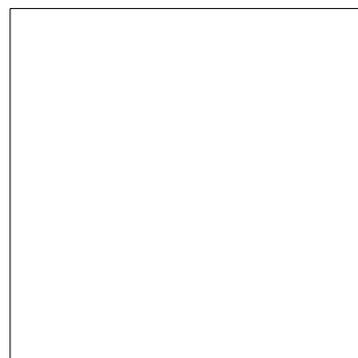
## Звуковые перспективы поездки за город

### 1. Раскадровка слайд-фильма и описание фонограмм.

Слайд-фильм состоит из двух рядов слайдов- цветных, проецируемых на левый, прямоугольный экран, и черно-белых, проецируемых на правый, квадратный экран:



■ А



■ Б

Буквами "А" и "Б" обозначены динамики магнитофонов и соответствующие им фонограммы.

1.-

1- зрители приближаются через заснеженное поле к месту действия.

2- пустой экран (не включен).

А- звуки, голоса приближающихся зрителей (запись на магнитофоне под тряпкой).

Б - звук дыхания (студийная запись).

Этот кадр держится до тех пор, пока (через фонограмму) не становится ясно, что зрители подошли к тряпке.

2.-

1- зрители у тряпки. Ромашко указывает им на инструкцию металлическим стержнем.

2- пустой экран.

А - голоса зрителей, затем крики "Тащите!"

Б - звук дыхания.

Кадр держится до тех пор, пока не раздастся шум выезжающего из-под тряпки магнитофона.

3.-

1 - крупным планом тряпка и отъехавший от нее на полметра магнитофон. С этого слайда начинаются слайды с цифрами, т.е. при съемке левая часть кадра по вертикали оставалась прозрачной и затем, после проявления слайдов, на этих прозрачных полосах фломастером были написаны вертикальные ряды цифр - по пять цифр на каждом слайда, начиная с этого ряда: 35, 36, 37, 38, 39 и т.д. до последнего слайда, на котором изображается документальный уезд магнитофона.

2- аллея в парке "Сокольники", в самой дали ее - черная точка на снегу.

А - утихающие крики зрителей и звуки скольжения (рывками) магнитофона по снегу.

Б - звук дыхания.

Этот кадр и последующие держатся чуть более двух минут.

4. -

1 - отъезжающий магнитофон.

2 - черная точка чуть ближе.

А - скольжение.

Б - дыхание.

5.-

1 - отъезжающий магнитофон.

2 - черная точка еще ближе.

А - скольжение.

Б - дыхание.

6. -

1- отъезжающий магнитофон (с этого кадра он уже не виден, виден только след от него на снегу - все следующие кадры аналогичны этому).

2- черная точка становится уже черным пятном.

А - скольжение.

Б - дыхание.

7.-

1 - пустое поле со следом от магнитофона.

2 - с этого кадра видно, что черная точка - это человек, сидящий на низком стульчике, фигура его едва обозначена.

А- скольжение.

Б- дыхание.

8.-

1 - пустое поле.

2 - фигура человека ближе.

А - скольжение.

Б - дыхание.

9. -

1 - пустое поле.

2 - фигура ближе, видно, что сидящий одет в черную шинель.

А - скольжение.

Б - дыхание.

10.-

1 - пустое поле.

2 - видно, что человек сидит, съежившись, на стульчике.

А - скольжение.

Б - дыхание.

11.-

1 - пустое поле.

2 - фигура сидящего еще ближе; видно, что он без головного убора и волосы его зачесаны наверх, перевязаны и торчат пучком кверху.

А - скольжение.

Б - дыхание.

12.-

1 - пустое поле.

2 - теперь уже видно, что сидящий наклонился над каким-то черным предметом, который лежит у него на коленях.

А - скольжение.

Б - дыхание.

13.-

1 - пустое поле.

2 - человек еще ближе. Видно, что из ушей его- продетые через черную коробку, лежащую у него на коленях- торчат белые трубки, концы которых засунуты ему в нос.

А- скольжение.

Б- дыхание.

14.-

1- пустое поле.

2 - теперь видно, что человек одет в железнодорожную шинель с металлическими пуговицами, на лацканах которой - железнодорожные нашивки.

А - скольжение.

Б - дыхание.

15.-

1 - пустое поле.

2 - очень ясно видны полые белые трубки, продетые через черную прямоугольную коробку, концы которых засунуты в ноздри и уши человека.

А - скольжение.

Б - дыхание.

16.-

1 - пустое поле.

2 - фигура человека во весь экран. Это персонаж "Дышу и слышу". На черной коробочке, которая лежит у него на коленях - на серебряной бумажке приклеена полоска с каким-то текстом, который разобрать еще нельзя, хотя видно, что это машинописный текст.

А - скольжение.

Б - дыхание. Становится ясно, что это как бы то дыхание, которое издает и слушает персонаж "Дышу и слышу".

17.-

1 - пустое поле (последний кадр с полем, по которому уехал магнитофон и последний кадр с колонкой цифр).

2- Во весь экран видна черная продольная коробочка, на которой можно прочитать надпись: "СТАНЦИЯ РЕУТОВО. СЛЕДУЮЩАЯ СТАНЦИЯ - ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ". Видно также, что коробка проткнута (горизонтально) никелированным металлическим стержнем, концы которого справа и слева торчат из коробки,- тем самым стержнем, которым С.Ромашко указывал на инструкцию у черной тряпки на втором цветном слайде.

А - звук скольжения переходит в звук дыхания (А.М. подтянул к себе магнитофон и нагнулся над ним, чтобы его выключить).

Этот звук дыхания А.М. совпадает с дыханием фонограммы "Б".

Б- звук дыхания, но сразу же - три довольно громких (документально записанных) гудка, которые издает электричка после того, как объявлено по радио, что следующая станция такая-то и перед тем, как тронуться с места. Кадр сменяется сразу после этих гудков на следующий:

18.-

1- перспектива железнодорожных путей, вдали - маленькая точка появившейся электрички.

2- крупным планом на белых деревянных санках, сделанных из лыж- (лыжи- загнутыми, передними концами- на зрителей)- магнитофон на снегу.

А- тишина, едва слышные шумы.

Б- звук отъезжающей, разгоняющейся электрички.

Этот и следующие кадры (до "Теории ожидания") сменяются быстро, в соответствии с фонограммами отъезжающего ("Б") и приближающегося ("А") поезда.

19.-

1- та же перспектива ж.-д. путей. Вдали видна электричка.

2- магнитофон на снегу (предыдущий кадр).

А- звук приближающейся электрички.

Б- звук увеличивающейся скорость электрички.

20.-

1- электричка ближе.

2- предыдущий кадр (магнитофон).

А- звук приближающейся электрички громче.

Б- звук набравшей скорость электрички, переходящий в грохот, сливающийся с грохотом приближающейся электрички на фонограмме "А".

21.-

1- электричка почти во весь экран (ведущий вагон).

2- предыдущий кадр.

А- грохот надвигающейся электрички, лязг колес.

Б- утихающий грохот отъехавшей электрички,

22.-

1- первый вагон электрички (в "анфас") во весь экран.

2- документальный черно-белый кадр с акции: С.Ромашко держит за спиной металлический стержень и провожает садящуюся в подъехавшую электричку публику.

А- лязг колес электрички, проезжающей мимо магнитофона, который его записывает.

Б- тихо.

Этот кадр держится до тех пор, пока не утихнет фонограмма "А".

23.-

1- 1 кадр людей на платформе, которые ожидают электричку.

2- 1 лист "Теории ожидания"

А- щелчки через каждые 40 секунд, являющиеся сигналами к смене кадра.

Б- фонограмма рассказа об акции В.Макаревича, записанная на месте действия акции.

Этот и последующие кадры держатся на экранах в течение 40 секунд. Все это время из динамика "Б" идет фонограмма рассказа В.Макаревича (см. "Рассказ В.Макаревича"). С 24 по 35 кадры на "цветном" экране- разные группы людей, ожидающих на платформе электричку, а на черно-белом- остальные 12 листов текста "Теории ожидания". Текст репродуцирован с редакторскими пометами на полях и крест-накрест перечеркнутыми отдельными местами.

Последний лист текста, представляющий собой колонку цифр, задерживается на экране в течение 2-х минут (на цветном экране в это время- еще два кадра "ожидающих").

По истечении минуты после появления этого последнего листа на экране, Н.Панитков подходит к экрану и обводит красным толстым фломастером цифру "15". Слайд держится еще около минуты. Затем экраны гаснут и в темноте воспроизводится фонограмма музыкально-поэтической медитации "Мы уперлись в черный воздух..." (исп.: А.Монастырский и С.Ромашко).

На этом слайд-фильм заканчивается.

2. Рассказ В Макаревича. (так как рассказ носит характер "устных показаний", он дается почти без редакторской правки).

Сегодня 13 февраля 1983 года я, Макаревич Василий Глебович участвовал в хэппенинге, который называется "Звуковые перспективы поездки за город". Сегодня в 12 часов я со своей женой и группой моих товарищей и друзей собрались на Рижском вокзале. Мы сели в электричку, которая была почти не заполнена людьми. В процессе поездки люди все прибывали и прибывали. В основном это были лыжники. Мы ехали около 20 минут. Затем сошли на перроне "Опалиха", пошли

в конец поезда. Мы сошли с перрона и углубились в небольшие постройки, которые были расположены вдоль дороги. Сначала мы шли по неглубокому снегу, но по мере удаления от перрона снег становился все глубже и глубже. Наша небольшая группа, которая состояла из 15 человек растянулась в одну цепочку. Мне казалось, что я иду в волчьей стае, потому что я старался ступать из следа в след. Наша цепочка представляла собой колонну примерно 15 метров длиной и разношерстно и пестро одетую. Мы шли около 15 минут, пока не дошли до утоптанной площадки, на которой уже было приготовлено оборудование для хэппенинга. Там был мой брат с женой и Маша Константинова. Оборудование представляло собой полотно приблизительно 3 x 4 метра длиной и шириной, темно-серого цвета, в центре которого был изображен знак железнодорожника. Полотно было припорошено снегом. Рядом с этим полотном находилась самодельная дрожка, состоящая из двух полозьев и площадки с накрытым каким-то оборудованием. (Голос А.М.- "Подожди, она была открыта, эта площадка, т.е. санки, до того, как вы стали кричать "Таштите!" или после?")- Она находилась там до того, как мы стали кричать "Таштите". (Голос А.М.- "Это невозможно, когда вы подошли, санки были скрыты под этой черной тряпкой"). Но у меня создалось такое впечатление, что они (санки) вылезли еще до того, как мы стали кричать (до нашего прихода). Затем нам предложили ознакомиться с инструкцией. По инструкции мы должны были по команде кричать "Таштите!" и после чего начался, собственно, хэппенинг. Подготовившись к этой команде, все стали громко кричать. Каждый кричал вразнобой. Отмечалась некоторая неорганизованность публики, которая в общем-то, наверняка мешала акции и меня это несколько раздражало. Затем, когда эти дрожки двинулись, было непонятно, кричать ли нам дальше, или же только стоять и смотреть (примечание: санки выехали из-под тряпки и появились на снегу только после криков). Когда эти дрожки двинулись, то есть началось действие, сразу появился какой-то интерес. Во-первых, нужно ли участвовать в самом движении, или же хэппенинг будет проходить самостоятельно? По мере удаления дрожек, производилась съемка всего этого действия. Каждый из участников вел себя по-разному. Одни старались кричать, видимо, явно желая участвовать дальше в хэппенинге, другие стояли пассивно, третьи начали производить всякие физкультурные упражнения с целью погреться. (Голос А.М.: "Сева Некрасов был в этой третьей группе, не помнишь?") Был. Затем, когда дрожки удалились на расстояние около 30-40 метров и стали еле заметны, произошла вторая часть акции (на самом деле это началось после того, как они отъехали на 200 метров). Материя, которая покрывала эту площадку начала двигаться. Это было довольно красиво, потому что она собралась сначала в треугольник и материя расположилась таким образом, что образовались крылья и клюв, и эта материя в форме птицы постепенно затаскивалась в узкое пространство лыжни. По мере того, как она туда затаскивалась, она сворачивалась в такую мумию, превращалась в мумию и совершала действия уже в данной структуре мумии. Все участники разделились на три группы. Одна четко занялась физическими упражнениями, другая пыталась подбадривать вот эту вот аморфную, уезжающую фигуру, третья занималась своими какими-то личными делами. По мере удаления интерес к этой фигуре падал, а нарастал интерес к тем участникам, которые оставались на том конце поля. Затем, после того, как эта фигура рывкообразными движениями проделала около 40-50 метров и исчезла за горизонтом, нам объявили, что хэппенинг закончен. Распрошавшись с участниками, устроители остались на месте, а участники пошли на платформу, где сели на электричку и отправились в Москву. (Голос А.М.: "Скажи теперь свое мнение по этому поводу") Значит, сегодня я был на акции, которая... да, забыл самое, наверное, существенное и интересное: нам раздавали подарки. Это было неожиданно и приятно. Каждому участнику выдали работу, которая изображала из себя прямоугольник, на который наклеены по углам похожие на железнодорожные знаки отличия с красными уголками. Значит, мое мнение. Я участвовал в акции, которая представляет из себя некоторую связь между человеком... мне пока трудно сказать, я это обдумую. (Голос А.М.: "Все-таки, между человеком и чем?") Человеком и материей. (Голос А.М.: "С точки зрения ожидаемого слайд-фильма, какова роль акции, достаточна ли акция сама по себе как событие? То есть слайд-фильм, к которому акция является как бы введением, разрешит эту сегодняшнюю ситуацию, или она уже была разрешена здесь, на поле?") Я думаю, что ситуация уже была разрешена здесь, достаточна. Слайд-фильм, мне кажется, не будет разрешать ситуацию, решать какие-то проблемы, которые были поставлены, а наоборот, будет показывать нашу реакцию на события, которые происходили сегодня. Все.

### 3.Примечание к "Теории ожидания" (в данном издании не публикуется)

В слайд-фильме использовались 13 листов текста "Теории ожидания". Каждый лист был нумерован (сверху), следовательно, столбец цифр последнего листа продолжал нумерацию, т.е. с 13 до 34. Именно с 35 цифры, продолжающей и замыкающей ряд, начинался цифровой ряд на цветных, документационных слайдах "уезжающего магнитофона".

Репродуцированные листы "Теории", которые показывались во время шоу, имеют характер оригиналов (пометки на полях, перечеркивания и т.д.)

### 4. Сериал бархатных бумаг с фурнитурой.(объект А.М.)

В помещении, где показывался фильм, был выставлен сериал бархатных бумаг с фурнитурой, расположенный тремя горизонтальными рядами: в нижнем- 6 шт., в среднем- 6 шт., в верхнем- 1 шт.

Верхняя бумага представляла собой красный лист, в центре которого один над другим были укреплены три железнодорожных "колеса" (большие крылья "золотого" цвета), а по углам, на бархатных треугольниках других цветов- пятиконечные позолоченные звездочки. Нижний ряд состоял из шести разноцветных бумаг, по углам которых на других по цвету треугольниках были укреплены большие белого цвета пятиконечные звезды. На разноцветных бумагах среднего ряда по углам были укреплены: крылья (1), танки (2), шпалы (3), нахимовские пуговицы (4), меч и щит (5), крылья (6).

### 5. Стенограмма обсуждения слайд-фильма. (по техническим причинам обсуждение записалось не полностью)

И.КАБАКОВ. Дело в том, что я застал последнюю половину слайд-фильма. Но мне сразу все стало ясно. Бывает так, что, когда смотришь сначала- многое непонятно. Здесь есть два свойства, которые позволяют полностью причислить этот фильм к удавшимся произведениям искусства. Во-первых, это полная непонятность происходящего, во-вторых, избыточность. Если бы все было понятно, всем бы стало ясно, в чем тут дело, - это как сломанная игрушка, с которой уже нельзя играть.

А тут непонятно.

Что значит "непонятно"? Вот эта последняя пружина, которая все двигает- она-то и непонятна. Почему нам это показывают? Почему мы здесь сидим? Есть общее чувство незавершенности процесса.

Например, человек шел в кино и вдруг попал на балет. У него появляется какой-то свежий глаз, потому что он отрывает от себя мотивированность происшедшего. То есть мотивы появления этого продукта неизвестны. Эта неясность происходящего очень важна для общего чувства какой-то значительности и содержательности показанной вещи. Эта ее открытость - собственно и составляет признак всяких могучих явлений. Невозможно их обнять. Не найти ни входа, ни выхода, ни снаружи, ни внутри, т.е. их неясность очень важна.

Второе - избыточность.

Это как телевизор. Он собран из разных элементов, которые в отдельности тебе совершенно непонятны. Что такое лампа накаливания, как устроен регулятор? Но ты знаешь, что над этими деталями поработал очень большой коллектив людей, природа которых тебе неизвестна: математики, например, технологи, электроники и т.д. И вот эта избыточность каждой детали очень важна. То есть ты понимаешь гораздо меньше, чем те люди, которые участвовали в создании того, что они тебе показывают. Из всего этого получается важный результат. Ты позволяешь себе фантазировать - "в сборе"- об этой вещи не то, что, возможно, имели в виду авторы. Возникает очень важный момент. На тебя надвигается некий образ освоения какой-то действительности и это и есть

настоящее образное решение. Потому-то здесь образ дан не как произведение, вытекающее из чего-то единого- как растение, например,- а дан "в сборе". Как телевизор. Он состоит из разных деталей, но суть его в том, чтобы он работал, чтобы на экране что-то моргало. Если же из него вытащить хоть одну деталь, то моргать он не будет. Хотя весь телевизор, в принципе, как бы и останется.

Так и в этом произведении. Оно работает "в сборе". Каждый раз ты получаешь образный импульс, т.е. какое-то мгновение, которое принадлежит не этой работе, а тебе самому. Это очень важно. Авторы как бы собрали что-то, причем, может быть, только им известным способом, а ты получил импульс, ты мгновенно сомкнулся с тем результатом, который авторы тебе как бы всовывают в морду. И вот эта встреча- чрезвычайно парадоксальная, непонятная и, может быть, даже непредусмотренная ни с твоей, ни с их стороны, очень важна. Эта вспышка, которая или бывает, или не бывает, в сущности, есть результат случая. И вот сейчас, мне кажется, этот номер и получился.

И.БАКШТЕЙН. Ильи не было во время акции, а я был. Разница между его восприятием и моим очень существенна. Это лишнее подтверждение того, что акция состоявшаяся. В ней многое что вызывает массу ассоциаций и размышлений, т.е. катарсис, который вызывает не всякий факт искусства. Разница в наших восприятиях состоит вот в чем. Я вижу какое-то непонятное, но значительное событие. Эта значительность подчеркнута и ритмом смены кадров, и странными, тревожными, страшными шорохами из магнитофона и всем прочим, что мы видели и слышали. Зная все это, я вхожу в ситуацию, вижу ее, она для меня становится чистой метафорой этого события. Для меня возникает ряд времен. Я помню очень хорошо ощущение времени и тип его длительности, который был во время самой акции, ощущение какого-то мучительного восприятия этих шорохов и неясность окончания самой акции, когда я уже слышу это здесь и представляю себе, что может понимать и слышать сидящий около меня и не бывший там. И вот это все, все эти наслоения создают то целое, в котором можно перемещаться и строить для себя образ события. Нечто похожее происходит на выставках типа открытой сейчас на Крымской "Выставки современного западногерманского искусства", которая в зависимости от личной подготовленности пришедшего совершенно по-разному воспринимается. Как метафора всего предшествующего ряда, как тип искусства, которое пытается доступными ему живописными способами вызвать тебя на активный жест, что ли. Здесь я вижу то же самое. Здесь всеми доступными способами тебя вызывают на очень явную реакцию. Тебя провоцируют. Будь ты участник всего этого, будь ты человеком, с акцией незнакомым.

Д.ПРИГОВ. На меня то, что я сегодня посмотрел, произвело совершенно отдельное от акции впечатление ( я на ней был ). То впечатление, когда я занимался там физкультурными упражнениями на утоптанной в снегу площадке, и которое я получил здесь, как-то не связались. Я пытался уловить корни, но не смог. У меня сложилось впечатление, что мое присутствие там, на поле значило не больше, чем присутствие снега на площадке или на слайде. То есть там я был не участником, а антуражем. А сегодня, конечно, насыщенность вот этого шороха, шума, грохота, дыхания выстроилась в совершенно отдельную такую гигантскую кишку, что ли, которая как-то затягивает. Вот это-то и конструировало пребывание здесь. А выходом из этой кишки, т.е. более осмысленной артикуляцией того, что давило на меня, явилась эта музыкально-речевая медитация в конце фильма.

Л.РУБИНШТЕЙН. Для меня это был как бы закономерный эпилог всего.

И.БАКШТЕЙН. В этом был такой жест: вам нечто показано, но дело как бы не в этом. И это получилось, хотя, казалось бы, фильм составлен из совершенно разнородных кусков.

Д.ПРИГОВ. На мой взгляд, хотя трудно сравнивать с предыдущими, это одна из самых удачных вещей. Как-то она даже выпрыгивает за уровень того, что вы до нее определяли как "акции". В ней какое-то поразительное мясо появилось.

И.БАКШТЕЙН. Здесь очень удачно был найден ритм протекающего времени.

Л.РУБИНШТЕЙН. Я эту вещь воспринял не как вторичный материал (к акции), а как первичный. Может быть, потому что не был на акции, но, думаю, если бы и был, было бы то же самое впечатление. Мне понравилось, что здесь есть своя эстетика, свой язык.

И.БАКШТЕЙН. Чисто композиционно здесь очень удачно наличие двух визуальных и двух звуковых рядов, все держится на них. Они каждый по себе держат внимание- и звуковой, и визуальный.

## Остановка

### Текст на магнитофоне:

Итак, после того, как были описаны некоторые явления и события, которые могли бы стать предметом содержания акции, но не стали им, так как зрители з а п л а н и р о в а н н о не обращали специального внимания на то, что их окружало во время их приближения к месту события, двигаясь по дороге в состоянии ожидания того, что им покажут устроители, мы должны перейти к формообразованию, описанию той сложной демонстрационной петли, которая обнаружится после того, как зрители остановятся и наступит конец наиболее высокой степени демонстрационной несвободности протекания художественного времени акции для нас, ее организаторов.

Именно здесь образуются две демонстрационные позиции, наиболее сильно напряженные относительно друг друга: одна из них- наша позиция- это позиция ожидания конца замысла акции, а другая- позиция зрителей: ожидание начала его осуществления.

В момент остановки зрителей мы произнесем название акции, дату и место ее проведения и затем будем молча приближаться к зрителям, ожидающим художественного происшествия.

После этого акта произнесения названия наше приближение к зрителям будет происходить уже в другом, более свободном - как бы "пустом" художественном пространстве, так как для нас акция в ее конструктивном замысле уже кончилась, остановка зрителей произошла.

Подойдя к зрителям, мы запишем на магнитофон их первую реплику, произнесенную ими из их пространства, которое является пространством ожидания начала происшествия, то есть свободным от нашего замысла.

Для них событие еще не началось, а для нас оно уже кончилось, ибо мы слышали первые н е з а п л а н и р о в а н н ы е в своей конкретности звуки речи. Но так как в то же время осуществилась, продолжая предыдущую фонограмму, запись этих звуков, то есть они вошли в ряд предшествующей демонстрационной дискурсии, развертывающей событие, то, следовательно, в структуре акции существовал демонстрационный уровень, способный вместить в себя эту свободную от нас, внешнюю по отношению к нам позицию ожидания начала события, неизвестную нам пока в своем конкретном выражении.

Именно эта конкретность, непредвиденность выражения, смыкающая два наших художественных пространства, освобождает нас от нашего замысла. Здесь конец замысла сближается- через эту паузу, провал молчаливого, записанного на пленку ожидания освобождения от замысла на пути нашего приближения к зрителям- с началом осуществления ожидания начала события.

Интересно тут то, что это сближение организовано на знаковом- в данном случае- текстовом уровне до его реального осуществления через событие. Оно предшествует во времени акту произнесения названия акции, который в каком-то смысле и является самим художественным событием, или, во всяком случае одним из планов содержания акции. Интересно обсудить со зрителями их восприятие этой демонстрационно-дискурсивной петли, ее значение. Здесь происходит как бы "прокол" в положительное н е п о н и м а н и е, организуется новое, трудно выразимое, но явно присутствующее на уровне реализации художественное пространство в точке перехода "конца" в "начало".

Что касается вполне выразимого, понятного содержания акции, то тут можно говорить о трех событиях.

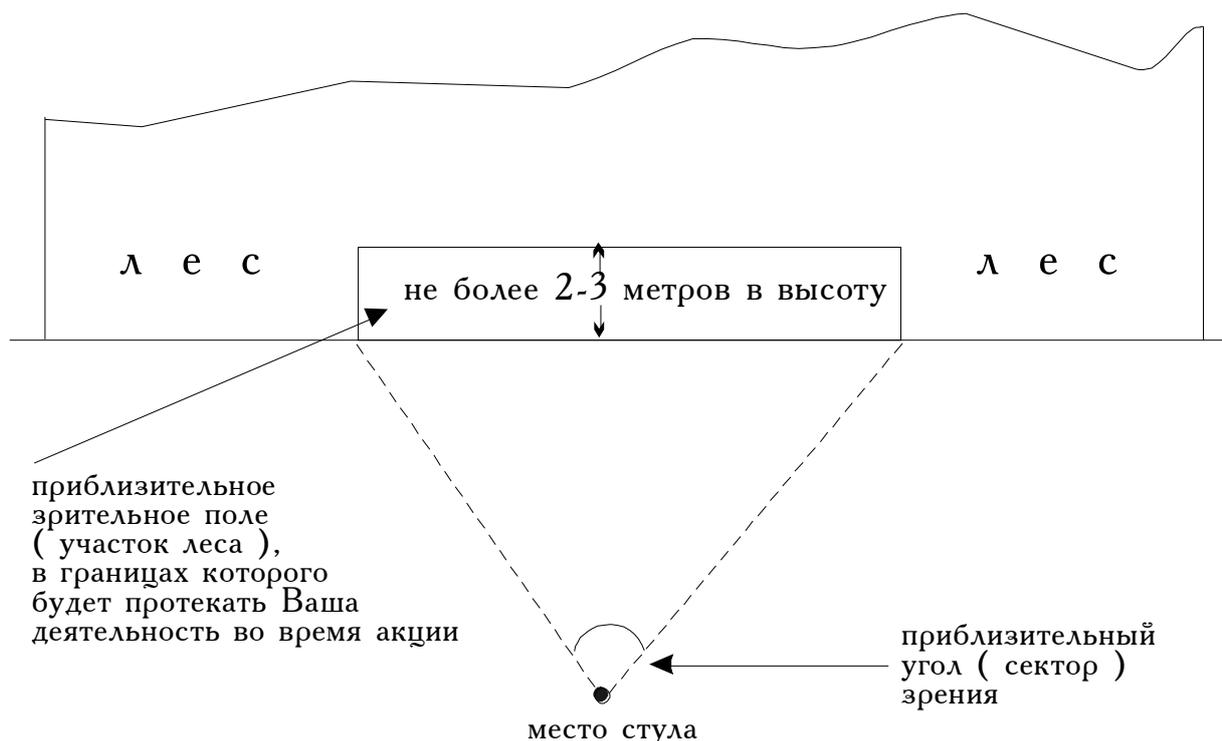
Первое,- те явления, мимо которых зрители прошли и которые могли бы стать предметом содержания акции- некоторые из них были описаны А.Монастырским и Н.Алексеевым. Второе: акт произнесения названия акции, узнавание ее названия зрителями. Третье: слова, сказанные зрителями перед началом прослушивания фонограммы, которые ее и завершают. ОСТАНОВКА, 6 февраля 1983 года, Москва, парк "Сокольники".

### Темное место

В содержимое первого конверта, с которым участник мог ознакомиться перед выездом на акцию входили карандаш, две картонки (одна большая, другая поменьше) и инструкция следующего содержания:

"В свободное время в первой половине дня или с утра (чтобы было светло) по замыслу акции Вам нужно выехать за город- в любое место. С собой нужно взять фотоаппарат, заряженный обычной черно-белой пленкой, кассетный магнитофон и складной стул- все остальное, нужное для акции, Вы найдете в папке. За городом Вам нужно выбрать- желательно пустынное - поле, окруженное лесом или просто стену леса с пустым (открытым) пространством поля перед ней.

Подойдя к стене леса на расстояние метров 80-100 (приблизительно), сядьте на стул лицом к лесу, вставьте кассету в магнитофон и включите его на воспроизведение- там записана дальнейшая инструкция и дано объяснение к этой схеме:



### Текст инструкции, записанный на магнитофоне:

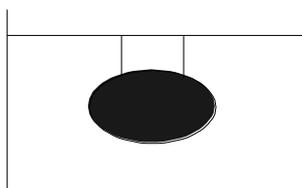
"В границах участка леса, обозначенных на схеме текстовой инструкции найдите самое темное место. Это должен быть объемный перспективный участок, в глубине которого- сравнительно с другими проемами в стене леса- и должно быть найдено это самое темное место. После того, как такое место будет обнаружено, необходимо его как следует рассмотреть и изучить. Этот процесс поиска, разглядывания и изучения его (с точки зрения его формы или способа рассматривания) нужно словесно прокомментировать, т.е. записать на магнитофон. После этого

нужно сделать два карандашных наброска: на большой картонке- общий вид стены леса, на маленькой - само темное место. Сделав зарисовки, нужно сфотографировать это место с исходной позиции (т.е. оттуда, где вы сидите) и затем с трех-четырёх позиций приближения к нему. Для чего нужно встать со стула и вместе с пакетом и фотоаппаратом (стул оставьте на месте, положив на него магнитофон и конверт с зарисовками) направиться к этому темному месту- не забыв, повторяем, сделать по дороге 3-4 снимка по мере приближения к нему. Последний снимок нужно сделать на границе леса и поля, где и остановиться. Остановившись, вскройте пакет.

Итак, внимательно ознакомившись с этой инструкцией, поставьте магнитофон на запись и начинайте акцию, комментируя на магнитофон ваши исследования по предложенному здесь плану. Закончив эту часть работы, перед тем, как идти к темному месту, не забудьте выключить магнитофон”.

Когда участник на краю леса вскрывает пакет, он обнаруживает в нем черный овал, веревки и конверт со следующей инструкцией (к инструкции прикреплен закрытый маленький конверт, который предлагается вскрыть, вернувшись на исходную позицию):

"Этот черный овал нужно с помощью приложенных здесь веревок повесить между деревьями- "лицом" к полю - в "темном месте", к которому Вы подошли:



Поскольку, вероятно, по мере приближения к нему, темнота этого места размывается, то приблизительное место повески (в смысле углубления его в лес) Вы выберете таким образом, чтобы овал был виден с исходной позиции. Вполне возможно, что его придется углубить в лес так, что, сливаясь с темнотой он и не будет различаться с исходной позиции- это обнаружится лишь по возвращении к стулу.

Повесив овал, прикнопьте к нему кнопками (прилагаются) с наружной стороны прикрепленную к этой инструкции полоску фактографии (место для нее на овале выберете сами), дополнив ее числом, месяцем и годом проведения акции, в конце поставьте свою подпись. Затем сфотографируйте овал крупным планом, снимите с овала фактографическую полоску и, отходя от него, опять сфотографируйте овал приблизительно с тех же позиций, с которых вы фотографировали темное место, приближаясь к нему. Последний снимок сделайте со стула. Затем вскройте прикрепленный к этой инструкции конверт."

#### Текст в маленьком конверте:

Теперь, если Вы не слишком устали, прокомментируйте все это событие на магнитофон. Перед Вами то же самое место, которое Вы разглядывали до помещения в него овала. Что-то, вероятно, в нем изменилось при этом новом взгляде на него. Также интересно Ваше мнение о самом этом оставленном там овале- что он изображает, каков его смысл, на что указывает по Вашему мнению и т.д. После записи Вашего комментария на магнитофон снимите скрепки с этого листочка и разверните его- на той стороне записаны наши предварительные, "кабинетные" мысли по поводу этой акции и сущности овала. Интересно, есть ли что-то общее с Вашим мнением по этому поводу. После прочтения нашего текста, Вы, может быть, сочтете нужным добавить что-либо еще к рассказанному Вами (сделать последний комментарий на магнитофон можно уже дома). С благодарностью

А.Монастырский, С.Ромашко, Н.Панитков, Г.Кизевальтер,  
И.Макаревич,Е.Елагина,Н.Алексеев.  
декабрь 1982 г.

### Текст на обороте листа:

На первом этапе акции, вероятно, должно было происходить как бы "накопление темноты" в сознании участника акции. Но так как темное место являлось темным только условно, относительно точки зрения на него, то в процессе приближения к нему участника правильное, видимо, говорить, что не темное место "просветлялось", а сознание участника "освобождалось от темноты" (здесь какой-то сложный двойной психический процесс, визуально-метафорический, который трудно описать в двух словах).

Когда участник вешает овал, то происходит как бы "вынос" - путем символизации и опредмечивания - этого "темного места" из сознания участника. Потом, по мере отдаления участника от овала, происходит окончательное "освобождение" его сознания от "темного места" и возникновение этого овала уже в качестве "произведения" искусства.

Это произведение, овал, указывает на какое-то минусовое накопление изображения. Он скорее снимает процесс накопления изображения, не наполняясь им - как обычно это происходит с поверхностью, на которой что-то изображают. В него - сквозь него - "уходит" изображение, или, можно сказать, на нем "изображено" то, что п о с л е изображения. Становясь означающим, он тут же превращается в означаемое, он как бы "молчит" о самом себе на этой границе между знаком и предметом, бесконечно "проваливаясь" в самого себя.

Одним словом, смысл его трудно определить, возможно, главное его значение - это указывать на неподдающийся пониманию результат события, который им же самим и опредмечен, аккумулирован на вещественном уровне.

## Рассказы участников

Рассказ И.Кабакова  
(об акции "Десять появлений")

Я попробую вспомнить то впечатление, которое я получил во время акции в прошлое воскресенье. Надо сказать, заведомо было условлено, что тот, кто поедет сам будет участником представления. Причем было оговорено, что присутствие тех, кто в этом событии не будет участвовать- нежелательно. Это изначально и бессознательно создало как бы уже эзотеричность, закрытость ситуации- ведь обыкновенно мы бываем на акциях К.Д. с нашими близкими, и всегда это носило характер свободного, раскрепощенного присутствия. А теперь эта жесткость условия как бы создавала такой обрезанный, отсеченный круг от остальной жизни. Поэтому некоторое заведомое участие уже как бы присутствовало во впечатлении и в переживании, с ним собственно как бы уже и ехалось и ожидалось, что же произойдет. Вот эту отрезанность я бы и хотел подчеркнуть.

Мы оказались на том же поле, где я уже несколько раз бывал. Сойдя с дороги, мы сразу погрузились в глубокий снег, шли нога в ногу. Это физическое неудобство ступания не очень приспособленными ногами без лыж в глубокие дыры, в эти трубы, прорезанные в снегу, сразу сосредоточивало на этой тягостности и тяжести.

Тем не менее мы оказались ровно посреди поля на большом и равном расстоянии от лесов во все стороны. Организаторы уже склонялись и двигались вокруг чего-то такого, к чему мы подошли как участники. Это была плоская доска с округленными краями. В нее были вставлены десяток гвоздей, на которых были укреплены катушки с нитками. Участники разматывали, скрепляли, проверяли эти нитки. Вскоре было дано и задание о том, чтобы все радиально, как звезды, как лучи от центра расходились, держа в руке вот эти нитки, которые нам вручили. Каждый для крепости намотал их на ладони. Когда я стал поворачивать голову направо и налево, готовясь к знаку, когда можно будет двигаться, я увидел всех в таких же, как у меня, комичных позах. Все ждали и, наподобие таких стартовых животных, что ли, готовились к началу пути. Я потому на этом останавливаюсь, что это отложилось в памяти как некоторое такое предожидание пуска, пускового акта. Пошли. И каждый по показанным направлениям, по слегка прочерченным снежным пунктирам, двинулся к своей опушке. Больше я уже не вертел головой, а только двигался, стараясь идти прямо. Меня сразу же охватило еще более трудное, физически утомительное состояние, потому что теперь приходилось не ступать в чей-нибудь след, а идти по снежной целине. Несмотря на то, что погода была хорошая и настроение прекрасное, это ползание ногами по снегу не то, чтобы отнимало много сил, но создавало неудобство и поэтому никаких внешних соображений в голове и в душе не было. И не то, что - как бы не упасть, а вот - как это все противно и тяжело ступать в бесконечный глубокий снег, проваливаясь выше колен.

Тем не менее медленно, но верно, ожидая, когда кончится это проваливание в снег, я приближался к лесу. Повторяю, что из-за этих физических трудностей никаких других впечатлений или переживаний не было. Наконец через какое-то трудное и тоскливое время достигнута была опушка и я углубился в лес, прошел несколько елок и обернулся. Действительно, отсюда, как и было условлено, поле уже не было видно. Я остановился в дивном лесу наподобие Сусанина среди совершенно не тронутых, засыпанных снегом елок, стволов и так далее. Итак, я повернулся и стал вытаскивать эту самую нить, которая на расстоянии пяти или четырех метров от меня перекинулась через ветку. Я видел ее блестящий как бы луч на фоне снега, и луч этот сиял, потому что был прекрасный солнечный день. В общем, все вокруг было достаточно идиллическое- голубое и розовое, и я тащил эту нить, наматывая ее на правую варежку. Она начала мотаться, мотаться, но так как я старался одновременно понять, что мне предназначено, какой я должен узнать трюк и в чем, собственно, вся идея, то моя фантазия как бы моталась таким образом, что, вот, это наматывание и есть время моего стояния в лесу. Сколько я буду мотать, столько я буду и стоять. Вот я мотаю и поэтому стою. Я буду стоять до тех пор, пока я буду наматывать эту нить. Любопытно, что постепенно переживание стало переменяться: я стою столько, сколько мотаю, с другой стороны, я мотаю столько, сколько я здесь и стою. Вот эта как бы "восьмерка" перемежалась, переходила с

мотания на стояние. Но надо сказать, что никакой атараксии, прострации я не испытывал, поскольку меня все время беспокоило, сколько я буду стоять. Во-первых, было холодно, во-вторых, я стал подозревать организаторов в некотором мучительстве, вернее в навязывании мне довольно неприятной истории. Я вспомнил, что была до этого времени акция, где в течение полутора часов вытаскивали из леса веревку. Она огромным комом уже лежала на поле, но все тащилась и тащилась. Я стал бояться, не привязали ли к этой нитке еще нитку (на катушке-то я видел, что там не так много намотано), а тут я стал пугаться, что не намотан ли там целый кабельный короб, который был у кого-нибудь в портфеле. Вспомнил, что у Андрея в портфеле клубилось что-то тяжелое. Я испугался, потому что не был готов стоять полтора часа в снегу, тем более, что я уже все как бы понял, а возвышенной прострации не наступало. Страх мой увеличился, когда я начал следить, не появится ли что-нибудь подвязанное к этой нити и с ужасом увидел, что, действительно, появился узел с наставленной ниткой. Но вот через какое-то время я почувствовал, что натяжение нити стало слабее и вдруг, вспоминая, я как бы увидел, как в руке все больше слабеет сама тяжесть и длина нити. И вот на той ветке, на которую я смотрел и по которой скользил этот лучик нитки, я увидел вдруг какой-то маленький, как мне тогда показалось, шарик, привязанный к концу, который и был концом. Надо сказать, что ничего подобного в жизни я не испытывал по невероятно приятственному и радостному состоянию. Я был одинок и вот в конце этого моего события, оказывается, появился знак, подарок и даже весть в мистическом смысле. Тут действительно меня обуяла какая-то мистическая меланхолия и такое чувство, что вот сейчас я что-то узнаю. Надо сказать, что это было не житейское любопытство, а полностью иррациональное состояние. Я даже стал его продлевать. Я не сразу подтащил шарик к себе, а стал смотреть, как этот шарик кувыркается, продвигаясь очень медленно по снегу, из ямки в ямку. Это было ощущение, очень близкое к "Садко" или "Снегурочке". Я останавливаюсь на этом долго, потому что это было очень сильным и очень важным переживанием. Наконец, этот шарик или колечко- я никак не мог узнать, что это такое: оно все время носило характер подарка, вести, - подкатилось к ногам. Я подтянул его из-под своих ботинок к себе поближе и все еще не мог угадать, что это- до такой степени сильным было впечатление сказочности и необычности. Эта вещь была полностью растворена и купалась в этом сказочном загадочном подарке, как бы светила в этом одиночестве, снегу, солнечном дне. Наконец, я развернул и прочел. Надо сказать, что, так как событие, то есть "весть", уже случилось, то что там в вести было, какая она там конкретно и что в ней реально содержалось для меня было не так важно, поскольку само переживание того, о чем я сказал выше, уже состоялось. Когда я узнал, что там были подписи организаторов на той и другой стороне, с датой и указанием места действия, то у меня не только не было какой-то реакции на этот счет, а наоборот- ну и хорошо, ведь, собственно, ничего и не должно быть, поскольку, благодаря этому подарку и вести, достигнуто было то, ради чего все это и делалось. Это, конечно, была подпись под акцией, означающая окончание вытягивания, окончание события. Любопытен следующий момент. Никаких дальнейших инструкций организаторами не было дано.

И теперь никаким образом не вытекало из происшедшего, что я должен дальше делать. У меня было некоторое поле свободы и я должен был сообразить, что мне делать. Впрочем, никаких сомнений и размышлений о том, что мне делать- уйти, или что-то в этом роде,- не было. Я сразу же- после этой радости- хотел не только поделиться впечатлением, но и поблагодарить тех, кто мне это устроил. Это был момент молниеносного и естественного возвращения. Я поплелся назад. Естественно у меня был страх, что меня могут не понять в этом моем желании вернуться, и уйти. Но, к счастью, когда я вышел из леса, я увидел вдалеке кучку тех же людей. Я с невероятной радостью, почти прыгая из дырки в дырку, помчался, потому что я был страшно обрадован всем происшедшим со мной. И это веселое и счастливое состояние длилось, пока я бежал по своим следам в обратную сторону и не проходило, когда я уже вернулся. Я мог бы его так проанализировать. Что значило это веселье? Дело в том, что через это мое возвращение сказался тот самый бессознательный импульс, когда мы все стояли в стартовой позиции, находясь в начале нашего радиального путешествия. То есть нас как бы отпустили, как-то направили, запрограммировали наше путешествие те люди, которые это задумали. Но они задумали- как я после всех этих испытанных перетурбаций почувствовал - как бы приятную и веселую, страшно безобидную, игровую, такую, я бы сказал, нежную и трогательную какую-то игру, что ли, игрушку, которая не только вреда не причинила, издевки, а именно кроме удовольствия ничего и не было. Таким образом здесь возникает хорошо известная с детства ситуация, когда играют, например, в "прятки": кто-то задумал, кто-то распределил бумажки, кто-то спрятался. Но из этого не последовало ничего плохого: никто не

залепил тебе в ухо, не наложил говно за воротник, не подложил палку под ноги, а наоборот - очень остроумно и весело все это кончилось. То есть речь идет о каких-то веселых играх, которые, кроме добра и единства, ничего в конце не оставляют. Вот это чувство единства с друзьями, которые тебе это устроили и которые вернулись, это приятное чувство, собственно, и составляло весь смысл и желание вернуться к участникам и организаторам. Этим, фактически, и описывается событие.

Я бы хотел отметить здесь три этапа. Первый- загадочный, когда тебя пускают. Это очень напоминает "игру друзей". Второй- вот этот сам "одиноким подарок". И третий - благодарность и приятное возвращение в лоно этой группы. Надо сказать, что здесь была осуществлена одна из самых приятных и фактически неизвестных форм социума, таких мучительных в наше время. Здесь социум является не враждебным тебе, а благорасположенным, гарантированным и в высшей степени доброжелательным. Это настолько неиспытанное, неизвестное впечатление, что оно не только восстанавливает, а как бы само служит подарком на фоне всего существующего.

8 февраля 1981 г.

Рассказ В.Некрасова  
(об акции "Десять появлений")

Можно начать с середины или даже с конца, с того момента, когда вытянулась ниточка и в руке оказалась записочка. Записочка, она была просто как бы обозначением, не то что текст, а название текста- февраль 81 года, Киевы Горки, Московская область. Почему так? Потому что уж очень был силен момент натуральности всего этого дела. Авторам как-то удалось освоить все эти обозначенные в записочке предметы и заявить о том, что вот это все и есть их произведение- примите, пожалуйста, это к сведению. Ну, и, действительно, осталось только к сведению это принять. Действительно, произведение вышло очень удачным. Мне кажется, что и погода этому способствовала, вообще все сложилось очень хорошо. Вся штука в том, что все это было как-то очень хорошо направлено, и поэтому все ложилось как надо, ничего не мешало, а все только добавлялось. Вот, тащишь, например, эту ниточку, а у ниточки разные куски, она по-разному тянется: то зацепится, то идет, то провиснет. Я рыбу не ловлю, а то, наверное, у меня были бы еще какие-нибудь ощущения и ассоциации, когда что-то вытягиваешь из воды как вот из этого горизонтального пространства. Но и без рыбной ловли как-то все очень хорошо: нитка то вздохматится, то мокрая пойдет - вывалилась в снегу, а снег уже подтаял, то коры кусочек на ней. Я машинально выбросил этот кусочек, а потом подумал- эх, зря я это сделал, сейчас у меня все это смотается и это будет такой клубок, как бы другое пространство, в котором законсервирован весь этот день с подписью и печатью. Но какой-то кусочек коры у меня все-таки там остался, наматывалась та ниточка не на что-нибудь, а тоже на какие-то сучки здешние, обломанные - я на них решил мотать.

Надо сказать и об этой проработке, разработке пространства. Она происходила по радиусу, как бы по московской схеме- откуда-то и в разные стороны. Жалко, что не было вертолета, а то бы самое лучшее фото Макаревича было бы сверху- все эти расходящиеся трассы, хорошо освещенные солнышком- это было бы замечательно. Ну, не важно. В том-то и дело, что техники минимум, и вертолета не было, и даже лыж там не было, а все было сведено к самым простым вещам и очень кстати. Понятно, почему там не было лыж. Потому что это было бы неинтересно. И даже просто зрительно, графически, мы бы испортили, истоптали, исчеркали все это поле. И к тому же эта трасса не имела бы значения. Ведь здесь получился такой момент, что каждый шаг- он всерьез, надо было соображать - лишний раз в этом снегу не прыгнешь. Надо было как-то выбирать, идти осмотрительно и по возможности прямо. Очень забавно, когда, оглядываясь назад, видишь, что шел вроде бы прямо, а прямо не получалось. Идеально прямо только ниточка тянется, вытягивается по ровной линии, а ты идешь все время почему-то криво, из стороны в сторону, хотя это и не в твоих интересах. И, конечно, очень хороша эта ниточка была в лесу.

То есть весь этот момент очень какой-то игровой, или магический, или эстетический- и все это едино, как в детской игре, в которой это все обязательно есть. Есть это и в предметной поэзии - я имею в виду то, что я говорил об авторстве с присвоением Московской области, Киевских гор, самого дня- всего этого произведения, с которым и можно поздравить строителей. И особенно поспособствовала этому ниточка, потому что с ней получилось как-то очень наглядно, смешно и интересно. Вот если бы я увидел эту нитку просто: вот она лежит- не удержался бы, конечно, и, если там вокруг людей нет, потянул, а что за ниточка? И вообще, если бы ниточку протянуть по всему полю и потом по лесу - как она пойдет? Это интересно. Это очень как-то естественно и здорово- как она цеплялась за все закорючки, за каждый ствол этой дороги. У меня получилось, наверное, еще лучше, чем у тех, кому не подвернулась дорога. А мне подвернулась в лесу дорога и она шла довольно криво. И вот нитка- можно себе представить некую ось, прямую, к которой тяготеет эта нитка, она хочет быть прямой в своем движении - и вот тут вокруг нее все эти извивы дороги. И вот как все эти отклонения отличаются друг от друга: где зацепится, где нет- все это очень интересно. Я был уверен, что не вытяну ее целой, что этого просто не может быть. И тем не менее я ее вытянул. Любопытно было бы узнать, сколько было метров в этой нитке, метров, наверное, 200 или 300. Наверное, это было расстояние от центра поля до края леса. Получилась какая-то поэтическая вещь. Наверное, это самая лучшая из всех вещей, которые я знаю. До сих пор самой четкой мне представлялась вещь "Время действия", в которой я не участвовал. "Место действия" - тоже была хороша, но как-то по- другому, в ней по-другому происходило обживание в этом мире, она была иная по прочувствованию и осмыслению, т.е. эта универсальная задача искусства там была очень

выражена, но несколько более расплывчатыми средствами. Конструктивная сторона была, конечно, так и задумана, но, в принципе, она была как бы никакая. Или слишком подробная- что то же самое. И некоей путеводной нити для всего этого дела там как бы и не нашлось. Ну, может быть там - другой ход и все это было закономерно. Но, так или иначе с этой ниткой уж как-то особенно все это хорошо прочувствовалось.

Вытащив и прочтя эту записку, я воспринял ее как конец, "привет". Что, вот, товарищи такие-то это дело прекращают, о чем ставят вас в известность, приветствуют и желают вроде как счастливого пути. Да и весь этот путь по снегу без лыж был не легкий, вроде бы к тому, что назад ты не пойдешь, принимая во внимание условие: зайти так далеко в лес, чтобы поляну и видно не было. Смысл в том, чтобы зайти, а дальше - действуй по обстановке. А у меня получилось так, что я вышел к дороге и мотал свою ниточку не так энергично, как, вероятно, надо было- поэтому я зашел так далеко, что не только уже не видел поляны, но уже стал видеть противоположный край леса. И поскольку я шел по дороге, я подумал, что, видимо, мне как бы и следует идти вот до этого края леса, а там что-то есть, вон там уже и дома какие-то виднеются вдаль. Что я и сделал. Отвлекаясь от этого мероприятия, должен сказать, у меня были такие соображения реального характера: ну как же это, может ли быть такое? Я подумал, наверное, может такое быть. Потому что я иду по дороге. Дорога оказалась точно в том месте, куда меня назначили, значит, возможно, меня на эту дорогу и поставили. К тому же в какой-то момент позади меня шевелился какой-то лыжник. Я не стал его рассматривать, потому что подумал: Бог его знает, может быть это какие-то заботы обо мне, меня опекают, может быть- да, а может быть- нет. А может впереди кто-нибудь дожидается. Или, если меня там впереди не ждут, именно потому, что я иду по дороге и к каким-то зданиям, то других людей в тех случаях, когда места более тупиковые, глухие как-нибудь специально и дожидаются. Я так прикинул: ну, что, десять направлений, направления три-четыре так просто к шоссе ведут. Значит, человек на пять, на шесть, на семь вполне можно рассчитывать - хватит и дорог таких, как у меня в разных точках леса (я по осени помню там довольно много разъезженных дорог). И, поскольку вот, скажем, Паниткова нет, то вполне возможно, что он, а также еще кто-нибудь, кого-то там встречают. То есть все так задумано, чтобы можно было не возвращаться. И вообще основополагающая идея- действовать по обстановке. У меня обстановка сложилась так, что вперед оказалось легче идти, чем назад. И хоть впереди снегу тоже много, но все же там показалась дорога, разъезженная тракторами. И вот меня как бы наставили: иди-ка ты по этой дороге. Я подумал, что, если там кого-то дожидаются, то вряд ли меня. Меня, из-за этой дороги, которая как бы приготовлена для меня, чтобы уходить, вряд ли будут дожидаться.

К тому же мне показалось, что я довольно долго ковырялся, долго сматывал нитку и, видимо, вышел из программы ожидания, если таковая и была. Короче говоря, решив так, я пошел. И с удовольствием как-то пошел, почувствовал какое-то естественное удовольствие от этой прогулки, что, вот, выходишь, лес кончается, а вот там что, а там, а там; вот это, собственно, что есть, вот это и есть разработка пространства, по Монастырскому, по его этому самому завету, который он дал вначале, когда мы отходили от столика с катушками. То есть разработайте, товарищи, пространство. Ну уж, это, думаю, очень хорошо. Меня как-то удачно направили, я уж и разработаю его возможно основательнее, чтобы отсюда по этому направлению пройти и захватить кусок побольше. Вроде как у Льва Толстого- сколько человеку земли надо. Уж если прихватить кусок, так прихватить. Правда, мне немного мешало то, что нога болела. Тем не менее, как мне потом сказали, я вышел к институту кормов. Мне не сказали, что там поблизости есть станция электрички, я бы пошел туда. А я полез обратно на дорогу и возвратился на то же шоссе, по которому мы приехали. Я вышел, по-моему, к остановке автобуса- перед той, на которой мы вышли сначала. Может быть, если бы подвернулся автобус, который шел в сторону поля, я бы все-таки пошел на некоторое нарушение красоты и целостности этого произведения и вернулся бы назад из чисто житейских соображений: а вдруг там компания, тем более я договорился кое с кем повидаться. Но автобус в ту сторону не шел, а пошел автобус навстречу, а тут еще нога болит, а тут еще уверенность, что давно уже я всех пересидел, переходил и никто там оставаться не может. И я поехал спокойно на Лобню, сел в ближайшую электричку, которая шла минут через пятнадцать- еще какие-то люди за это время могли подойти, но никто не подошел. Я тем более уверился, что я последний. Приехал в Москву и сразу, как только вошел, мне позвонили Илья и Олег - они, оказывается, приехали позже меня и еще меня ждали на поле. Это меня несколько сконфузило. Я еще раз подумал, все свои соображения перебрал, почему я не пошел назад и решил, что тут, наверное, моего греха нет, а если чья-то

ответственность, то, наверное, устроителей. Потому что ведь самое главное- это действовать естественно, по установке. Я подумал, что некоторая такая бесцеремонность, как по анекдоту: старушка приходит к батюшке и говорит, вот, батюшка, идешь, идешь, идешь, а он ей говорит: знаешь, бабуся, видишь дверь - иди, иди, иди, иди..., т.е. такая бесцеремонность в общем-то в рамках этого мероприятия изначально. Потому что я ведь сам согласился и пошел. Ведь в любой момент, когда я почувствовал, что будет сложно, я мог бы повернуться и пойти назад- что же, меня не побили бы ведь, наверное.

Тут была сбалансирована реальная трудность и символическая трудность. Вернее, назначение этой трудности оказалось как бы учтенным. Правильно направлено с самого начала, правильна конструкция этой вещи, и тут никаких ошибок, накладок быть не может. Эта сторона подобных мероприятий всегда довольно щекотливая. А потом мне как-то вообще такие вещи по душе- с подковыркой. Все это мне кажется не более бесцеремонным, чем, скажем, моя собственная авторская бесцеремонность в каких-то стихах, когда я, например, начинаю читать уже выслушанную часть текста. То есть мне это близко по методу и по степени некоторой издевки, мне это кажется вполне возможным. Другое дело, как я думаю, вот для человека с иным самочувствием или при другой погоде это могло как-то и задеть. Впрочем, не знаю, а так, как получилось, получилось хорошо. А потом оказалось, что никакой издевки-то и не было. Оказывается, было запланировано именно возвращение.

Если отнестись к возвращению как к части акции, то это, как мне кажется - уже другая акция. Это уже что-то другое, отдельное и даже поставленное как-то парадоксально по отношению в первому как нечто вредное ему и неожиданное. Потому что это нарушение первой части, полемическое к ней отношение. Ведь в первой части как-то все очень закончено, эта идея трудности, и записочка, которая рвется, как очень хорошо сказал Жигалов, как пуповина рвется, когда записка приходит. Записка не инструктивная, а она - точка, конечно. Мне кажется, что ход с возвращением - он как бы запасной, он задуман для оформления как бы косного. Смешнее всего в этом смысле у нас оказалось с Жигаловым. Эти фальсифицированные фотографии "появлений" у нас оказались дважды фальсифицированными.

Мне кажется в этой вещи еще была хороша графика, фактура следов на снегу. Вот идешь и видишь как красиво из центра по десяти направлениям десять этих следов. Испытываешь эстетическое удовольствие, прикладываешь старание: вот трудно, хорошо, так и надо. Опять, оказывается, сбалансирован момент трудности и осуществимости.

То есть здесь какая-то естественная трудность, она одновременно и игрушечная, и значимая. Тут масса, целый клубок аллегорических и символических смыслов, которые и не стоит упоминать. Это вещь само собой разумеющаяся: вот это вот нить, вот это вот - путь - понятное дело. Но это даже не очень интересно, а интересно то, из чего они вырастают, т.е. из реального физического действия, переживаемого эстетически. Переживаемого как удовольствие, как игра. И не в последнюю очередь потому, что очень ощущается эта графика прохода по снегу (кстати, хорошую погоду надо брать, конечно, в соавторы). А потом ее заменяет уже иная графика, конкретная. Сначала была графика традиционная - на поле как на листе бумаги, а потом - не знаю, как сказать, более современная, что ли, коллаж, ассамбляж- т.е. как ниточка идет.

А, в сущности, что я делаю? Я описываю впечатление от очень интересной прогулки, очень приятной. Наверное, каждую прогулку можно описать в таких выражениях, только каждую прогулку не станешь описывать и не стоит этого делать. А здесь вот тот самый случай, когда - не будешь же ты описывать каждый листочек или камушек, как говорят японцы, а всего-то и делов: взять и наложить на этот камушек рамку. И вот окажется- искусство. Ну, в общем, так оно и произошло. Наложили устроители вот такую рамку и спасибо им за это дело, и все в порядке.

Я хочу еще раз повторить, что, наверное, это самая удачная вещь из всех, какие я знаю. Она очень полноценная. Здесь все претензии к такому искусству, что мол, оно слишком "искусственное" или как бы дефектное- все претензии такого рода здесь не пройдут. Потому что здесь есть все, что присутствует в любом нормальном лирическом произведении, причем присутствует основательно, когда автор уже давно сжился со своим методом и все построено как надо.

\* \* \*

Тут сидел еще один образ, и сильный - образ центробежного движения, силы, которая из центра по кругу (еще и круг, в самом деле) раскручивает и посылает как можно дальше, как Гек Финн дохлую крысу на веревочке, или как метатель молота. Собственно, и кончик нити, который пришел с записочкой- оно не столько пуповина (пуповину не в жизнь не видел), сколько именно такой вот хвостик позади движения - еще щелчок, чуть подстегнули - привет, лети, мол, дальше.

Смотал? А теперь уматывай.

Появления появлениями, но, по-моему, все-таки основной фактор, основной материал этого мероприятия - это зависимость. Выражаясь буквальной, по подсказке устроителей и реквизита - связь, связующая нить. Зависимость и не зависимость. Как одно переходит в другое, каким образом, при помощи каких иных, новых качеств.

Сперва странная картина- по команде (почему-то) десять фигур берут по кончику нити и бредут (почему-то) в указанном им направлении. Конечно, в первый момент натянута довольно-таки не только ниточка, но и вся ситуация. Тут не то что зависимость, а просто команда- пошел! И идешь. Но именно в первый момент, а все начинается только со второго. Ты идешь, тебе уже интересно. И дальше больше. Интерес не в интриге- что там будет (особого-то вряд ли чего), интерес интереснее: именно интересно самому, что сам идешь, как идешь, как там ниточка... Пока по полю ниточка и следы по снегу -чистейшая графика на листе. В лесу ниточка не так по снегу, как по сучкам, по деревьям - это уже не графика, поавангарднее что-то, лес-арт, не знаю что - во всяком случае чистейшая предметность. И зависимость под вопросом - поляну, начальство не видать, и катушки.

Нитка уже смотана (теперь сам намотал, на свою катушку, какая ни есть)- и вот третья степень, нитка в коконе, в кармане, с ниткой все, она уже не связующая. Зависимость окончилась. Так ли? И вот тут самое интересное. С точки зрения искусства - уже, значит, не графика, не другой какой арт, пускай с самыми минимальными материалами и атрибутами - все, теперь нет никаких материалов - вроде как арт перешел в никакой не арт. Хотя в общем-то все то же самое, переход такой естественный и плавный, что почти и незаметный. Получается, между прочим, что-то вроде модели эволюции искусства к чистому ситуационному концепту поэтапно, тремя ступенями - эволюции с точки зрения именно концепта, естественно ... В общем, материала не то что нет - так не бывает, наверное, а для меня как бы нет, просто материал для меня не ощущаем -теперь материал это я сам. Ну, и то самое окружающее пространство, про которое меня предупредили, что придется мне его разрабатывать... И что пространство, во-он где дома, могли бы быть и поближе... И выходит, пространнее даже, чем хотелось бы, пожалуй... Материалом эти наши отношения с пространством, эти нормальные игры с транспортно-пространственными проблемами, ради которых мы все ходим на прогулки и в турпоходы - материалом они теперь служат для устроителей и для меня самого. Вот та точка - когда катушка не у них на дощечке, а у меня в кармане, полянку больше не видно, а опушка уже виднеется- эта точка, по-моему, пик всего мероприятия, пик концепта. Когда я сам- и материал, и сам автор, сам устроитель: на то и концепт. "Собака, собака, (говорит собака собаке) - знаешь, что такое условный рефлекс? Вот плюнь в кормушку - увидишь. Сейчас прибежит этот чудак в халате". Теперь мы с устроителями держим друг дружку за хвост куда лучше, чем за капроновую ниточку - именно когда прибежал по снегу, как мышь, хвост ниточки с запиской. Кстати, в записке, где текст, могли бы, наверное, стоять и фамилии нас, запущенных - а что, мы тоже февраль, чем мы не Киевы Горки, не этот день, эта погода и это место - чем мы не текст, не материал? Только тем, что и они теперь у нас - материал некоторым образом? Так можно и их сюда добавить, можно и нас приписать к - подписям... Потому что правильно пущено - как кричали когда-то молодые мхатовцы, именно пущено - сильнейшая, по-моему, сторона концепта - векторность. Он целит вовне, естественно норовит стать всем, избавиться от последних остатков атрибутов искусства, чтобы и корня этого не слышалось (по известной антиномии- искусство-творчество), встать в жизнь, в реальный ряд не как бы, а на самом деле- или как бы не как бы, а на самом деле, по экспоненте... Он прежде всего открыт именно реальной ситуации. Все правильно - он вектор. Пущено, и ниточка - для хорошего запуска, чтоб порвалась со звоном, а не чтобы вытягивать из Каштанки назад кусочек сала, я так думаю. Во всяком случае, 1 февраля эта сторона дела была явно, по-моему, на первом плане. Именно заходя с этой стороны видишь, что самым сильным вышел самый важный момент: стык действия с житейским планом. Верней, не стык, не скажешь стык- тут не стык, а тут самый узел. О буквальной зависимости больше и речи нет - я вне зависимости, в независимости, зато я в замысле. В том-то и дело. Мои 36 градусов на местности все шире, и так и

надо, так оно и задумано - чем шире, чем дальше, тем, оказывается (и этот момент самого-самого дыхания действия) лучше я исполню ту самую задачу по разработке пространства (не помню - освоению...). И чем мне вольней, тем я - как сказать- орудийней (так говорит Гройс). И если не буду выпендриваться, то эту свою волю я естественно должен буду использовать, сделав такой крюк через институт (как потом оказалось) кормов имени Вильямса, какого просто так, за здорово живешь, делать сейчас не стал бы. С одной стороны. Но со всех других сторон оказывается еще дальше и неудобней.

И опять все идет по самой оси конструкции, по трассе запуска полнейшее единство житейской, реальной стороны и всей затеи. Теперь уже затея неизвестно когда и кончится - когда, что ли, я уже разработаю все пространство, все концы света, какие мне на свете положены - так что ли понимать? Давно уже кончилось собственно действие, и постепенно растет подозрение, что теперь оно уже и не кончится вовсе. По Шолом Алейхему - чем сапожник похож на человека: сапожник когда-нибудь умирает и человек когда-нибудь умирает. Концепт тяготеет к универсальности и бесконечности, и любое искусство тяготеет к тому же. Просто у концепта это выходит не то что лучше - ни у кого не лучше, у всех лучше - но- нагляднее...

Как иерархия степеней: управление, примыкание, согласование... И согласование сошло на нет, меня совсем пустили гулять, но именно что пустили, хоть я и сам иду, нисколько я уже не играю, хочу только добраться домой - но делаю все как надо, сам чувствую, не знаю уж как сказать - тем не менее или тем более...

А назад почему не пошел? Не пошел вполне искренно. Все этапы оказались в идеальной пропорции просчитаны, чтобы вытащить меня к институту кормов и далее, просчитаны на одностороннее движение, на векторность. Сначала до опушки было ближе, чем до полянки (а еще раньше с края полянки казалось, что до этой точки (скажем, точки А) ближе, чем назад до серединки полянки. На опушке уже точка Б - от нее видно, что до утопанной (более-менее) дорожки ближе, чем до той же полянки во всяком случае.

На дорожке в точке, пускай, В, видно, что настоящая дорога уже вот она, не больше полкилометра.

А там точка именно что Г, откуда обнаруживается, что дорога эта идет несурзано, не куда надо - но назад идти (по снегу-то) уж и вовсе невыносимо. Уже и полы обчистил, и ботинки вытряхнул... Знать бы раньше... Все как в жизни, короче. И все время так.

Есть, конечно, тут и издевательство, вопрос только: чье? Не мое ли собственное, раз мы все тут такие собрались концептуалисты?

И опять же все в полном единстве даже и с давно оставленной, превзойденной (казалось) эстетической стороной: чего же графику портить?

Такой мятый, двойной след и Макаревич с вертолета снимать не будет - не фактурно. И опять же я - как карандаш, рисующий инструмент, оказываюсь тут вполне заодно просто со своим опытом. Назад по своему следу идти не только скучно, но и просто трудней, чем по целине. Утаптываться снег начинает может после третьего, но не после первого прохода. Хоть пешком, хоть на лыжах. Хотите спорьте, это мое мнение, а идти мне. Так лучше не идти. Хотя идти назад как будто и можно (представляю, как бы это все Миша описал, Соковнин: сама интонация ситуации - чистый "Варпус"). Просто все, вся стальная конструкция, вся направленность за то, что это будет нелепо- и сразу со всех точек зрения. Реальной и какой угодно. И вот тут еще момент, когда конструкция может показаться подозрительной именно такой избыточностью - к чему бы она? Нет ли тут подвоха? Если все пихает в одну сторону, в один голос только и твердит "слушайся, слушайся" - может, это неспроста - тут-то и подумать: а послушаться ли? Вот здесь может быть, самый интересный и содержательный момент всей затеи. Момент, когда само собой разумеющийся, с самого начала заложенный и потому требующий не только разговора, но, собственно, и осознания аллегорической, смысловой план (путь, нить и т.п.) заявляет о себе, да так, что оборачивается основной проблемой, и самой что ни на есть концептуальной, требующей активности - это мне сейчас ее решать.

Так как же все-таки понимать этот замысел, этот промысел творцов, понимаете, которые окончательно себе присвоили, как свой текст, все окружающее пространство, мной сейчас разрабатываемое, и всю ситуацию и меня в ситуации - понимать его как благой промысел или как?... Благой или плохой? Ведь не зря все это названо кем-то: хэппенинг "Разброд и заблуждение". Или - сам себе Иван Сусанин. Очень похоже на демонстрацию такую: вот мы сейчас соберемся, вот

пойдем в разные стороны, и вот посмотрите- больше вы и сами не захотите вернуться сюда, собраться, хотя час-два назад ни о чем таком не думали... И уж тут моя воля- Ах, так, ну тогда возьму и назад пойду, специально. Подумаешь... Будут тут еще из себя фатум ставить... Да, но как подумаешь по снегу переться... Ну, положим, допахать можно бы, если уж так надо именно возвратиться... Что значит надо, кому надо?.. Собственно, ясный, чистый, поэтически-сюжетный случай, случай тот самый- как же не восстать? Полагается возвратиться... Между прочим, в Гайавате вон тоже возвращались- и такой был поэтический случай... Да плевать на все эти выдумки- я с Олегом договорился, с Ильей, Иру Пивоварову просил стихи взять... Стоп, уж это дела никак менять не может, это предусмотрено все, запрограммировано, за скобки вынесено с самого начала- я и до сих пор уходил дальше совсем не потому, что собирался уходить дальше, нисколько я не играл - значит и все так же, и теперь, небось, давно там нет никого- не то бы и у меня все было не так, а по-другому.

Словом, план действия и план действительности так оказались сбалансированы, слиты, на всех этапах, так все выстроено, что пришлось придти к выводу: вернуться можно бы, конечно, в принципе, но явно это было бы нарочито, неискренне как-то, и самый этот высветившийся вдруг сюжетно-лирический пласт живой гораздо будет вот так, в потенции, а при реальном неуклюжем возвращении скомпрометируется, пожалуй, именно такой нарочитостью, и сам весь выйдет навязчивым, надуманным, искусственным. Словом - жизнь похожа на затею - (а не принять ли термин, кстати, - затея?). Из затеи не выскочишь, и из жизни не выскочишь - если затея правильно пущена. Жизнь-арт выходит, так надо понимать. И вот что я думаю. Так чисто получилось все-таки именно за счет вектора, за счет того, что на самом деле затея была в одну сторону. В обратную же (возвращение) она все-таки не работает, и требовать этого, чтобы и тут работала - стоит ли? Пусть тут остается простой такой житейский, технически-организационный - словом, косный момент. Это, мне кажется, за скобками. Т.е. возвращение - вне затеи. А "появление" с фотографиями, как оно было - это скорей все-таки отдельная, уже другая затея - затея с использованием, обработкой хвоста этого внешнего момента. Хоть сама по себе затея тоже занятая - особенно применительно к не появившимся, наверно...

февраль 1981 года.

(Первая часть, собственно "рассказ", расшифрована с магнитофона.  
Вторая часть перепечатана с рукописи).

Рассказ А.Монастырского  
(об акции “Н.Алексееву”)

Как только мы остались вдвоем с Никитой, разделенные расстоянием шагов в двадцать, я мгновенно ощутил, что включилось, наступило особое время акции. Прекрасно зная структуру предстоящего события, т.е. что я должен в течение трех часов водить за собой Никиту, я в то же время ясно чувствовал свободу впереди себя: это трехчасовое время впереди было особым, напряженным, но в то же время совершенно свободным для меня - я мог просто гулять по местам, мне приятным, а мог и придумывать по дороге какие-то действия в минимальных рамках общего замысла акции. Но эти действия были как бы необязательны - я чувствовал, что если я ничего и не буду предпринимать, сама эта прогулка, особенность этого времени будут вполне достаточными.

Итак, впереди была уйма времени, и первое, что мне пришло в голову, это придержать его на месте. Я решил не сразу двинуться, а постоять в этом сокольническом дворе минут десять-пятнадцать - ведь в инструкции для Никиты было сказано, что, если я останавливаюсь, то и он должен остановиться. Мне был приятен этот двор и хотелось продлить ощущение только что включенного особого времени. Однако простоял я всего минут семь, как-то почувствовав, что - достаточно, больше не надо. Заложил руки за спину и пошел. Гога должен был сфотографировать нас где-нибудь по дороге и я сказал ему, чтобы он ждал нас через пятнадцать минут на Сокольническом валу, но что потом ему не следует сопровождать нас, чтобы я был свободен в выборе дороги.

До встречи с Гогой я ничего не предпринимал. Эти первые пятнадцать минут были своего рода разминкой. Я делал только то, что и ожидал Никита по инструкции, сообразуясь с переходом улиц, т.е. чтобы в это время Никита мог смотреть по сторонам, а не на руки, шел с опущенными руками или держал их в карманах. Наконец в роскошной, старой и совершенно пустой аллее мы прошли мимо Гоги. Я почувствовал эту встречу как определенный этап акции, как последнюю связанность, что ли, перед полной предоставленностью самому себе. Интересно, что это чувство отразилось на скорости моего хода: после встречи я заметно прибавил шагу, а перед тем шел совсем медленно, прогуливаясь. Пройдя аллею, я вдруг вошел в галдящую толчею людей и проходил, продирался сквозь нее мимо входа в сокольнический парк. А потом опять попал в тишину тропинки, ведущей вдоль забора парка. По ней почти никто не ходил. Эта тропа была довольно-таки длинная, и пройдя по ней ощутимое время, я решил внести какую-нибудь неожиданность для Никиты в наше движение (будучи в таких делах человеком искушенным, он вероятно, уже понял, что акция заключается просто в прогулке). Я остановился и пошел назад спиной. Отсчитывая задуманные пятьдесят шагов, я, признаться, допускал, что Никита, забыв инструкцию о сохранении между нами дистанции, останется на месте и я спиной на него натолкнусь. (Надо сказать, что за все время нашей прогулки я старался не смотреть назад, иногда только, переходя улицу, краем глаза видел Никиту - он шел так, как надо). Но Никита все сделал правильно: он, как и я, тоже стал пятиться назад спиной. С этого момента я почувствовал, что он окончательно вступил в действие и совершенно адекватен ситуации, поэтому я перестал думать о возможных недоразумениях, почувствовал полный, своего рода “эстетический” контакт с Никитой.

Если до этого времени я закладывал руки за спину все-таки с некоторой натугой, искусственностью, то теперь, чувствуя внимание со стороны Никиты и его включенность в действие, стал думать не только о своем шаге, движении, но и, в значительно большей степени, о своих руках. Я бы сказал, что с этого времени мои руки значимо включились в действие, начался как бы этап “рук”. Я стал интуитивно и в то же время осознанно соотносить положение рук (за спиной или нет) с теми местами, по которым я шел, с прямизной и длиной участка дороги, с домами, заборами, людьми, шедшими мне навстречу и т.д. Но до тех пор, пока мне не пришло в голову брать в руки предметы, или проделывать ими какие-нибудь манипуляции за спиной, например, шевелить пальцами, трогать руками деревья, листья, я помню, сделал еще несколько изменений в самом движении. Например, останавливался, причем с искренним любопытством, у забора, за которым на стадионе мальчишки в белых и красных формах играли в футбол. Кстати, иногда, проходя мимо подобного рода зрелищ, вообще мимо чего-то любопытного, я в некоторых случаях держал руки за спиной, как бы не давая Никите смотреть на это, а иногда и не держал за спиной. Одним словом, руки не сразу были готовы к тому, чтобы в них что-то стало появляться. Да, помню, что вскоре после

футбола мне навстречу пробежал пожилой бегун в зеленом трико. Когда он поравнялся со мной, я тоже припустился бежать - он, должно быть, удивился, увидев, как спокойно шедший навстречу ему Никита вдруг бросился вразумки мимо него, сосредоточенно глядя куда-то вперед (я бежал, заложив руки за спину).

Но потом окончательно наступило время “рук”, я сосредоточился уже только на них. Впрочем, я не изыскивал специально какие-то варианты с предметами или движениями рук, напротив, скорее стремился избежать особо значительных, заметных ситуаций, стараясь выбирать как можно меньше и реже, чаще идя просто с пустыми руками, заложенными назад или держа их в карманах. Первый раз я взял в руки и держал за спиной небольшую ветку с желтыми листьями (а где-то спустя час, помню, нес уже ветку побольше, с коричневыми листьями, но не за спиной, а в правой руке, помахивая ею как обычно мы делаем на прогулках и, пожалуй, почти с тем же обычным чувством, не придающим никакого значения этому помахиванию веткой - только чуть ощущая некоторую особенность ее, соотношенность с той желтой веткой за спиной час назад). Потом я долго шел просто держа руки за спиной и, сначала произвольно, раскрывал и закрывал ладонь правой руки, потом стал намеренно чередовать руки и по очереди разжимать пальцы сложенной в кулак руки, повторив это движение раз двадцать. Все это время мы шли по довольно безлюдным припарковым улицам.

Когда мы перешли на другую сторону широкой асфальтовой дороги и пошли по тротуару, я увидел кучу разбитых красных кирпичей. Пройдя мимо кучи несколько шагов вперед я обратил внимание на высокий каменный красный забор, он был длинный и довольно круто вместе с улицей загибался влево. У меня как-то связался его цвет с уже пройденной кучей кирпичей. Я остановился и попятился назад, но в отличие от первого раза, я пятился по определенному делу: взять обломок кирпича. Я шел вдоль забора и держал в руках, заложенных за спину, большой кусок (больше половины) кирпича. Мимо проезжали машины и автобусы, а по противоположному тротуару шли люди - я чувствовал себя с этим кирпичом и с Никитой позади довольно странно. Первоначальное цветовое сочетание забора и кирпича постепенно перешло на социальный план. А тут еще как раз у конца забора стоял спиной ко мне в сером грязноватом плаще мужик. Не доходя до него я увидел разбросанные тут и там куски такого же серого и пыльного, как его плащ, асфальта. Да и впереди была большая серая асфальтовая площадь с трамвайными путями. Это была явно другая зона, другое демонстрационное пространство. Я почувствовал необходимость бросить кирпич и взять кусок асфальта - как своего рода пропуск в эту новую зону. Надо сказать, что где-то, начиная с забора или даже раньше, я стал очень внимателен к окружающему вот в каком смысле: я с любопытством замечал и открывал для себя сложные и в то же время ясные для меня (чего никогда не было прежде, при обычных прогулках) отличия, причем скорее в области психического, одного участка пути от другого - как бы соответствие сцен и экстерьеров, в которых они происходят. Вернее - состояния сцен и состояния экстерьеров - их соответствие с моим состоянием восприятия. Меня волновали не столько сами конкретные сцены и экстерьеры, а именно их согласованность между собой и с моим восприятием, сам принцип сочетаемости, совершенно четкая отграниченность одной области от другой именно по принципу иной сочетаемости.

Вероятно, этой силой, лучом, освещающим для меня этот план впечатлений, восприятия было именно внимание и сосредоточенность Никиты на моих руках. Постоянным своим вниманием он держал в напряжении и меня, держал меня как бы наплаву, на этом новом для меня уровне, откуда я все эти изменения, психические ландшафты с необычайным интересом и наблюдал. С другой стороны, обнаруживая себя в новой зоне я чувствовал необходимость “сообщить” об этом и Никите, вернее - иначе и быть не могло: предметы у меня в руках организовывались сами, я их как бы и не выбирал. Можно сказать, что именно через них как через акциденции и обнаруживался на вещественном плане этот всегда новый принцип сочетаемости в каждой зоне. Зона сама подсказывала, подсовывала мне то, что должно быть у меня в руках и на что должен смотреть Никита, проходя через нее. Однако для Никиты, как мне думается, смысл был не в осознании, не в обнаруживании наших переходов из одного демонстрационного пространства в другое, а в абсолютно непонятной для меня (возможно, лишенной какого бы то ни было смысла) медитации на данный предмет. Моя функция заключалась только в том, как я себе представляю теперь, чтобы Никита в определенном месте получал тот самый, правильный предмет. Предмет же этот (или способ моего передвижения) обеспечивала моя поглощенность, отождествленность с пространством, в котором мы находились; она же в свою очередь, поддерживалась постоянным вниманием Никиты.

Во всяком случае мое воодушевление и как бы полет обеспечивала именно эта замкнутая циркуляция между мной и Никитой: мы с ним представляли собой некий механизм восприятия, взаимодействующий внутри самого себя через мои руки и правила следования Никиты и работающий таким образом, что мое сознание, получая необычный опыт видения, тут же использовало его для дальнейшей работы механизма.

Я интуитивно чувствовал, где и сколько нужно стоять, а где идти. Пройдя забор, я повернул на широкую асфальтовую улицу с большим количеством луж разной величины. Впереди, среди этих луж я увидел круглую, чуть выступающую над асфальтом крышку канализационного колодца. Почувствовав необходимость стать на нее, я простоял на ней довольно долго с полным чувством безопасности и даже комфорта, несмотря на то, что вокруг ходили люди и, вероятно, для них наше неподвижное стояние среди луж выглядело нелепым, идиотским - но никто не обратил на нас внимания. Наше коммуникационное, психическое пространство между мной и Никитой никак не смыкалось с внешним нам коммуникационным пространством других людей - отсюда и это чувство защищенности, "бесплотности".

На тропинке, отходящей от улицы, по которой мы шли, я увидел большой камень. Мне показалось, что нужно за него встать, держа руки за спиной так, чтобы камень загораживал их от Никиты. Я чуть было не повернул на эту тропинку, но меня протянуло вперед и, действительно, минут через десять я вышел к пруду и прямо передо мной, на берегу был такой же камень. Я обогнул его и стал перед ним, чувствуя, что именно это место как раз самое подходящее и по своей просторности, по уместности воды и еще по чему-то неопределенно другому для моего стояния за камнем. Потом я стал медленно обходить пруд и вышел к дальнему и безлюдному берегу. Мне было приятно окунуть в пруд руки, поболтать ими в воде. Я долго стоял на берегу и ждал, когда у меня высохнут руки, которые я держал за спиной. Я решил стоять как можно неподвижнее, что, к удивлению, мне легко, без напряжения и удавалось. С огромным, затягивающим удовольствием я смотрел на воду и противоположный пустой берег. Затем я углубился в парк и ходил по узким тропинкам среди кустов. Раньше я никогда не был в этих местах.

Однако по времени уже нужно было направляться таким образом, чтобы успеть к трем часам к кинотеатру "Севастополь" за Преображенской площадью, к месту встречи с Колей и Сережей. То есть я должен был прекратить блуждать и двигаться в ту сторону. Но я очень смутно себе представлял, куда мне идти, вплоть до того, что не мог решить - направо или налево. Я вышел на какую-то помоечную улицу и пошел по ней. Вдруг около одной мусорной кучи я увидел комок грязной бумаги. Мне показалась, что это какая-то карта. Когда я ее поднял и развернул, это, действительно, была карта, причем карта Москвы. Я воодушевился, так как по карте можно было уточнить маршрут. Но когда я ее окончательно развернул, оказалось, что четверть ее, именно тот район, где мы находились, оторвана. Я, естественно, изумился, тем более, что накануне мы с Колей безуспешно искали такую карту, чтобы приблизительно наметить маршрут. Наверное, надо было взять ее с собой, но решил положить ее, развернутую, на тротуар с тем, что, может быть, Никита ее поднимет и возьмет - для этого я демонстративно убрал руки со спины и замедлил ход. Но Никита почему-то не обратил на нее внимания.

Я стал сильно спешить. Правда, проходя по одной колдобистой аллее, сделал серию манипуляций с руками. Помню, нес некоторое время за спиной длинную палку в горизонтальном положении, потом постоял немного за толстым деревом так, что руки за спиной не были видны Никите, потом за тонким, обхватив его ствол сзади. Деревья стояли прямо посередине этой узкой аллеи. Затем пронес немного камень, но не за спиной, а в правой руке и бросил его в лужу (не попал). В следующей, темноватой и сырой аллее с любопытством стал что-то искать на ее обочине, причем, помню, там действительно было много интересных вещей: какой-то необыкновенный, выданный из земли, куст грибов-поганок, сидящий на корточках мальчик с удочкой, выковыривающий червей из-под гнилых листьев, неизвестные металлические детали, бумажные цветные обертки, стекляшки - я все это разглядывал, наклоняясь и держа руки за спиной, но чувствовал, что теперь, по ходу дела, важна сама моя несколько нелепая поза наклонившегося и чего-то разглядывающего на ходу, а не эти предметы, если бы я их держал сзади в руках.

Я вышел к улице, по которой проходил маршрут 11 трамвая и пошел по ней к Преображенке. Далеко ли это или близко, я себе плохо представлял. Поэтому ускорил шаг, и, действительно, путь оказался не малый. Только один раз на этом отрезке пути я стал идти по тротуару плавными зигзагами и прошел таким образом метров триста, не обращая внимания на встречающих пешеходов

(что было взаимно). Выйдя к площади и повернув на Б.Черкизовскую я окончательно заложил руки за спину и быстрым шагом минут за двадцать по прямой дошел до места встречи с Колей.

Дальнейшее развитие акции мне известно, разумеется, только по рассказам Никиты и Сережи. Их путешествие, как я помню, должно было быть как бы затуханием, постепенным растворением особого времени акции в поисках неопределенных знаков, плавным возвращением в обычное коммуникационное пространство.

Возможно, правильнее была бы иная конструкция акции, например: сначала я, как это и было, веду Никиту (не три, а два часа), потом Никита ведет Сережу (у Сережи та же инструкция, что была у Никиты, когда я его вел, т.е. первая), затем Сережа ведет меня. Это построение дало бы еще более широкое поле для импровизаций и каждый из нас оказался бы в ситуации ведущего и ведомого.

17 сентября 1981 года

Эта последняя акция была сделана как-то непривычно быстро. Андрей сказал мне о ней всего дня за три. Я не знал ничего о том, что она должна из себя представлять и не очень хотел знать: мне был интересен момент “слепого” вхождения, раньше я всегда участвовал в подготовке наших работ. Некоторые подозрения у меня все же были: я был уверен, что мне надо будет выполнять какие-то инструкции, и почему-то думал, что мне придется долго стоять на месте. Правда, когда я приехал в Сокольники, то вспомнил, что это любимое Андреево место гуляния и подумал, что наверное, надо будет ходить. С утра я очень плохо себя чувствовал и в довершение у меня были неудобные ботинки, так что момент “преодоления себя” (потом обернувшийся вполне ощутимыми физическими мучениями) присутствовал с самого начала. Это для меня важно, поскольку я не знаю, как пережил бы эту работу, если бы она мне далась легко.

У метро меня встретили Гога и Андрей. Андрей был очень сосредоточен. Он дал мне зонтик и сказал удивительные слова: “Пользуйся, если будет дождь, а если не будет - не пользуйся”. Потом они отвели меня в какой-то двор, дали мне прочесть инструкцию и Андрей, отойдя шагов на тридцать, встал ко мне спиной. Я несколько раз прочел инструкцию, хотя она была очень проста, и стал ждать, когда Андрей пойдет. Тут Гога обмолвился, что ходить придется долго. Ждал я, наверное, минут семь и ожидание меня начало раздражать - хотелось, чтобы можно было начать двигаться. Наконец, Андрей пошел и я за ним. В первый раз он заложил руки за спину довольно скоро, но на короткое время. Видимо, потому, что я был заранее настроен, мне легко удалось сосредоточиться на его руках. Всякий раз, как он убирал руки, мне хотелось, чтобы он опять заложил их за спину. Интересно, что сперва я, хотя и понимал этот жест как сигнал внимания, главный структурный элемент, руки Андрея, сложенные у него за спиной казались мне похожими на что-то - сначала на какой-то мясной калач, висящий у него внизу спины, а потом на дурацкой формы узелок. Это было несколько неприятно. Мне пришлось сделать усилие, чтобы избавиться от этих ассоциаций. Потом руки стали просто руками, но наделенными особой значимостью, чрезмерно существенными, что ли. Наконец, пожалуй минут через сорок, всякого рода метафоризация вообще исчезла, так что к моменту, когда Андрей начал разнообразить свои движения руками, что-то брать в них, это мне совершенно не мешало сосредоточиваться на его руках и вообще никак на меня не действовало: ощущения стали совершенно свободными от ассоциативных или каких других связей. Естественно, я прекрасно видел его действия, как-то интерпретировал их, но они были, так сказать, акциденциями постоянной “субстанции” рук. Видимо, такой процесс развития образа вполне обычен. Примерно то же самое происходит при многократном повторении слова: сперва оно кажется похожим на что-то, потом делается бессмысленным и тавтологичным, а потом снова приобретает актуальное значение. Но в этой акции он для меня прошел очень ярко, и момент, когда я перестал нагружать чем-либо то, что я видел перед собой, оказался для меня очень положительным и проясняющим.

Минут через 20-30 после начала движения у меня стало накапливаться странное ощущение движения. Хождение по городу путанными дорогами, бесцельное петляние (хотя у Андрея была цель, мне неизвестная) мне хорошо знакомы, но обычно я занимаюсь этим один и, самое главное, в этом хождении для меня важно преодоление пространства, расходование времени, то, что я за это время успею придумать, увидеть. В настоящем же случае все было иначе: важно было расстояние между мной и Андреем, а не то расстояние, которое мы преодолевали. Разумеется, реализация расстояния между мной и Андреем и была только возможна благодаря пространству, в котором это расстояние приближалось к точке, но не делалось ею. В какой-то момент я ощутил, что Андрей не просто тянет меня за собой, что мое следование за ним каким-то образом на него действует, что я формирую это хождение на равных с ним правах. Правда, в самом конце, когда Андрей начал идти очень быстро, мы оказались в людном месте у Преображенки, а я уже сильно устал и у меня очень болели ноги, и, главное, я понял куда он идет, это ощущение у меня пропало. Здесь, кстати, о вещи, показавшейся мне во время акции неприятной: в начале мы два раза проходили мимо сокольнической церкви, потом примерно в двух третях пути вышли к еще одной церкви и, наконец, путь окончился у церкви возле пруда на Преображенке. Такая география мне показалась тогда нарочитой, хотя теперь я считаю, что это было правильно, тем более, что третья церковь оказалась на нашем пути случайно.

Возвращусь к ощущению важности дистанции: для ее формирования значащими были ритмические вариации в скорости движения от бега до полных остановок, повороты, когда я терял Андрея из вида, люди и предметы, которые заслоняли его, всевозможные его действия (движения руками, предметы, которые он брал в них - кирпич, камень, палка, лист дерева, часы, зигзагообразные шаги и т.д.) и, наконец, остановки. Первым, очень важным моментом, был момент, когда он пошел, не оглядываясь, назад - я, естественно, тоже. Вторым - когда он, увидев бегущего человека в спортивном костюме, побежал ему навстречу. Третьим таким моментом был момент, когда Андрей, подойдя к берегу пруда, прислонился к бетонной плите, закрывшей его от меня выше пояса, заложив за спину руки. Я их не видел, но знал, что они там.

В основном остановки мне были неприятны, я сейчас даже не очень понимаю, почему, но я все время ждал, когда же он опять двинется (особенно это было так, когда Андрей долго смотрел через сквозной забор на футбольный матч. Как он мне потом сказал, футболисты его на самом деле заинтересовали). Пожалуй, единственной остановкой, меня обрадовавшей, было стояние на другом берегу пруда, над водой. Все эти вариации, как намеренные, так и не зависевшие от Андрея или меня, создавали фактуру акции, выводили ее из чисто конструктивного состояния.

Как я уже писал, к концу первой части акции я очень устал. Поэтому, когда я почти прибежал вслед за Андреем к церкви и увидел опять Гогу (перед этим он встретился нам в начале пути) и Колю, мне хотелось, чтобы все это скорее кончилось. Я даже не испытывал особой радости от того, что увидел их, хотя вопрос, где находится Коля, меня поначалу занимал. Андрей куда-то пошел, Коля меня остановил, став у меня на пути (я намеревался следовать дальше за Андреем), поставил меня спиной к воротам - я понял, что оборачиваться мне нельзя - и стал читать мне текст второй инструкции. Текст был совершенно непонятный, Коля читал его очень невнятно, я ничего не понял, он прочел его опять, не давая мне в руки, - я снова мало что понял, - тогда он своими словами объяснил мне, что нужно делать. Меня необходимость ходить еще час очень расстроила (у меня было ощущение, что вся кожа с ног у меня уже содралась), и я даже спросил, нельзя ли пользоваться транспортом, что мне не было позволено. Ничего не оставалось и я очень медленно поплелся в сторону Сокольников, так как не представлял, куда еще можно отправиться. Дойдя до моста через Язу я подумал, не пойти ли вдоль нее вниз, но решил, что оттуда трудно будет потом выбраться и пошел дворами через Стромынку. Я там жил до четырех лет и ни разу с тех пор не бывал, поэтому решил использовать случай. У меня не было никакого желания оглянуться и узнать, что позади меня, впрочем, не очень интересовало и то, что впереди. Вообще, после конца первой части я как-то сник; моя полная предоставленность себе оказалась мне вдруг ненужной, ситуация из рабочей превратилась в просто физически мучительную. Кроме того, мне стали неприятны указания, бывшие почти цитатами из книги по магическим верованиям; я не представлял, каким образом я могу выйти из ситуации без дальнейшего цитирования.

Пока я шел, у меня несколько раз было впечатление, что за мной кто-то следует. Я был уверен, что это Андрей, Гога и Коля или кто-нибудь из них. Дважды я услышал за спиной свист и решил, что он адресован мне. Потом, уже незадолго до истечения часа (я об этом, однако, не знал, так как часов у меня не было и время для меня тянулось медленнее, чем на самом деле) я услышал, как кто-то меня зовет, довольно неуверенно. Я не стал оборачиваться, мне было не интересно, а кроме того, я почему-то решил, что это, так сказать, запланированные "искушения", направленные на то, чтобы я превратился в камень. Потом я вышел к сокольническому парку и увидел на часах, что время уже вышло. Я прошел еще метров сто, прижал голову подбородком к груди, как было велено, и пошел дальше. Никакого знака не последовало. Примерно через минуту, уже у самого метро, я на всякий случай обернулся и увидел Сережу Ромашко. Оказывается, он шел за мной весь час, следуя инструкции сосредоточиться на моей голове, если я не закладываю руки за спину (по-моему я ни разу этого не сделал) и окликнуть меня (? - А.М), когда я опущу голову. Его голос я и слышал (см. рассказ С.Р.).

Акция, таким образом, окончилась для меня (и, кажется, для Сережи, не знавшего о первой части) совершенно неожиданно, каким-то обрывом. Выхода из ситуации никакого не было. Нам было неясно, что делать дальше, я только радовался, что больше никуда не надо идти. Мы подождали некоторое время у метро в надежде, что кто-нибудь появится, и тут я чуть не упал в обморок. Потом я поехал домой, не думая, по-моему, ни о чем, кроме того, чтобы скорее добраться. Когда я оказался дома и немного пришел в себя, я начал вспоминать события и тут постепенно произошел "выход из ситуации", несколько запоздавший, но тем не менее определивший для меня

уже к этому времени вчерашнюю акцию. Потом вскоре позвонил Андрей и разговор с ним явился, по сути, границей акции (первой границей был мой с ним разговор вечером накануне).

Рассказ С.Ромашко  
(об акции “Н. Алексееву”)

В инструкции, которую мне дали прочитать, все было ясно, кроме, пожалуй главного: каков смысл действий, мне предписанных. Естественно, что все время, пока я следовал за Никитой, сознательно или подсознательно я пытался найти какое-то решение, в особенности потому, что конец моего действия не был точно обозначен - я должен был найти какой-то знак и выход из ситуации (при том, что ничего не знал о том, какова будет эта “ситуация”). Но все это было моим побочным занятием, поскольку основная задача была - следовать за Никитой, сосредоточив внимание на его голове. Дело в том, что хотя в инструкции и говорилось, что сосредотачивать внимание на его голове нужно только тогда, когда он не держит руки за спиной, Никита ни разу не заложил рук за спину, так что сосредоточенность на его голове была постоянной и довольно быстро превратилась в довольно монотонное занятие. Сочетание этой монотонности с обстановкой, в которой происходило действие (довольно большая шумная улица, несколько раз мне приходилось переходить улицы, в том числе и на красный свет, поскольку я должен был сохранять дистанцию - нельзя сказать, чтобы моя задача была простой) создавало несколько странное состояние, я вспомнил о практике буддийских монахов, которые учатся произносить молитвенные тексты, думая все время о другом. Затылок - не слишком богатое поле для созерцания, но некоторое время я мог его разглядывать (изучая форму головы, посадку, соотношение головы и шеи и т.п.), поскольку обычно, видев человека не раз, мы не сосредотачиваем на этом внимание и в памяти присутствует только смутный образ. Некоторое время я наблюдал игру света и тени на голове Никиты, затем рубеж, за которым интересного уже нет, оказался пройденным. Сколько будет продолжаться мое следование, я не знал, но минут через десять стало ясно, что оно будет довольно долгим.

После примерно получаса движения по прямой Никита неожиданно свернул направо и, пройдя по небольшому туннелю (в этом месте метро выходит на поверхность и нужно пройти под путями) углубился в переулки. Когда Никита опускался в туннель, ему пришлось нагнуть голову - насколько, рассмотреть я не мог, потому что находился наверху и на несколько мгновений потерял его из виду. Почти автоматически отметив этот факт, я сначала подумал, что это нагибание головы ничего не должно значить, поскольку оно было вынужденным. Но дальнейшее навело меня на другие мысли. Оказалось, что проход через туннель разделил все действие на две части. Если до того Никита шел по шумной улице, двигаясь по прямой довольно быстро (такое движение по улице невольно ассоциируется для нас с каким-то деловым состоянием), то после тоннеля мы попали в тихие переулки и дворы, почти безлюдные, Никита явно замедлил шаг, часто менял направление - это было какое-то праздное блуждание. Контраст был настолько сильным, и ситуация приобрела такое ясное построение, что я подумал: а может быть это и есть тот самый знак? Тем более, что инструкция предупреждала: знак может быть самого неожиданного свойства. К этому времени прошло около часа, у меня появилось ощущение, что действие подходит к концу, и Никита держал себя так, словно он чего-то ждет. Тут-то у меня и появилось предположение, что инструкция для Никиты могла быть составлена таким образом, что он ничего не знал о нагибании головы как знаке (скажем, ему был указан маршрут с тоннелем в расчете на то, что ему придется нагнуть голову), подобные проекты мы как-то обсуждали с Андреем. В таком случае действие оказывалось для меня незаконченным. Поэтому я приблизился к Никите сзади (я все же не решился сразу прервать его) и позвал его. Он никак не отреагировал, так что стало ясно, что я ошибся. Я снова отстал, восстановив прежнюю дистанцию и решил ждать окончания. Ждать пришлось недолго, через несколько минут мы вышли к Сокольникам и Никита опустил голову. Перейдя на другую сторону улицы, он остановился и обернулся. Я подошел к нему и мы узнали друг от друга, в чем состояла задача каждого из нас по инструкции. Я был очень рад, когда выяснилось, что мое преждевременное вмешательство не только не нарушило ход действия, но даже внесло в него (для Никиты, на которого была рассчитана акция) еще один содержательный момент.

Рассказ С.Ануфриева  
(об акции «Остановка»)

Я хочу написать об акции «Остановка» потому, что мне близки проблемы, успешно, как кажется, разрешенные в ней, и меня волнуют вопросы, заданные этой работой.

После проведения акции многие говорили о необязательности присутствия на ней, о ее доведенной до предела умозрительности. Вряд ли это так, и я бы даже подчеркнул ее демонстрационную особенность, вызывающую необходимость присутствия. В предыдущих акциях эстетическая грань всегда была задана организаторами. Они выбирают место, обстановку, состояние, их интересующее, а тут они как бы сняли с себя ответственность за эстетический компонент работы и окружающий мир сам взял на себя эту функцию. Непредугаданная жизнь большого города прямо воздействовала на участников, а зрителями, правда, невольными, стали простые люди вокруг нас. К счастью, и они занимались простыми делами, и участники в полной мере отстранились от их суеты. Эта суета и яркое мельтешение окружающего помогли почувствовать внутреннюю пустоту и одиночество, как бы вырванность из времени в момент остановки. И мне кажется (хотя я не был на предыдущих акциях), пустое поле под снегом и полоса леса справлялись с этим хуже, чем тусовочная среда этой акции. Правда, зрители чувствовали себя совсем иначе, чем на пустом поле, и это повышает (усиливает) их демиургически-ритуальную позицию. Но, с другой стороны, это объединяет их с организаторами, ослабляя креативную позицию последних. В конечном результате и отдыхающие в парке, и участники явились материалом для действий со временем. Действие произошло супер-мгновенно и только в сознании, никак не проявляясь на материальном и эстетическом планах. Чувственный мир участников был вообще проигнорирован. Он всеми своими силами пытался вызвать в них атмосферу несерьезности, чтобы не дать всем сойти с ума, т.е. служил как бы амортизатором при ударе по сознанию. Вероятно, это одна из последних работ нашего времени, производящая переворот в сознании, поскольку оно стало очень гибким от постоянных переворотов и требует шока от эмоциональных, антиконцептуальных произведений.

Но группа «Коллективные действия» пока еще удивляет.

Май 1983 г.

Рассказ Ю.Альберта  
(об акции “Остановка”)

Нас собрали у метро “Сокольники”. Мы там долго мариновались, потом пошли. Идти было очень приятно. Вел нас Кизевальтер. Пока мы шли было ясно, что никакого “театра” не произойдет как обычно, потому что это все-таки публичный парк и там с мешками на голове не побегаешь. Было понятно, что будет типа того, что нас приведут и скажут: ну вот, вы и прошли... И поэтому, когда я увидел идущих сзади Андрея с Никитой, то я особенно не удивился. Потом увидел у Андрея в руках магнитофон. А когда Никита сел и стал писать картонки, я подумал, что он делает какие-то зарисовки, непонятно почему. Вот и все. Но сама эта структура “петли” мне очень понравилась, то есть то, что конец раньше начала и т.д.

Я заметил, что последние несколько акций очень отличаются от предыдущих. Нет вот этого момента просветления, когда человек вдруг ощущает что-то неземное. Осталась одна голая безрезультатная структура, как бы “пустые” акции.

Май 1983 г.

Рассказ В.Мироненко  
(об акции “Темное место”)

Итак, я вышел на ст.Красногорская, прочел инструкцию и довольно быстро отыскал необходимое поле.

Сейчас я сижу на середине небольшого поля - метров 300 из конца в конец - и разглядываю этот самый темный участок леса. Это небольшой промежуток между березовыми деревьями. Лес смешанный - хвойный и лиственный. Здесь очень тихо, начинает смеркаться, дует легкий ветерок. Ощущение какой-то пустоты и одиночества, хотя вижу людей, идущих вдалеке по кромке леса. Вот сейчас они как раз проходят этот самый участок. Но они как-то совершенно не касаются всего, что происходит со мной.

Я опять смотрю на этот темный участок и обращаю внимание на то, что как раз где-то посередине него растет довольно пушистая сосна. Она делит его почти на две равные части. Это темное место с каждой минутой становится все темнее и начинает меня тянуть к себе, туда. Мне уже хочется пойти туда и посмотреть, что же представляет собой это темное место. Оно небольшое, но заманчивое. При длительном взгляде на него интерес все увеличивается и начинает - как я уже сказал - начинать меня туда тянуть. То есть остальной лес, его восприятие, играет второстепенную роль, остается только этот темный участок. И от сознания того, что, вот, я концентрирую на нем свое внимание оно становится еще более темным, еще более загадочным и желанным. И этот тихий ветерок, который овеивает меня, усиливает ощущение какого-то волнения и как бы толкает меня туда, в эту темную точку. Я заканчиваю свое описание и начинаю двигаться по направлению к этому темному участку - он несколько наискосок от меня. Я с грустью оставляю магнитофон как последний полуодушевленный предмет, из которого слышен человеческий голос и остаюсь совершенно один на один с этой темной точкой...

По мере того, как я приближался к этому темному участку, темнота, конечно, в нем начинала рассеиваться, но ощущение загадочности и непредсказуемости не исчезало.

Когда я дошел до кромки леса, открыл папку и прочел дальнейшие указания, мне стало понятно, что этот овал, искусственный объект сольется с этой чернотой, станет частью этой черной пустоты, этого загадочного пространства. Интересно, что когда я вешал овал и, так сказать, был “внутри” этого черного места, ощущение какой-то таинственности и странности всего происходящего меня не покидало. Несмотря на то, что вокруг все было четко различимо, но вот именно сознание того, что я нахожусь внутри бывшей некогда для меня темной точки, оно наполняло меня странным ощущением, которое очень трудно передать словами. Сейчас я сижу на той же самой исходной позиции и овал различить уже невозможно - он слился с чернотой и стал ее частью, темнота поглотила его. Чуть виден только белый листок с моим автографом, который как бы обозначает место действия, где произошло это художественное событие (по инструкции и, главное - по идее акции никакого белого листочка на овале не должно было быть - “К.Д.”).

Что же касается смысла овала как такового, то мне кажется, что он не может быть раскрыт. Он по самой своей сути так и будет оставаться до конца не раскрытым и загадочным.

Он является неким знаком пустоты, не несущей в себе ничего и в то же время содержащей в себе все. Поэтому, на мой взгляд, его сущность на уровне слов просто не может быть выражена.

Когда в это темное пространство был помещен овал, оно начало излучать какую-то активность и напряженность.

Вся акция в целом представляла собой своего рода испытание благодаря своей нераскрытости и мучительной неопределенности, которая возникала при взгляде на этот темный объект, о котором шла речь.

Рассказ И.Кабакова  
(об акции «Темное место»)

Запись, сделанная на месте действия:

Дорогой Андрей!

Когда я все это делал, у меня было чувство страшной неловкости, неестественности и затрудненности невозможной.

Я не мог проделать все это с большой серьезностью, погружаясь в инструкции, которые я не мог схватить как обязательные для меня. Я никак не мог сосредоточиться ни на одном из этапов этой акции.

Кроме того, ощущение моей одинокой нелепости среди зелени, леса и всего окружающего повергало меня в потрясающую нелепицу. Степень психического дискомфорта была чудовищной. Я не мог ничего выполнить и понять. Видимо, я никак не могу входить в это дело как участник, а только как зритель. И этот «зритель» в момент акции столь во мне побеждал, что никакого серьезного и планомерного выполнения инструкций я не смог сделать. Поэтому я не могу вспомнить ни про овал, ни про что другое, потому что я был занят выполнением дела, которое не я придумал. Видимо, момент невыдуманности мной самим этого дела совершенно исключал всякую степень подчиненности, внимания и согласия. При всей симпатии и чувстве серьезности, которые я всегда переживаю, когда вижу ваши вещи со стороны, самому же в качестве участника - я до этого не чувствовал - невозможно себя понять. Только как боковой зритель. А здесь эта вовлеченность дошла до такой степени, что я испытываю чувство дикой нелепости и страха неизвестно чего и почему, собственно. Это единственное, что я могу сказать о своем состоянии. Поэтому ни фотографий, которые я не умею делать, ни записей, ни выполнения, ничего этого нет, сделанного нормально при том, что я страшно заставлял себя пунктуально выполнять все, что было сказано. Извините, ради Бога, и не сочтите это за пренебрежение. При всем глубочайшем уважении и внимании к вашим вещам, сам я - как участник - в данном случае выступаю в самом жалком и, фактически, отрицательном смысле.

\* \* \*

Запись, сделанная в мастерской И.Кабакова после акции:

А.М.: Что вам помешало осуществить акцию?

И.К.: Дело не во мне. Я уже сказал, что с самого начала, как только я подключился к выполнению, я ощутил невероятную степень неестественности, неловкости, полной для меня какой-то посторонности, что я должен искать какой-то лес и т.д. Я дал согласие на это дело по-дружески, мало ли что, сделаю и все. Поеду и т.д. Но в момент исполнения все это переходит в другую фазу, в фазу реализации, где включаются другие механизмы, о которых я не мог подумать, давая согласие на это дело. Я ощущал чудовищное чувство нежелания, если так можно выразиться, это делать. Со всей этой морочкой нежелания я выехал сегодня утром часов в восемь, нашел лес, явно неподходящий. Тем не менее, с некоторым небрежением нашел более менее подходящую поляну. Зная примерно намерения авторов, т.е. чтобы это был чистый лес, как всегда в ваших акциях, чистое поле, чистые структуры, я никак не мог подыскать - да и не было внутреннего желания - все это. Да и машина еще плохо работала. У меня было глубокое внутреннее сопротивление все это делать.

А.М.: Почему?

И.К.: Внутреннюю природу этого дела я могу точно описать. Это прежде всего полное отвращение к выполнению какой бы то ни было инструкции. Даже если она принадлежит моему другу. Я с удовольствием пишу статьи, когда они приходят мне в голову. Но вот у меня был случай заказной приятельской рецензии. У меня это вызвало целую волну внутреннего состояния, близкого к бешенству. Я, конечно, выполнил это, поскольку и работа мне нравилась, и дружеский долг. Оказывается я совершенно не способен искренне выполнять ничего, что исходит из внешнего мира, бесконечно враждебного и чужого мне. Все, что является искренним, должно исходить от меня

самого. Это и есть основная причина. Я не хотел выполнять ничьих инструкций - пусть это близкие и дорогие мне люди. Это у меня еще со школы, ненависть к обязательному, которая распространялась тогда и на Пушкина, на Толстого - вы сами, наверное, это знаете по своему опыту.

Я уже не говорю о том, что когда я увидел в папках настоящие инструкции, бешенство мое достигло неопишуемых размеров. За счет моего комплекса страха, неполноценности какой-то я моментально поставил себя в ситуацию противозаконного лица, которое что-то собирается проделывать на природе - в законных, так сказать, государственных краях, подведомственных обзору и контролю, проделывать какую-то акцию весьма личного характера. Поразительно то, что, оказывается, мы привыкли делать свои человеческие дела в укромных местах в виде каких-то пещер, ниш, где не существует вот этого ветра нормального общественного бытия. Наши рисунки и т.п. являются предметом наших личных занятий. Мы никогда не выносим их не только на выставки, но и не показываем посторонним. Хотя в них, разумеется, нет абсолютно ничего предосудительного. Но инстинкт, что внешнее пространство не будет благоволить к тебе, включается сразу. Желательно, конечно, чтобы эти картины появились на выставках, это прекрасно, но как бы не предусмотрено тем психическим, уже сформированным состоянием, которое у нас уходит в глубину 50-х годов. И вот художественная акция моего друга или даже моя собственная, которую я должен сделать на внешнем пространстве, она мгновенно срабатывает в нем как акция незаконная, предосудительная, не должная и чрезвычайно в этом смысле наказуемая. Возникает чувство, что вот сейчас выглянет из-за куста какой-нибудь дядя и скажет: «А ты что здесь...». Т.е. пространство становится бесконечно опасным. Я уже не говорю, как я вертел головой, воображая себя не то Лифшицем, не то Дымшицем, - забыл, как его, а, Штирлиц. Я оценивал степень опасности всего этого дела. Потом, когда я слушал запись инструкции на магнитофоне, я понял, что я полностью выдал себя, потому что надо было сфотографировать какое-то темное место, которое для постороннего может являться неизвестно чем. Полностью осознавая бредовость этой психики «противозаконного», таинственного деяния, я понимаю, что, возможно те, кто следят за шпионами понимают, что речь идет о каких-то идиотах. Ведь, действительно, это только художественная акция. Но может быть, в ней и какой-то тайный, шпионский смысл? Короче говоря, я никогда не чувствовал себя столь панически дискомфортно. Повторяю, я воспитан 50-ми годами и страх является моим нормальным психозом. Как только я оказался снаружи, выскочил из собственной улиточной раковины, меня сразу же обуяла паника.

Ощущение дискомфорта, а оно было у меня основным, связано еще и с тем, что я выступаю в качестве участника акции впервые, то есть сам что-то делаю. Оказывается это поразительное по мучительности и трудности состояние. Быть участником-зрителем это совсем не то, что быть участником-изготовителем. Надо сказать, что пережив первый раз в жизни и, надеюсь, последний раз это состояние, я его воспринимаю как безумно болезненное и бесконечно лживое. Дело в том, что я раздваивался между состоянием человека, делающего акцию, и того, который смотрит на это со стороны и, вне сомнения, побеждал во мне последний. Зритель, смотрящий на себя, делающего что-то, заставлял все делать плохо, фальшиво, с желанием наебать, обмануть.

А.М.: А в чем это конкретно выразилось?

И.К.: Ну, в том, что я снимал не с того расстояния. Вместо того, чтобы повесить щит, я его прислонил. Я делал все так, как делает плохой ученик на уроках. Я, конечно, явился на урок, но с тем, что, явившись, я на нем не буду делать ничего абсолютно. В общем, все формы уклонения и гадливого небрежения были мною использованы. Кроме того, меня смущало большое количество людей, которые, по случаю праздника, бегали там во всех лесах. Правда, они были от меня далеко. Но я хочу подчеркнуть, что момент гуляния людей в спортивных синих костюмах как-то особенно вычёркивал меня из ситуации, из естественности, к которой они принадлежали. Я ощущал эфемерность моего поведения, т.е. в более подвешенном и психически невменяемом состоянии я себя давно не помню. Это как бы меня высадили из поезда или я потерял бы документы и вдруг надо их предъявить. То есть ряд эфемерных состояний, которые человек переживает в своей жизни, я как раз и испытал, таскаясь с этим дурацким магнитофоном по полю.

А.М.: А если бы эту акцию вы узнали по документации, т.е. кто-нибудь другой ее сделал?

И.К.: У меня манера смотреть не на то, что мне показывают, а на то, что в этот момент возникает у меня. Я не могу пока этого преодолеть, да и не желаю преодолевать. Художественная акция, на мой взгляд, состоит именно в этом феноменальном саморазоблачении. То есть человек, чтобы показать себя, должен сделать что-то, но он не может себя разоблачить, не сделав чего-то.

Если он примет мысль, что, сделав что-то, он это что-то и считает моментом саморазоблачения, то это будет глубоким заблуждением. Это напоминало мне детскую игру в школе, когда мы бросали друг в друга портфели, стоя по углам класса. Любопытно, что, пока ты стоишь и держишь портфель, ты практически неуязвим, потому что ты внимательно следишь за летящими на тебя портфелями и можешь защититься. Но жажда тоже всобачить в чью-нибудь голову свой портфель заставляет тебя, как тебе кажется, в безопасное мгновение, швырнуть портфель. Вот в этот момент ты полностью уязвим. Вот тут-то в тебя и надо бросать, попадать и т.д. Тоже самое, я думаю, и искусство, и художественные акции. Если ты держишь портфель, прижав к себе, то есть ничего не делаешь, ты ничем не рискуешь. Но и ничего не показываешь. Но показывая что-то, ты рискуешь сразу же саморазоблачиться. Если бы я встретил эти тексты напечатанными, да в первом томе «Поездок» так оно, собственно, и существует, то для меня это было бы предметом очень интересных вниманий и соображений, отнюдь не связанных с этими текстами, то есть, то, что руководит авторами, что за этим стоит - ритмика, интонационность, их количество, их массив, их маниакальная запрограммированность - все это является знаками и символами чего-то, что возникает в моей системе видения, формируется за этими текстами. Я думаю, что эта конструкция именно тем и интересна, что внешне она дана в виде канцелярско-технических, информационных массивов, а образ возникает глубоко сентиментальный, лирический, интимный, прямо противоположный - в силу особого изначального поэтизма, целостной эстетической теории самочувствия, которая стоит за всей этой бесконечно структурированной системой.

А.М.: Не почувствовали ли вы некую знаковую тупость, тупиковость этой ситуации?

И.К.: Она изначально считается тупой. В лучшем случае она остроумна, в худшем - тупая. Но и остроумие, и тупость в данном случае являются только пусковым механизмом для развертывания образной системы. Я не делаю в этом различия, хотя, может быть, запихать кучу воздушных шаров в мешок - это остроумно, а сфотографировать овал и уйти домой - это, допустим, глупо. Но в принципе это одно и то же. Тут остроумие и глупость не являются критериями, потому что по-настоящему в этой акции всё находится по ту сторону - и остроумия, и глупости. Разбираться в этом не имеет смысла, потому что мы бы тогда двинулись в сторону рефлексии по поводу того, что не может быть отрефлектировано. Это сущее всегда отстывает перед рефлексией. Попытаться схватить его - то же самое, что попытаться схватить, накрыть солнечный зайчик. Мы бы его накрыли, но он опять бы оказался на поверхности руки, мы бы накрыли его другой рукой, но... То есть он всегда будет по ту сторону любой рефлексии. Зная этот эффект, незачем и пытаться. В таком случае моя рефлексия вступила бы в структуру самого произведения, как комментарий вступил бы в систему комментариев.

А.М.: Когда вы отошли от овала, вы его видели?

И.К.: Это замечательная проблема. Я глубоко убежден, что я вижу только то, что я знаю. Я видел бы его, если бы унес и на три километра. У меня зрение связано со знанием. Я думаю, что понятие зрения очень субъективно. Это у животных зрение как в фотокамере: снимал, снимал, а потом перестало быть видно, что снято. Зрительный же наш нерв очень связан с памятью, знанием и образом. Приведу поразительные моменты, которые с точки зрения науки кажутся необъяснимыми. В деревне, где я живу летом, в Горьковской области, существует феноменальное видение или знание на особое пространство, окружающее эту деревню. На мой взгляд, оно равно примерно 3-4 километрам в окружности. В этом радиусе все обитатели этих мест видят всё - днём, ночью, вечером и т.д. Вот пример. Я ехал ночью на машине (часов в 11 вечера), которая меня подвезла. Было темно. В неосвещенной кабине, в глубоком мраке на дороге возле деревни я дал водителю три рубля, что, кстати, по ритуалу не положено - он свой, из деревни, в которой я живу и платить не надо. Ну неважно. Раз я ему дал, он пьяница, он взял, положил в карман и исчез во мгле. И я тоже пошел в деревню. Утром, около семи часов, сосед мой, который косил во дворе, сказал мне: «Что ж ты Петьке-то три рубля дал, ему, гадине, я вообще бы ни копейки не дал». Совершенно исключено, чтобы Петька проснулся и побежал ему сообщать об этом. Хочу еще раз добавить о феномене всевидения, это не стрекозиное бинокулярное зрение, а какое-то мыслевидение всего, что происходит. Например. Старуха сидит и выглядывает в окно. Вообще, кстати, выглядывание в окно есть способ такого телескопического, что ли, существования этих людей, они сидят в избе, но видят все. И вот она мне говорит: «Ух ты, возвращается Петька, а рыбы-то три штуки всего везет, а грозился десять поймать». Поглядев на реку, я не увидел вообще ничего до самого горизонта. Через некоторое время, минут через 20 на реке, у горизонта, из-за леса появилась маленькая лодчонка.

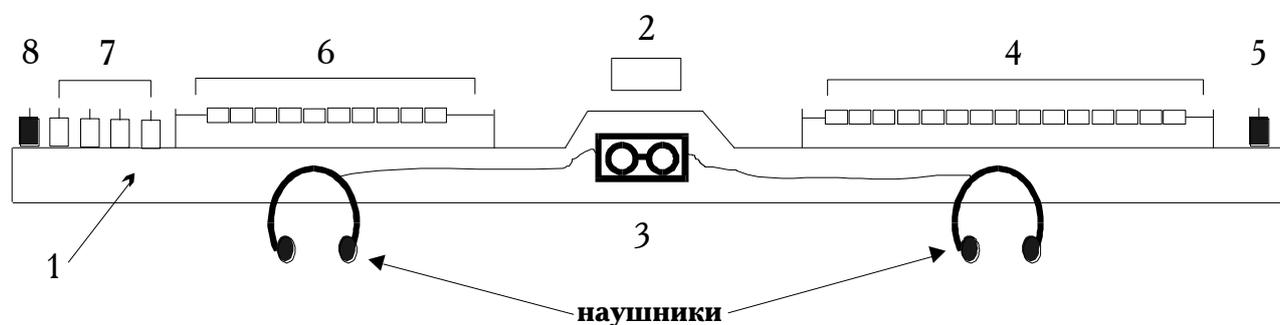
Через 30 минут появился силуэт Петьки. У него действительно в руках был мешок, внутри которого по размерам можно было сказать, что три рыбы. Тут дело вот в чем. Благодаря тотальной изолированности этих мест и постоянной жизни в этом месте человек приобретает насекомообразное понимание пространства. Ведь насекомые не видят конкретно: мол, подлечу к столбу, ударюсь и полечу к окну. Муха так не думает. Она летит, по всей вероятности, в каком-то живом радиолокационном поле. Она чувствует предметы не в качестве вещественно вычлененных, а видит какую-то целостность. В этой целостности она видит все - и размер столба, и его температуру, и опасность, и жука, который полетел. Она видит все это молниеносно, но как - сказать не может. Я думаю, что деревенские жители обладают такой же информационной считываемостью, т.е. близкой к насекомообразному состоянию. Она, старушка, видит не только Петьку, она видит грибы, которые растут за 3 км, видит Ваньку, который на тракторе провалился в овраг и т.д. Каким образом они видят, они не могут сообщить. Но это не визуальное видение. Я думаю, что это видение распространяется и на эстетические сферы, вот известный пример, который Станиславский приводит в своей книге «Моя жизнь в искусстве». В какой-то провинции они играли, по-моему, «Гамлета». И вдруг почувствовали, что они играют как никогда прекрасно. Сами актеры знают, что у них так бывает раз в год. Но зрительный зал был совершенно мертв. И вот, допустим, Станицын изумленно спрашивает у Тарханова: «Неужели они не видят, что это прекрасно?» На что тот совершенно замечательно отвечает: «Но ведь они же не знают, что это прекрасно».

## Экспонат

Здесь представлены два варианта “Экспоната” ( проект А.М.) - выставочной настенной работы, собранной на материале вводной к “Экспонату” акции “Разделение”. В событийном пространстве акции идея “Экспоната” была скрыта от зрителей. По отношению к “Экспонату” акция “Разделение” была организующей рамой, в семантическом центре которой находится открытая в “Экспонате” и закрытая в “Разделении” фонограмма, представляющая собой запись звука разматывающихся на бруске катушек во время 200-метрового прохождения с бруском на спине одного из организаторов акции “Разделение”.

Девяностоминутная фонограмма составлена из множество раз повторенной этой трехминутной документальной записи.

### 1-ый вариант “экспоната”



1- Белый брусок (длина - 2 м, высота - 6 см, толщина - 4 см) с трапециевидным возвышением в центре (длина верхней части возвышения - 15 см, высота - 8 см).

2- Текст инструкции (“Слушать фонограмму могут одновременно два человека. Наденьте наушники и поставьте магнитофон на воспроизведение. Время прослушивания не ограничено. Если одна сторона кассеты закончилась, переверните ее на другую сторону. Прослушав фонограмму (или ее часть), выключите магнитофон”).

3- Маленький кассетный стерео-магнитофон TOSHIBA с двумя наушниками, укрепленными с помощью гвоздей (повешенными на них) на левом и правом “крыльях” бруска. В магнитофон вставлена кассета с вышеописанной фонограммой.

4- 15 катушек с белыми нитками (№10), нанизанные горизонтально на прочную леску, натянутую между двумя вбитыми в брусок гвоздями.

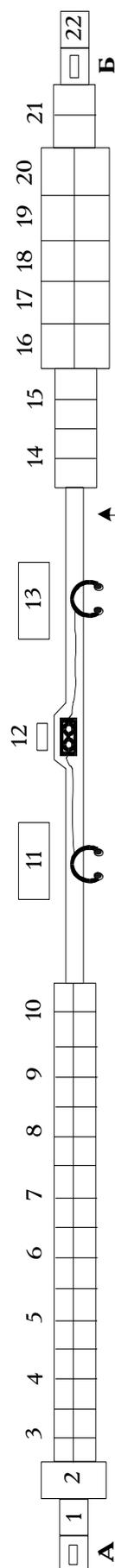
5- Катушка с черными нитками, укрепленная вертикально на вбитом в брусок гвозде.

6- 10 катушек с белыми нитками (=№4).

7- 4 катушки с белыми нитками. Укреплены на бруске вертикально на гвоздях.

8- = 5.

## ВТОРОЙ ВАРИАНТ “ЭКСПОНАТА”



БЕЛЫЙ БРУСОК  
С МАГНИТОФОНОМ  
И НАУШНИКАМИ  
КАК В ПЕРВОМ ВАРИАНТЕ,  
НО БЕЗ ГВОЗДЕЙ  
И КАТУШЕК С НИТКАМИ

( ИЛИ С КАТУШКАМИ  
КАК В ПЕРВОМ ВАРИАН-  
ТЕ, НО КАТУШКИ  
ДОЛЖНЫ БЫТЬ БЕЗ НИТОК  
И ПОКРАШЕНЫ  
В БЕЛЫЙ ЦВЕТ )

А, Б - Белые прямоугольные листы бумаги, повешенные горизонтально (20 x 14 см) с наклеенными на них бархатными бумагами красно-фиолетового цвета (15 x 11 см), к углам которых (А - слева вверху, Б - справа вверху) приделаны металлические фурнитурные позолоченные пятиконечные звездочки на фоне красно-синих полосок, составленных из увеличивающихся к центру листа уголков бархатных бумажек, наложенных один на другой (красный - синий - красный - синий - красный - синий - красный).

1, 22 - Белые бумаги с надписями по центру “ЛЕВАЯ” и “ПРАВАЯ” и с обозначением номеров в верхних левых углах (в данном случае - 27а и 27б), которые раздавались в конвертах зрителям после акции “Разделение”. На обороте этих листов (всего их было 62 шт.) были наклеены половины рисунков, текстов, схем, фотографий и т.д., с которыми снимались зрители на “парные портреты”.

2- Описательный текст акции “Разделение”.

3-10. - Парные портреты зрителей, сделанные после акции “Разделение” (в выставочных условиях должны быть представлены в виде фотоотпечатков). Нижняя правая четверть 10 листа заполнена цифрами (27) (структурно-позиционная замена фотографии группы зрителей, не получивших конверты (27 человек)).

11- Документальная фотография с акции (участник с бруском на исходной позиции).

12- Текст с инструкцией (=№2 в первом варианте “ЭКСПОНАТА”).

13- Документальная фотография с акции (разделение группы).

14-21. Ксерокопированная серия произвольно составленных половин рисунков, схем и т.д., раздававшихся во время “Разделения”. 15 номер - оригинал (в цвете) правильно составленного рисунка.

## Разделение

Зрители (89 человек) были приведены на поле и поставлены лицом к поросшему лесом склону напротив тропы, разделяющей стену леса на две половины. Группа зрителей расположилась на расстоянии 50 метров от стены леса прямо перед перспективой уходящей вверх по лесному склону тропинки. Вскоре на тропе показалась фигура одного из организаторов акции. Он спустился вниз по тропе. Когда участник приблизился к зрителям, стало видно, что он несет на спине белый брусок с укрепленными на нем катушками с нитками, которые - по мере его движения - сматывались с катушек (на тропе в глубине леса, невидимые зрителям оставались два участника акции и держали в руках концы ниток). Подойдя к зрителям, участник с бруском на спине прошел сквозь толпу, которая оказалась разделенной на две половины висящей в воздухе полосой из ниток. Обнаружилось, что сзади к трапециевидному возвышению бруска был прикреплен маленький магнитофон, записывающий характерный звук крутящихся катушек (однако зрители не знали, что магнитофон поставлен на запись). Пройдя еще 100 метров вперед (во всю длину ниток, которая составляла 200 метров), участник с бруском скрылся из виду.

В это время другие два организатора акции подсчитали количество зрителей в каждой половине разделенной надвое группы и раздали 62-м зрителям 62 конверта с надписью: “РАЗДЕЛЕНИЕ группы на 42 (слева) - (цифры заполнялись от руки) - и 47 (справа) человек ОСУЩЕСТВЛЕНО 29 мая 1983 г. “Коллективные действия””. В каждом конверте находилась половина (правая или левая) разделенных надвое рисунков, схем, текстов, фотографий (всего - 31 шт.)

На оборотных сторонах рисунков были надписи: “ЛЕВАЯ” (на левых половинах) и “ПРАВАЯ” (на правых половинах), а в левых верхних углах - номера, например, - 1а, 1б, 2а, 2б и т.д. После раздачи конвертов один из участников стал выкрикивать эти номера следующим образом: “У кого рисунки 1а и 1б прошу подойти сюда!” и т.д. Зрители попарно подходили к фотографу, прикладывали половины рисунков друг к другу, составляя целый рисунок (или схему и т.д.), и в таком виде фотографировались для “двойных портретов”. В конце акции была не снята группа зрителей (27 человек), которым не достались конверты.

Моск. обл.. Ярославская ж.-д., “Калистово”  
29 мая 1983 г.

А. Монастырский, Н.Алексеев, Г.Кизевальтер,  
И.Яворский, И.Макаревич, Е.Елагина,  
Тод Блудо, Н.Панитков, С. Ромашко.

## Индивидуальные работы членов группы “Коллективные действия”

Андрей Монастырский

Моталка  
(1981)

Объект представляет собой две черных плотных картонки (16 x 5,5 и 16 x 4 см), одна из которых обмотана толстым слоем черных ниток, а на другой - более узкой - с обеих сторон наклеены бумажки с инструкциями. На лицевой стороне написано: “Несколько слов, имеющих отношение к этому тексту смотри на другой картонке, предварительно перемотав нить с той картонки на эту”.

На оборотной стороне написано: “Прежде, чем начать равномерно наматывать нитку на эту картонку напишите здесь свою фамилию и дату перемотки: \_\_\_\_\_”.

число                      фамилия

Участник акции, перемотав нить (перемотка в среднем занимает 20 минут), находит на другой картонке точно такие же надписи, как и на той картонке, на которую он перемотал нитку. В случае, если данным экземпляром “Моталки” уже пользовались, он обнаруживает фамилию того человека, который перемотал нить с узкой картонки на широкую. Разница в размерах картонок сделана для того, чтобы снизить до минимума подозрение участника в том, что он найдет на другой картонке аналогичную надпись.

Дуть сюда  
(1983)

Объект представляет собой небольшую вытянутую черную коробу, на лицевой стороне которой - в верхней части - надпись “ДУТЬ СЮДА”. В нижней части укреплена металлическая трубочка желтого цвета. Если участник акции догадается дунуть туда, куда написано, то объект падает и на дне коробки обнаруживается этикетка с названием объекта: “А.М. Э.П. №11 “Дуть сюда”. Москва, 1983г.”

Объект устанавливается на черной поверхности, перед ним надпись “Руками не трогать”. Под дном коробки, на подиуме надпись: “Поставить на место”, которая обнаруживается после падения коробки.

Кепка  
(1983)

Объект представляет собой серую матерчатую кепку с тряпичной пуговицей на ее макушке. К пуговице приделана полоска бумаги с надписью “ПОДНЯТЬ”. Кепка должна лежать на столе или лучше - на скульптурной тумбе. Когда зритель поднимает кепку (за пуговицу) под ней обнаруживается надпись (на бумажном листе): “ПОЛОЖИТЬ МОЖНО, ПОНЯТЬ НЕЛЬЗЯ”.

## Линия (1983)

В отличие от всех предшествующих объектов “Э.П.”, “Линия” представляет собой своего рода “акцию”, вернее систему координат, в которой - в результате акции “Линия” - была прочерчена красным фломастером линия: момент ее нанесения на картон (1 марта, 13 час. 18 мин.) являлся моментом “Элементарной поэзии”.

Сама акция “Линия” состояла в том, что двум участникам в начале улицы Кондратюка (на разных тротуарах) автором были вручены конверты, инструкции на которых предлагали одному участнику (Кизевальтеру) двигаться по левому тротуару, смотря только влево и отсчитывая 300 шагов. После того, как он отсчитает 300 шагов, ему необходимо посмотреть направо, на правый тротуар улицы и, обнаружив второго участника, пересечь улицу и подойти к нему. Аналогичная инструкция была на конверте второго участника (Ромашко), но ему предлагалось идти по правому тротуару и смотреть только направо. Ясно, что один из них должен был пройти свой маршрут быстрее другого (т.е. вероятнее всего), что и случилось: Ромашко первым отсчитал свои 300 шагов и подошел к Кизевальтеру, перейдя улицу. Вскрыв конверты, они обнаружили в них по одинаковой картонке, где была нанесена схема их продвижения по улице и гипотетически были намечены направления пересечения улицы пучком карандашных линий. На картонках были наклеены инструкции, в которых предлагалось тому из участников, кто пересек улицу, обвести красным фломастером (прочертить) на своей картонке карандашную линию, которая наиболее точно совпадала с реальным направлением (углом) пересечения улицы, что Ромашко и сделал.

## Комментарий

Объекты “Моталка”, “Дуть сюда”, “Кепка”, “Линия”, продолжающие серию “Элементарной поэзии”, являются не столько предметами, сами по себе имеющими эстетическую ценность, а скорее знаками, указывающими на языковое пространство, в котором подобные работы могут существовать как достаточные для организации художественного (поэтического) события.

Функция этих работ прежде всего состоит в раздвижении границ текста, границ художественного пространства в ту сторону, где мир, понятый как картина, смыкается с миром, данным нам как реальность. Непосредственно к сфере искусства как такового они принадлежат только одной своей половиной, причем - как это ни парадоксально - именно той своей частью, которую невозможно до конца проанализировать, осознать, которая положительно непонятна для зрителя. Если зритель находит в них зацепку для размышления, для переживания, если в них есть какая-то неопределенная новость, тогда они работают, если же этого нет и они целиком поглощены, академизированы предшествующим им художественным пространством, то ценность их невелика. Если при обращении с ними возникает вопрос “Что это такое? Я не совсем понимаю в чем тут дело” - или лучше всего: “наконец-то я не понимаю, что это такое” - тогда хорошо, тогда они срабатывают как надо.

Можно говорить о метафактуре этого положительного “непонимания” как о стиле художника (поэта). В представленных объектах предпочитается мягкая, не раздражающая фактура этого положительного “непонимания”, не эпатажирующая зрителя.

“Моталка” организует чистое время перемотки как предмет содержания акции “Моталка”. “Дуть сюда” - падение предмета, “Кепка” эстетизирует “поднимание”, “Линия” - момент “прочерчивания”, нанесения знака на поверхность.

“Падение”, “Перемотка”, “Поднимание”, “Прочерчивание”, как становится очевидным при контакте с объектами, их организующими, заординированы в определенном мини-хронотопном (по отношению к метафактуре) пространстве, которое является средой, фоном, формой, рамой или даже можно сказать - путем к конкретности данного явления (“падение” и т.д.).

Здесь это чисто поэтические события, но как бы разметафоризованные “с другого конца”. Так, можно написать стихотворение о “падении” или о “времени”, насытив из экзистенцией,

ламентациями, ностальгией и т.п., но можно - как в данном случае - организовать с помощью инструктированных объектов-акций и концептуальной традиции эстетики “фонов” само “падение” (“Дуть сюда”) и само “время” (“Моталка”).

А.М. 1983 г.

Николай Панитков

Яма

Участникам акции, каждому отдельно, было предложено выполнить инструкции, написанные на деревянных щитках, зарытых последовательно один за другим в землю (через 30-40 см один от другого). После выполнения предписания участник должен был подвести к месту действия следующего участника и присоединиться к группе лиц, уже осуществивших действие (текст инструкции см. ниже).

Последняя таблица заканчивалась указанием засыпать яму. На оборотных сторонах каждого щитка были написаны имена участников с условным обозначением основных событий, происшедших во время поездки от Москвы к месту действия (около 700 км).

Инструкции:

1. Копать до получения дальнейших инструкций (отложить, не переворачивая).
2. Вынуть эту таблицу, перевернуть и положить рядом с ямой. На ее место положить предыдущую таблицу. Полученное устное указание передать следующему участнику.
3. =2.
4. =2.
5. Вынуть эту таблицу, перевернуть и положить рядом с ямой. Яму закопать, а таблицу №1 перевернуть и положить рядом с ней.

Костромская обл.,  
деревня “Погорелово”  
2 мая 1981 года

Георгий Кизевальтер

Три гамака

Три гамака (см. фото) были повешены в различных местах леса около пос. Черноголовка. Один гамак был немедленно порван неизвестным, остальные остались висеть.

Размер гамаков - 2 x 1,2 м.

22 августа 1981 г.  
Московская обл.,  
пос. гор. типа Черноголовка.

Никита Алексеев

Все ближе

В роще в районе Орехово-Борисово между деревьями было повешено зеленое шелковое полотнище размером 3 х 3 м с надписью красными буквами “ВСЕ БЛИЖЕ”.

Москва

Май 1982 г.

## Комментарии

А.Монастырский

Семь фотографий

Эта заметка предполагает, что читатель ее либо присутствовал на тех акциях, о которых здесь говорится, либо - что еще лучше - знаком с нашей книгой “Поездки за город”. Я постараюсь кратко рассмотреть здесь взаимоотношение между событием акции и вторичным материалом, который его документирует.

С большой степенью достоверности можно сказать, что в данном случае вторичный материал порождает совершенно иную эстетическую реальность: те законы построения и восприятия, которые действуют в процессе осуществления акций, принципиально отличны от структурного единства вторичного материала (куда входят не только фотографии, но и тексты - описательные и рассказы участников).

Обычно предполагается, что вторичный материал отражает сущность работы. Рассматривая его, мы можем обнаружить авторские интенции, понять и оценить произведение. В наших работах ничего подобного не происходит. В лучшем случае при знакомстве с фотографиями и текстами может возникнуть ощущение положительной неопределенности. Но остается неясным, какой же знак из всего материала (или, может быть, это знак всей его совокупности) указывает на сущность события. Попробуем обнаружить этот знак.

Для этого нам необходимо уточнить категорию “сущность события”. При упрощенном и беглом рассмотрении проблемы обнаруживается три вида или три уровня этой сущности - демонстрационная, экзистенциальная и интенциональная. Для краткости дискурса допустим, что в наших акциях экзистенциальная и интенциональная сущности совпадают. Об экзистенциальной сущности скажем только, что акции реализуются в получении некоего реального опыта, но не в получении изображения этого опыта. Отсюда следует, что искать прямого соответствия между вторичным материалом и экзистенциальной сущностью не имеет смысла, не говоря уже о том, что, рассматривая вторичный материал, нельзя получить этот опыт.

Обратимся теперь к демонстрационной сущности, которая развертывается “параллельно” экзистенциальной в процессе осуществления акции. Знаковость этой сущности определяется тем, что она принадлежит к системе демонстрационных отношений и, следовательно, во вторичном материале должен быть знак, указывающий на нее. Его-то и следует искать среди множества фотографий вторичного материала.

В авторских комментариях к акциям мы полагали эту демонстрационную сущность в так называемом “пустом действии”, когда в структуру акции вводится внедемонстрационный элемент. Механизм “пустого действия” очень ясно можно проследить по “Комедии”. Фигура в балахоне движется в сторону зрителей. Участник с поднятыми под балахоном руками имитирует пространство, в котором - для наблюдателей - находится второй участник. На самом деле второго участника там нет. Участник в балахоне как бы несет “спрятанную пустоту”. Затем он поднимает балахон и “спрятанная пустота” становится явной. Участник в балахоне уходит в лес. Перед зрителями остается пустое поле. Но теперь пустота этого поля не та же самая пустота, которая была до начала действия - она “неслучайная”. Вся работа устроителей акции заключалась в том, чтобы создать эту “неслучайную пустоту”, вернуть неслучайность пустоты всегда случайно пустому пространству. На опустевшем поле, “спрятавшем” второго участника, в какой-то неопределимый момент происходило нечто близкое к тому “ничтоженью Ничто”, о котором Хайдеггер говорит: “Ничтоженье не случайное происшествие, а то указывающее отсылание к ускользающему существу в целом, которое приоткрывает это сущее в его полной, до того потаенной странности как нечто совершенно Другое - в противовес Ничто.. Оно впервые ставит наше человеческое вот-бытие перед лицом сущего как такового” (“Что такое метафизика?”).

До тех пор, пока участник в балахоне не поднял балахон, не обнаружил “спрятанную пустоту”, все, что происходило на поле, было лишь подготовкой и зрители находились в обычном

состоянии ожидания. Но после того, как пустота была высвобождена и “наполнила” демонстрационное поле, ожидание превратилось в событие, то есть произошло то, что в комментариях мы называем “совершившимся ожиданием”. Переживание “совершившегося ожидания” и есть тот реальный опыт, о котором мы говорили в связи с экзистенциальной сущностью события. Но этот процесс происходит в сознании зрителей и никак не может быть изображен. Может быть изображено то, что сопровождает этот внутренний процесс, то, что происходит на поле действия в это время. Но на поле действия в это время ничего не происходит, оно пусто, участники ушли. Но в результате того, что один участник, “высвободивший” пустоту, ушел в лес, а другой исчез в уже метафоризованном как “потаенность” поле, перед зрителями осталась “неслучайная” пустота, отличная от всегда случайно пустого пространства. Эта неслучайная пустота и есть демонстрационная сущность события, а фотография пустого поля, снятого в этот момент есть знак, указывающий на эту сущность. Все остальные фотографии “Комедии” являются лишь документацией подготовительной работы, включая и те фотографии, на которых изображен человек в балахоне,двигающийся по полю (то есть то, что непосредственно наблюдали зрители во время действия).

Итак, фотография пустого поля, изъятая из ряда документальных фотографий, повествующих о том, что происходило на поле 2 октября 1977 года, перестает быть документальной, становится знаком более высокого порядка, знаком “неслучайной пустоты” с таким смыслом: “на ней ничего не изображено не потому, что ничего не происходило в данный момент, а потому, что то, что происходило, принципиально неизобразяемо”. Демонстрационная сущность события - “пустое действие” - изображается отсутствием изображения. Эта данность “неизобразяемости” и работает, на мой взгляд, самостоятельно и положительно (в рамках этого дискурса) в предложенной здесь последовательности семи “пустых” фотографий семи наших акций.

Кроме рассмотренной фотографии “Комедии”, в этом ряду есть еще три фотографии, на которых также изображено пустое поле. Все эти “пустые” поля являются знаками “неслучайной пустоты”. Уходя с места действия “Либлиха” участники акции знали, что невидимый под снегом электрический звонок продолжает звенеть. Стоя на опушке леса перед пустым полем (“Комедия”) после того, как участник в балахоне ушел в лес, зрители знали (но с меньшей определенностью локализации, чем в “Либлихе”), что невидимый исчезнувший участник лежит где-то в поле. Так же им было понятно, что остался где-то в поле безголовый двойник ушедшего в лес участника в акции “Третий вариант”. Невидимой с исходной позиции съемки и наблюдения оставалась на протяжении всей акции и замена одного участника другим в “Месте действия”. Все эти четыре “пустых” фотографии отражают конструктивный, сущностный момент действия. Они изображают “невидимость” как демонстрационное отношение, образованную двумя способами: способом “спрятанности” (“Либлих”, “Комедия”, “Третий вариант”) и способом отдаленности (“Место действия”). Невидимость, изображенная на этих фотографиях, указывает на “потаенность”, противоположную “различимой видимости” - области конкретных значений, где “сущее в целом” исчезает в какой-либо определенной явленности бесконечно множественного мира. Между “невидимостью” и “различимой видимостью” - в демонстрационной структуре - существует переходный этап, который можно назвать “неразличимостью” и где возникает-ускользает “сущее в целом”, - именно там, прорывая исчезающую завесу потаенности, оно превращается в видимость видимого мира.

Пограничная природа “неразличимости” оправдывает, на мой взгляд, помещение в ряд “пустых” фотографий еще трех фотографий трех акций: “Появление”, “Картины” и “Лозунг-80” (“Кизевальтеру”).

На фотографиях “Появления” и “Картин” на стыке дальнего конца поля и леса можно увидеть едва различимые фигуры участников.

На фотографии “Появления” изображена пустота, которая только что перестала быть пустой. Участники еще не вышли, но уже выходят из “потаенности” (здесь мы имеем дело с чисто дискурсивной “потаенностью” - на уровне события и вторичного материала участники выходят из леса, который не был метафоризован как “потаенность” ни в “Появлении”, ни в “Картинах”), или они уже вышли из “потаенности”, но еще не вошли в “видимость видимого мира”. Они еще точно не обозначились как “появившиеся”, на них еще лежит печать случайного совпадения; ожидание зрителей еще не уничтожено банальностью и однозначностью ситуации. На этом этапе действия семантическое пространство еще не определилось, оно опаздывает, не разворачивается одновременно

с физическим пространством происходящего “появления”. Эта разница в несколько секунд между началом действия и началом его понимания и есть демонстрационная сущность события - “пустое действие” - знаком которого и является эта фотография.

Иная ситуация изображена на фотографии “Картин”. Здесь участники, незаметно от зрителей, уже прошли демонстрационную зону “различимой видимости” и вот-вот скроются в “потаенности”. Акция построена таким образом, что участники предстают перед зрителями сразу в “неразличимости”, предстают сразу как “люди, исчезающие вдаль”. Но фотография говорит не о них, исчезающих вдаль. На фотографии уже слишком много пустого пространства, пустота неудержимо наполняет фотографию, смывая в “невидимость” фигуры участников, она уже готова появиться во всей полноте и смысл ее доминирует здесь над любым другим смыслом.

На всех рассмотренных шести фотографиях “потаенность” в зависимости от того, каким способом образована “невидимость” или “неразличимость”, которые “изображены” на фотографиях, - выражена либо дальней полосой черного леса (“спрятанность”), либо перспективным пространством (“отдаленность”), либо полем (“спрятанность”).

Фотография “Лозунга-80” является также знаком перспективного пространства: отдаленность от предмета (белой полоски на далеком черном лесе) образует “неразличимость” - тонкую перегородку исчезающей предметности, за которой начинается пустота “невидимости”. Но если на фотографиях “Появления” и “Картин” эта “перегородка” подвижна и, в одном случае, уже готова исчезнуть (“Картины”), а в другом - превратиться в различительную конкретность видимости, то на фотографии “Лозунга-80” она неподвижна. Она, как плотина, не дает пустоте наполнить перспективное пространство фотографии. “Неразличимость” не становится “невидимостью” и “потаенность” здесь не выражается перспективным пространством. Но очевидно, что смысл пустоты доминирует и в этой фотографии также, как и на фотографиях “Появления” и “Картин”, на ней “изображена” “невидимость”, указывающая на “потаенность”, которой не является ни лес, ни поле, ни перспективное пространство.

Обратимся теперь к единственному участнику и фотографу этой акции. Где он и что с ним происходит? Механизм работы “Лозунга-80” очень похож на механизм “Комедии”. Участник “Лозунга-80” ( он же фотограф) совмещает в себе и “участника в балахоне” и , одновременно, зрителя. Участник в балахоне в “Комедии” знал, что он несет “спрятанную пустоту”, участник же “Лозунга-80” этого не знал, но производя манипуляции с лозунгом, он также нес и развешивал “спрятанную пустоту” - в данном случае “спрятанную неразличимость”. Обнаружив издали неразличимый текст (сняв с помощью длинных лесок покрывало лозунга), он одновременно обнаружил себя на границе запрета, проложенной замыслом работы. Пространство между ним и лозунгом стало для него запретным. У него осталось только одно направление движения - дальше от лозунга. “Неразличимость” стремится к “невидимости”, требует пустого пространства. Пустота расширяется и гонит фотографа, исчезающего в множественности видимого мира. “Потаенность” этой фотографии выражена внефотографическим пространством, тем пространством, где находится “спрятанный” фотограф и где находимся мы, разглядывающие эту фотографию. “Неслучайность” потенциальной пустоты этой фотографии обусловлена невидимостью “спрятанного” во внефотографическом пространстве фотографа. На этой фотографии, в отличие от фотографии “Картин”, пустота, остановленная плотиной лозунга, развертывается на нас, тогда как там она развертывалась вдаль, от нас. Там участники исчезают в лесу, который и становится знаком “потаенности”. На этой фотографии фотограф (и мы) “спрятаны” во внефотографическом пространстве, в “действительном” мире, который и становится знаком “потаенности” на этой фотографии. “Неслучайность” потенциальной пустоты возникает здесь через ту особенность “спрятавшего” нас пространства, которая не дает фотографу и нам прочесть неразличимые буквы текста на лозунге.

Мы начали наши рассуждения с того, что “неизобразенность” является демонстрационной сущностью события наших акций и соотносима с их экзистенциальной сущностью. Затем мы увидели, что эта “неизобразенность” построена различными способами и в данной последовательности фотографий изображает либо лес, либо поле, либо перспективное, либо внефотографическое пространства, которые указывают на “неслучайность” пустоты этих фотографий. Рассмотренные здесь семь “пустых” фотографий, являясь знаками более высокого порядка, чем просто документ, именно своей самостоятельной метафоричностью соответствуют той эстетической реальности, которая возникает в процессе осуществления акций. Их эстетическая

реальность, в которой действуют особые законы построения и восприятия, отличные от законов построения и восприятия события, находится на том же знаковом уровне, что и эстетическая реальность события. Любые другие фотографии акций и тексты, включая и всю совокупность вторичного материала, не отражают демонстрационной сущности события и, следовательно, не адекватны его экзистенциальной сущности. Однопорядковость знаковых уровней - вот условие соответствия между вторичным материалом и тем событием, которое он отражает. Этим необходимым качеством - самостоятельной метафоричностью - и обладает, на мой взгляд, предложенная здесь последовательность семи "пустых" фотографий.

декабрь 1980 г.

(Когда в 1979 году я писал статью для первого тома “Поездок за город”, я выразил надежду, что эта книга не окажется надгробной плитой и не задавит своей тяжестью группу, которую кто-то окрестил “Коллективные действия” и которая подавала тогда явные признаки жизни. Мне казалось, что деятельность группы должна оставаться такой же, как в ранние времена, что ее работы должны быть динамичны, остры, актуальны, что они не должны замыкаться рамками какой-либо конвенции или быть ориентированы на “подготовленную публику” и т.д. - т.е. они должны быть живыми. Тогда я не понимал, что возможно работать и, более того, создавать качественные вещи в мертвой атмосфере кладбища идей. Я ошибался, оказалось - можно, и с успехом. Прошло три года, изменилось многое. Изменилась общественная ситуация, изменились настроения и установки в художественной среде, на смену интеллектуальному концептуализму пришло что-то, что - абы как-то назвать - назвали “новой волной”, “трансавангардом” и т.п., выросло общее недоверие к тому, что ныне глумливо зовут “сакраловкой” и “нетленкой”, наконец, случилось множество событий личного уровня. В общем, жизнь изменилась, авангард умер, климат стал невротическим.

Но “Коллективные действия” продолжали существовать наперекор всему. Правда, существование это имело несколько призрачный характер, и, вместе с тем, нельзя сказать, что “К.Д.” перестали существовать. Нет, они просто еще раз доказали, что жизнь после смерти возможна, и продолжали делать то же самое, что и раньше, когда в действительности существования группы не было ничего сомнительного. Вокруг группы собралась небольшая, но стойкая и достойная публика (в состав ее, как-никак, входили многие “мнениеделатели” московского авангарда). Эта публика приходила на все мероприятия “К.Д.” и потом высказывала свои отзывы, в основном похвальные. Стало ясно, что “К.Д.” - фирма устойчивая, заслуживающая доверия, что она не позволит себе выпустить на рынок продукты сомнительного качества. Собственно, это постепенно стало одним из руководящих принципов деятельности “К.Д.”: нельзя показывать вещь экспериментальную, спорную, не укладывающуюся в рациональную проектную схему группы, этакое “know-how”. Кроме того, поскольку акции стали показываться очень редко, каждая из них должна быть шедевром. Стиль группы стал предельно отработанным и узнаваемым, сложился даже некий структурный волапук, присущий ей. Если же говорить о социальной (вернее, микросоциальной) роли группы, то она явно обозначилась как охранительная, преследующая цели закона и порядка. “Мухоморы” все время заявляют, что они “славные ребята”, “К.Д.” же на самом деле показали себя джентельменами, берегущими славные традиции авангарда и любящими комфорт. От них было бы немислимо ждать, что они покажут что-нибудь гадкое, провокационное, опасное. Даже если некоторые акции и были сопряжены с физическими усилиями, они компенсировались каким-нибудь сувениром, пышной интерпретацией - или хотя бы тем, что люди собрались вместе и совершили приятную сердцу горожанина поездку в царство природы. Впрочем, Джон Кейдж (один из патронов группы) сказал как-то про одного из самых авангардных людей всех времен и народов, Генри Торо, что если бы он прожил подольше, то наверняка кончил бы присяжным организатором пикников. В том, чтобы доставлять людям приятное, нет ничего плохого, это и приятно и нужно, и я категорически против насилия и глумления. Но если употребить фразеологию, которая здесь воспринимается как неприличная, но вполне употребима в хорошем западном обществе, - деятельность “К.Д.” явно стала проявлять буржуазные черты. Я рискую быть обвиненным в снобизме или, наоборот, в пролепвоторианстве, но элитаризм и стремление к status quo, превратившие группу в нечто вроде концептуального кабака или экскурсионного бюро, меня не радуют. Остается утешаться тем, что если бы была организована Всесоюзная государственная Академия Авангарда, “Коллективные действия” наверняка были бы увенчаны лаврами бессмертных.

Но снова о “жизни после смерти”. “К.Д.” доказали, что в области их художественной жизни она возможна. Это радостно: перспектива бесповоротного исчезновения, тления, распада - невыносима. Все последние работы “К.Д.” мне не нравились, более того, они мне были неинтересны на том уровне, на котором подавались как работы. При этом - если говорить об их квалитетности, точности, контекстуальной связи с другими работами группы, - они были хороши. Из нескольких идей или вариантов идей все же отбирались самые удачные. В загробном мире “К.Д.” происходили изменения, шел какой-то эволюционный процесс, вполне различимый и планомерный и, на мой взгляд, не похожий на процесс гниения, а скорее схожий с мумификацией. Видимо, природные

условия этому способствовали. Были почти прекращены выезды за город, ставшие специальностью группы и произошел переход от акции со сложной драматургией к совсем простым. Это было вполне оправдано. Оказалось, во-первых, что сказать, собственно, нечего: по сути дела демонстрируется всего лишь новая мизансцена большого спектакля, которым является весь корпус работ “К.Д.”, взятый целиком, со всеми внутренними связями. А поскольку сюжет пьесы уже всем ясен (это привычный для современного искусства роман о том, как пишется роман), язык отлажен, стиль игры понятен, отпадает необходимость в декорациях и непредусмотренных случайностях, которые были так важны поначалу. И совершенно нет надобности ехать куда-то, утруждать себя и зрителей, делать что-то. Появление таких акций, как “Выход” и “Группа-3” было совершенно естественным и могло вызвать удивление только у тех, кто недостаточно внимательно рассмотрел линию развития “К.Д.”. Андрей продолжал накапливать интерпретирующий материал и, наконец, задумал сделать второй том “Поездок за город”. Зима-весна 83 года оказались достаточно урожайными, были проведены пять или шесть акций, для “К.Д.” это неожиданно много.

Однако последняя работа, “Группа-3”, была заявлена как последняя (-? - А.М.) акция “Коллективных действий” - сперва в кругу организаторов, а потом публично. Так ли это на самом деле, или это очередная мизансцена спектакля? Пока неясно, покажет время. В конце концов, сюжетные связи в этом спектакле - при всей ясности сюжета - все же выясняются *post factum*, несмотря на то, что временами декларируется наличие ясной программы. И здесь я, пожалуй, подошел к той черте деятельности “Колдей”, которая на мой взгляд, является основной. Деятельность группы с самого начала протекала в двух планах: акции и постериорное описывание и интерпретирование этих акций. Поначалу объем самих акций был невелик, мал был и объем описаний (вспомним первое заявление группы, опубликованное во “Flash art”). К среднему периоду (за пик которого можно принять “Место действия”) структура акции разрослась до такой степени, что она стала непонятна не только участникам, но зачастую, и авторам. Одновременно катастрофически вырос и объем интерпретаций: интерпретации авторов, интерпретации участников, реинтерпретации авторов, часто не согласных друг с другом, и дальше, дальше, дальше. Такое обилие размышлений создавало видимость явного наличия какой-то серьезной исследовательской работы, имеющей целью создание чуть ли не оригинальной теории восприятия. Но при этом постоянно брезжило чувство, что что-то не так, что все эти философско-психологические конструкции пусты, лишены внутреннего смысла. Вдруг возникало обоснованное подозрение, что на самом деле никакой нормальной логики и никакого исследовательского метода в том, что мы делаем, вовсе и нету, и мы вовлечены в какую-то бессмысленную дискуссию на невыясненную тему. Постепенно акции стали делаться менее сложными и, что важнее, менее воздействующими непосредственно, - интерпретирование оставалось на том же безумной уровне. Передо мной встал вопрос: чем мы, собственно, занимаемся, художественной деятельностью или интеллектуальным “акынством” (акыны, наверное, занимаются искусством, но интерпретационную деятельность “К.Д.” я за искусство признать был не в состоянии, хотя и не смог бы ответить на вопрос, что такое искусство. Во всяком случае я не считаю себя исследователем - ученым, и мои умственные процессы протекают в области искусства, чем бы оно не являлось). Потом настал мертвый период, когда казалось, что “К.Д.” не дергаются даже при прохождении токов высокого напряжения. Хотя я не заявил о своем выходе из состава группы и до сих пор - с позволения моих друзей - считаю себя ее членом, я полностью выбыл из активной призрачной деятельности и стал отвечать на задаваемые мне вопросы исключительно по модусу “нравится - не нравится”. Я стал, так сказать, членом-наблюдателем. Самое интересное, что, я подозреваю, все члены группы, включая Андрея, тоже стали членами-наблюдателями. Такая позиция оказалась плодотворной, так как я понял, что (свое мнение, я, естественно, не считаю единственно правильным, но другого я не имею) эта унылая “общая линия”, какая-то методическая правильность, якобы обязывающая работать только так, а не иначе, все эти теоретические схемы “пустого действия”, “полосы неразличения” и т.д. - действительно необходимы для того, чтобы в отдельных работах “К.Д.” вдруг прорезалось что-то, с трудом поддающееся конвенциональному интерпретированию и никак не укладывающееся в рамки построенных Андреем же теоретических конструкций. Это какие-то ямы посреди заасфальтированного поля, и что там - непонятно. Что-то одновременно смешное и жуткое. И при этом стоящее, иногда, на грани просветленности потому, видимо, что силы, заставляющие вдруг проваливаться асфальт, очень персоналистичны и находятся за пределами как рационалистических, так и психоделических условностей. Можно сколько угодно утверждать, что деятельность “К.Д.” в

высшей степени церебральна, - это не так, достаточно сравнить работы группы с работами художников, творчество которых на самом деле обусловлено головой (например, "Art & Language", Кошут, Вене, или из возросших на отечественной почве - Комар-Мелаид или Ю.Альберт). Планомерные интеллектуальные построения никогда не приводили и не приведут к тем странным образам, которые время от времени проявляются на монотонной ткани работ "К.Д.". Я имею ввиду такие странности, как, например, слайд Монастырского, сидящего на складном стульчике в черной шинели, с японской прической и дующего при помощи дурацкого аппарата в собственные уши (слайд-шоу "Звуковых перспектив"); железнодорожно-армейские аксессуары той же акции; включение - совершенно незапланированное - в слайд-шоу замечательных сакрально-блатных песен Монастырского. Даже наименее фактурные акции ("Выход" и "Группа-3") вспоминаются только благодаря фотографиям, оставшимся от них, - где толпа людей почему-то торчит на пустой улице, переговариваясь и не составляя при этом какого-то "общества", цельной группы; еще более бессмысленным кажется это собрание индивидов на фотографии "Группы-3": человек двадцать людей, не объединенных ничем, кроме двух плакатиков, которые держат два участника акции - "Группа" и "3", разговаривают между собой, озираются по сторонам, курят, совершенно не зная, что они представляют собой какую-то группу. Разумеется, они объединены общими интересами, они съехались в одно место, чтобы принять участие в очередной акции "К.Д.", но они даже и не заметили, что акция уже произошла, они это поняли только по тому, что получили, как обычно, сувениры.

Происходит какой-то перескок. И для того, чтобы он произошел, необходимо нагородить множество стен, загораживающих далекую и широкую перспективу. Это - будто долго взбивать перины, десяток перин, лежащих одна на другой почти до потолка, а потом прыгнуть в кровать и обрушиться вниз, ударившись о жесткое дно.

На работы "К.Д." можно смотреть с двух сторон. Если к ним отнестись как к произведениям концептуального жанра, то можно оценить по достоинству их отточенность, качественность, соответствие "законам авангарда". Но и только. Ускользает то, что, на мой взгляд, является самым важным, и остается скука и салонность. Такая точка зрения не позволяет увидеть тот человеческий смысл, который в акциях "К.Д." еще присутствует. Если же принять как неизбежную дозу эту чистоту стиля и ждать, что же будет дальше, то есть шанс дожидаться перескока, испытать скачок к "невнятным вещам" (термин Тупицына). Невнятность мучительна, хочется ясности, вся жизнь невнятна. Но парадоксальным образом невнятность иногда оказывается ясностью, а ясность и конструктивность, напротив, - безликим и бесформенным облаком. Разумеется, нельзя фиксироваться на этих провалах и перескоках, потому что тогда и они, в свою очередь, потеряют смысл, и "К.Д." можно будет обвинить уже не в концептуальном занудстве, а в оригинальности сюрреалистического пошиба. Фиксироваться вообще ни на чем не стоит, поскольку точки фиксации лежат много глубже внешней ткани деятельности группы.

И здесь я позволю себе еще одно замечание, на этот раз о генетических связях группы. Так сказать, поэтика "К.Д." восходит к дадаизму, футуризму, обэриутству, - тем явлениям культуры, в которых наиболее важными были области, лежащие за пределами рассудка. Рассудочность и конструктивность - это просто самый внешний слой, только для того и нужный, чтобы сквозь него можно было прорваться вглубь. И эта функция очень важна: не будь этого внешнего слоя, не могло бы существовать ядро. Почему для разработки собственной образности нужно было пользоваться чужими орудиями - не очень понятно, но очень распространено в последние 20-30 лет. Илья Кабаков, которому группа обязана очень многим, действует примерно также, и он не одинок. Но, возможно, период пользования заемными инструментами подходит к концу. Если 50-е - 60-е годы предоставили очень обширный набор таких орудий - от феноменологической или структуралистской методологии до обильного ассортимента попсового или социального джанка, то теперь (возможно, это субъективное ощущение) художник снова остается сам с собой и вынужден опять учиться делать палки-копалки и рубила.

Я с трудом представляю себе, как "Коллективные действия" будут развиваться дальше. Вряд ли группа просто перестанет существовать и работать. Скорее всего, они так и будут тянуть веревку, зная, что на ее конце ничего нет, и, если что-нибудь и появится, то совершенно неожиданно. Возможно ли и дальше сохранять ту же стилистику? Это трудный вопрос, с одной стороны, - просто необходимо, а с другой, - уж очень скучно. Покажет время. Во всяком случае, мы никому ничего не обещали и, если удастся и дальше продолжать в том же духе - прекрасно, значит в этом была

внутренняя необходимость, если нет - ничего не поделаешь. Уже то очень занимательно, что “К.Д.” дошли до того, что существуют не существуя, продуцируют теорию, которой нет, и предлагают вниманию публики работы, в которых нечего воспринимать. Восемь лет эта супергруппа простояла на месте, не повышая и не понижая качества своей продукции. Почему бы не суметь существовать так и дальше, опыт уже накоплен!).

Май 1983 г.

Гиви Кордиашвили

История "Коллективных действий"  
Повесть в двух частях с эпилогом.

От автора:

В Москве многие наслышаны о "Коллективных действиях". Почти все знают, что это творческая группа молодых художников, в которую входят... - Господи, и кто только туда не входит! Многие бывали на их акциях-постановках, читали их книгу "Поездки за город"; некоторые знают этих художников лично, другие имеют представление о них и об их акциях по публикациям в различных журналах. Короче, с деятельностью этой "романтически-концептуальной" группы все более или менее ясно.

Однако большинство людей, знакомых с этой группой, весьма слабо представляют себе реальную историю образования "Коллективных действий" и "экзистенциальный" аспект их творчества, иначе говоря - плохо знакомы с их жизнью, которая представляет, на мой взгляд, не меньший интерес, чем их работы. Здесь, в этой "повести", мне захотелось хотя бы приблизительно показать то, что повлияло на формирование групповой концепции, как складывались отношения членов группы на протяжении почти восьми лет, как сказывались внешние события на их творчестве.

Все имена действующих лиц в "повести" - подлинные. Мнения, высказанные в тексте, могут не совпадать с мнениями реальных "прототипов". Автор заранее извиняется перед теми "действующими лицами", кто сочтет некоторые формулировки обидными или уничижительными. В конце концов, все это можно считать художественным вымыслом.

Автор приносит благодарность членам "Коллективных действий" за сотрудничество.

15.05.83.



Часть I.  
(печатается с сокращениями)

Зима 75-го выдалась в Москве, как и обычно в последние годы, мокрой, вязкой и затяжной. Вечерами в квартире Андрея Сумнина (Монастырского), поэта с бурным прошлым и смутным настоящим, и Ирины Наховой, молодой обаятельной художницы, студентки Полиграфа, - в новом доме на Малой Грузинской - частенько собиралась разномастная компания художников, поэтов и музыкантов. Как водится, за стаканом вина обсуждались последние выставки, новые работы Кабакова, Пивоварова и Булатова, стихи Холина и Лимонова, концерты Алексея Любимова, музыка Кейджа и Штокгаузена, "Амаркорд" Феллини и "Зеркало" Тарковского.

Дружно пелись дифирамбы искусству таинственно-загнивающего Запада. Патриотизм равносильно питался "Пчеловодством" и только что прошедшей второй выставкой на ВДНХ, - а у нас, мол, тоже кое-что есть!.. Настроение было возбужденно-радостное, в воздухе реял оптимизм; перспективность и безграничность бытия и искусства почти ни у кого не вызывали сомнений. Устав от разговоров, играли в шарады и кости, устраивали импровизированные концерты с "препарированным" пианино, танцевали под "Гагаку" и раги, и под водку неплохо исполняли русские песни.

Беспрерывно устраивались чтения - и по всему городу, и в этой квартире: поэт Лев Рубинштейн, к примеру, выступал с "Автокодексом" и "Программой работ", Монастырский - с "Элементарной поэзией".

На стене в холле была укреплена дощечка-подиум, на которую хозяин обязывал каждого проходящего возлагать различные предметы из карманов: так создавалась "Куча". Создавалась она долго, как и положено всякой приличной куче. От нее пахло многочисленными измами.

Периодически "особы, приближенные к императору", к коим относились молодые художники Никита Алексеев и Маша Константинова, и "светский фотограф", студент-филолог Георгий Кизевальтер, организовывали смену декораций: так были посещены Питер, Торжок с окрестностями, Ярославль, Ростов, Тутаев, и многие другие города. Иногда идеи подобных поездок возникали спонтанно, в процессе очередного "общения", - тогда народ хватал свои неказистые сумки и мчался на вокзал за билетами, невзирая на отсутствие денег на обратную дорогу и прочие грозящие неудобства.

Но особенно прекрасными, по словам их участников, были поездки в Торжок и Ростов-Ярославль. Были ли это путешествия за "синей птицей", или же их участники преследовали чисто познавательные цели - неважно, но, в любом случае, им удалось вынести из этих "экскурсий" ощущение молодой свободы, дружбы и чистого человеческого (возможно, маленького) счастья. Ты ухмыльнулся, читатель? Ты любишь иногда криво ухмыляться, да? А теперь, вспомни-ка, когда в последний раз ты пережил подобные ощущения сам!

Состав команды был одинаковым в обоих случаях: Константинова, Алексеев, Кизевальтер и Монастырский. В Торжок ездили весной, в мае, в Ростов и Тутаев - зимой, в феврале.

Ну, и что же увидели там наши друзья? А вот что. Торжок - это: долгая узкоколейка от Твери, единственная и пустая гостиница в бывшем доходном доме, пожарские котлеты в ресторане а ля рус, обилие всевозможных церквей, два полуразвалившихся монастыря - и толпа зеков на военном заводике в одном из них, в тупом молчании глазеющая на наших путешественников; холодная река, в которую ныряет с железного, с фермами, моста полуголый человек; вечернее возлияние на первое мая, гуляние по ночному городу в парке, где танцы под гармошку и хмельной народ; краеведческий музей с медведями и пушкинскими письмами; классическая усадьба с колоннадой в Райке; ранняя зелень полей, пруд с плотом, свалившиеся в воду с плота Никита и Мона; в сумерках - погост в Прутне, могила А.Керн; неохотный отъезд.

А вот - Тутаев: замершая под плотным слоем снега Волга, великолепный храм Воскресения на берегу; странная, на первом этаже блочного дома, где-то на окраине, гостиница; дурацкий кишкообразный номер с четырьмя койками и графином на тумбочке; водка с консервами вечером, и - в темноте Кизевальтер исполняет песни английских ансамблей, на удивление несчастных постояльцев гостиницы; ресторан на другом берегу, почему-то на втором этаже старого деревянного дома - очевидно, бывшего трактира, - с широкой одномаршевой -лестницей, по которой, наверное, не раз весело спускали подвыпивших посетителей, - естественно, под названием "Волга", и безнадежно

пустой (щи да блины) в отношении еды; заколоченная церковь неподалеку, на крышу которой по приставной лестнице забираются наши друзья; прекрасный вид на заснеженную пустынную реку с вмерзшими пароходишками, и черно-белые домики вокруг; неожиданная ругань изнутри церкви, куда уж два дня так точно - по засыпанной нетронутым снегом двери - никто войти не мог; испуг... и какое-то подобие катарсиса...

В Ярославль они попали раньше, чем в Тутаев. Там были красно- и белокаменные церкви, с которых "облезлые кошки помахивали головами", прогулки по набережным с красивыми дворянскими особняками, маленький рынок со своими промыслами... Но Ростов Великий, как и Тутаев, имели для наших путешественников, как выяснилось позднее, неизмеримо большее экзистенциальное значение.

До Ростова они добрались почти без денег, и Гога предложил продать его часы: начались долгие поиски рынка, который - по закону подлости - оказался в воскресенье закрыт; потом - толкотня у магазинов... Наконец - продали! Отправились осматривать город, Кремль, небольшой монастырь XIX века, километрах в девяти от Ростова, весь в лесах и стройматериалах, "подарил" Никите восьмиконечную звезду с башни; довольные, вернулись в гостиницу уж в сумерках. На радостях что так все удачно сложилось, накупили водки, еды; поужинали, а часов в одиннадцать вечера пьяные Монастырский и Кизевальтер решили прогуляться по озеру. Нашли тропинку: шатаясь, побрели в темноту, - где-то страшно далеко, на том берегу, горели два тусклых огонечка. Мона читал стихи - про то, как "ночь достигла половины", и как "звезды чистые горели", Гога тоже что-то читал или пел, и так шли они все дальше и дальше, наслаждаясь неземным блаженством, пока перед ними, неожиданно, через все Неро, не протянулась гигантская трещина во льду. Перекрестившись, перепрыгнули. Оглянулись: далеко позади сверкал в ночи, подсвеченный прожекторами, белый Кремль, да выли собаки из мрака неизвестности за спиной... Вернулись "без памяти лихи", слегка протрезвев на морозе, - Никита с Машей уже спали.... А до Москвы на следующий день добрались на электричках зайцами, хорохорясь при мысли о том, что взять с них нечего.

Дома, в Москве, любили ходить в гости, как бы продолжая традицию путешествий. Часто встречались у Герловиных, у братьев Чачко, у Наташи Шибановой и Коли Паниткова, реже - у Алексеева, жившего тогда в Ховрино. Так или иначе, за неделю все виделись раз по пять.

Информация с Запада доходила тогда совсем плохо, - сведения собирали по крупицам, кто что где вычитал или услышал. Поэтому обсуждали больше российскую жизнь, перспективы творчества, свои и чужие успехи. Хвалили "Гнездо", Алексеева, с сомнением и спорами воспринимали Комара-Меламида и конструкторские изыскания Валеры Герловина, за глаза ругали Римму, и вставляли на колени перед альбомами Кабакова. Хотелось начать делать что-то "абсолютно новое", что-то "потрясающее" для всего мира, и в то же время что-то свое.

Сидя на кухне на Грузинской, Рубинштейн частенько заводил долгие и туманные разговоры о возможности "эстетизации действительности"; Мона вторил ему "онтологическим" эхом, развивая идеи "параформальных комплексов" и увлекая за собой Никиту; Гога мрачно поддакивал, забившись в угол дивана и размышляя о величии пустого пространства в картине. В воздухе плавали дзен, Кейдж, и ослабленные отголоски западных хэппенингов повисали на засушенных цветах Ирины Наховой под потолком кухни.

Длительные, разбухающие от крошечной идейки, воодушевляемые коллективизмом мышления зимние беседы к февралю 76-го оформились наконец во что-то определенное. Трудно сказать, кто был главным инициатором, но Монино рассуждение об "онтологической матрице" в сочетании с упрощенно-закрученными и опустошенно-перенасыщенными эстетическими воззрениями Льва привели к идее организации для неких неопределенных зрителей некоего определенного действия, в котором можно было бы увидеть крайне "простую" и совершенно неэстетичную ситуацию: появление перед толпой двух-трех всем знакомых людей. Решено было разослать приятелям и друзьям приглашения; в качестве "театра действия" выбрали Измайловский парк, и кто-то предложил зафиксировать момент "появления" справками, которые потом следовало раздать зрителям. Также решили, что это будет общая работа, и назначили день: 13 марта, воскресенье.

Утром тринадцатого марта Кизевальтер, по договоренности, заехал на Грузинскую с фотоаппаратом, чтобы всем вместе ехать в Измайлово. Дверь открыла Ира, и, пробормотав что-то невнятное, скрылась в кухне. Недоумевая, Гога прошел в комнату: Мона лежал в трусах на

разобранной кровати, и время от времени приставлял к голове игрушечный пистолет. На полу валялись какие-то письма; пахло табаком, скандалом и хаосом...В Измайлово Гога поехал один.(...)

После "Появления" Андрей поселился на Пантелеевской, у бабушки.

Бабушка кормила его щами, а Андрюша страдал от сердечных болей и ипохондрии. Там, в прокуренной маленькой комнатке сформировалась идея "Либлиха".

При столь крупном житейском расколе в лагере единомышленников - Лев и Андрей были по некоторым причинам в ссоре - у наших героев не возникало даже мысли о группе. Были общие работы, общие интересы, общие заботы, и только. Думали вместе, делали вместе; вместе ели, вместе пили...Разочарование и непонимание большей части зрителей на акциях их не смущало.

Ближе к лету Мотя и Гога решили написать письмо Кейджу. Долго рядили, долго мудрили, наконец - отправили. А однажды летом, когда Андрея не было дома, его мать достала из почтового ящика какое-то письмо "из заграницы", тщательно его изорвала и отправила в мусорное ведро. Как выяснилось, это было ответное письмо Кейджа, и удрученный Мотя долго наклеивал на лист бумаги драгоценные клочки. Два-три кусочка найти не удалось, но все же письмо было прочитано, написано новое - с предложением выслать Кейджу образцы русских грибов, - и отправлено. На этом, впрочем, переписка закончилась.

Общались друзья теперь немного реже, но с той же взаимной любовью. Ездили в Калистово, Загорск, Переславль-Залесский (где все те же пьяные Мотя и Гога бегали за мистическими голосами невидимых юных девушек в коридоре бывшей монастырской "гостиницы"), а в мае Никита, Маша, Вера Митурич-Хлебникова (не так давно вошедшая в компанию Машина подруга-художница) и Гога решили съездить в Крым, в Судак. Там, несмотря на свою хилую интеллигентную структуру, все дружно ходили в многокилометровые маршруты по горам, за Меганом и в Новый Свет, лазали по Генуэзской крепости и "лисыим норам", промытым ручьями и талой водой в песчаных сланцах пещерах необычайной красоты, - пили литрами прекрасное сухое вино, наслаждались весенним цветением природы и даже купались в еще холодном и прозрачном зелено-голубом море.

Потом начались хлопоты с квартирными выставками: все пытались объединиться, чтобы ...разделиться на фракции и группировки, - да бы не выставляться в "дурной компании". Наши друзья притащили свои работы на Ленинский: "и долго звенели бокалы, и водка рекою лилась". Там уже "висели" Бруни, Юликов, Рашаль-Донской-Скерсис, Лебедев...Шуму, короче, было много, а вот толку, пожалуй, мало. Если, конечно, считать "толком" ответно-вынужденное шевеление в Горкоме, то... А впрочем, какой здесь вообще может быть толк?

Летом почти все, за исключением Никиты и Маши, которые предпочитали отдыхать в одиночку или в другой компании, ездили в Кясму.

Как, читатель, ты не был в Кясму?! - Господи, это же прекраснейшее место для отдыха на свете!(Во всяком случае, на местном свете.)

Это рыбацкая деревушка в Эстонии, на берегу Финского залива. Там: море, в котором можно плавать как угодно и где угодно; разнообразнейший лес-заповедник, усыпанный замшелыми валунами, грибами и всевозможными ягодами, простирающийся на много километров вокруг и гарантирующий (при желании) полное отсутствие чьего-либо присутствия; минимум цивилизации; максимум разноплеменных друзей; ночной костер в лесу, в приятной компании печеной картошки и сухого вина; игра и развлечения по вечерам, и вообще все, что вашей попоньке угодно. В Кясму ездили практически ежегодно, с набегам в Таллин, к эстонским друзьям; там почти все и познакомились. Можно даже добавить, что некоторые там выросли.

Осенью Алексеев, написавший за весну-лето двенадцать стилизованных метровых картин, и сшивший их в одно полотно с помощью Маши, решил сделать работу "Палатка". Несмотря на то, что это была целиком и полностью его идея и работа, он предложил Монастырскому и Кизевальтеру провести ее как групповую. Вот этот момент - если смотреть из 83-го года - очень важен: здесь появляется т.н. групповое сознание, ощущение группы, хотя слово это само по себе употреблялось тогда ее членами крайне редко. Не было еще ни названия, ни слова "акция"; предпочитали говорить "постановка", "перформанс"(реже), и, совсем абстрактно, "вещь" и "работа".

...Коля Панитков, великий мистик, теоретик и балагур, предложил друзьям сделать "Палатку" у него на даче. Отправились туда, кроме наших постоянных героев, Вера, Маша, Наташа Шибанова, и общий приятель немец Штеффен Андре, прекраснейший человек.

Его "предшественник" и соотечественник, славист Рольф Фигут, бывший душой компании весь 75-й год, уехал в начале 76-го, но как бы оставил друзьям "в наследство" Штеффена. Последний по профессии был юрист, но это нисколько не мешало ему находить со всеми общий язык и увлекаться идеями "Коллективных действий"...

Поехали на весь уикэнд, с ночевкой, с массой еды и выпивки. Стояли последние теплые деньки сусально-золотой осени. Осень друзья старательно запечатлели на пленке - на память... Коля показал всем удивительный "лес" из гигантских трубчатых: естественно, народ наломал себе трубок, чтобы преобразить их вечером в духовые инструменты. Палатку поставили быстро, потом ее полотнище подвесили высоко между деревьями в глубине леса; и вернулись на дачу. Гудел огонь в печке, гудели трубы оркестра (почти "стрельчатый лес органа"), гудела за столом компания... С трудом улеглись спать в маленькой комнатке, прижимаясь от холода друг к другу, а бедняга Штеффен, бледный как смерть, всю ночь бегал потом на крыльцо: "русская" выпивка, со смешиванием всего на свете, оказалась для него явно неподходящей.

(...)

Вера с Андреем поженились. Маша Константинова была этим почему-то очень недовольна, но, так или иначе, Андрей выменял себе у брата на фунт изюма квартиру, и они с Верой стали жить теперь на ВДНХ, на улице Цандера.

У Монастырского это была уже четвертая жена. Однако это вовсе не означало, что Моня был легкомысленным или непостоянным человеком. Напротив, он всегда всей душой старался привязаться к очередной своей жене, и любил ее, как мог, но судьба, увы, была к нему неблагоприятна: женщины, от природы своей, как утверждают специалисты, чрезвычайно ревнивые, не прощали ему увлечения искусством, - хотя, казалось бы, кому как не женщинам носить Моню на руках, и кому как не Моне страстно увлекаться прекрасным полом!

Гораздо более легкомысленное впечатление производил Кизевальтер, то и дело приводивший в компанию разных девушек, которые исчезали в неизвестном направлении через одну-две недели. Это пагубно отражалось на личном творчестве Гоги - он был пассивен и инертен. Правда, он немного занимался спортом, фотографией и рекламировал на улицах Никиту: он носил на плече сумку с надписью большими цветными буквами - "Никита Алексеев".

Вот Никита с Машей, бывало, ссорились, но в целом жили дружно. Маша училась в то время в Суриковском, рисовала прекрасных полуобнаженных дам, была равнодушна к кошкам, и держала дома не то шесть, не то семь разношерстных котов. При этом она сочувствовала "Коллективным действиям" и принимала в их творениях живейшее участие. А Никита тогда рисовал все, что можно представить: от крестов до вырезавшихся из оргалита автопортретов. Возможно, так он хотел реализовать "нетленку".

Но самое стабильное впечатление - в отношении семейной жизни - производили Коля и Наташа. Они жили тогда на Кировской, и у них был маленький белый королевский пудель Гаспар. Народ любил ходить к Наташе: по праздникам она кормила гостей очень вкусно. Кроме того, она рисовала красивые картинки с девушками, раковинами, бабочками и свечками.(...)

Наступило лето 77-го. К тому времени уже были проведены постановки (?) "Лозунг-77", забракованный "Вишневый сад", и "Шар". "Шар" был, конечно, титаническим трудом, и дал его создателям незабываемое моральное и эстетическое удовлетворение. Впрочем, обо всем этом немало написано в разных книгах и журналах... Не было написано еще только об одном: что эта работа - единственная, в которой результат получился явно незапрограммирован, т.е. - не то, чего хотели "Коллективные действия". А они к тому времени привыкли получать всегда то, что им хочется, и потому они умели иногда очень сильно хотеть. Впрочем, в другое время они не хотели ничего определенного, и потому не обижались, если у них ничего и не получалось.

В создании "Шара" очень славно потрудились Андрей Абрамов, оригинальный молодой художник и фотограф, и приятельница "Коллективных действий", худенькая девушка Люся Вешневская. Абрамов не пил вина, не ел мяса и вообще был аскетом. Люся же имела аскетичную внешность, но выпить любила. Еще больше это любил делать ее муж, Валера Вешневский, поэт и коллекционер на общественных началах. Потом он спился окончательно, перестал что-либо писать и собирать, и Люся от него ушла. Вот такие дела, - как говорил один известный американец в подобных случаях.

...Так вот, летом 77-го Кизевальтер окончил свой институт, и должен был поехать по распределению в далекую и страшную Якутию. Конечно, на первый взгляд любому разумному

человеку это показалось бы ужасным, но Гога был странным и неразумным человеком: ему постоянно нужна была встряска. Ему почему-то все надоело в Москве; он всех ругал и обзывал художественную ситуацию в Москве "кислыми щами".

Вот почему он даже хотел уехать. Он мечтал, наверное, увидеть в Якутии небо в алмазах.(...)

И он уехал. Моня и Никита плакать особенно не стали. Не такие они были ребята. Они были мужественные и стойкие. И с ними теперь постоянно был Коля, крепкий и умный парень: он вполне мог заменить Гогу. Так что плакать было не о чем. Кроме того, Моне было некогда плакать: у него родилась дочка Машенька.

Гоге устроили проводы у Маши Константиновой. Была вся честная компания, Абрамов, Ира Головинская (будущая жена Рубинштейна и всеобщая приятельница) и какая-то ее подруга. Ели вкусные бутерброды с грудинкой, пили холодное вино, и жалели отъезжающего: ведь лететь ему предстояло дальше, чем до Парижа! Все говорили: Ах, как жаль! Но на самом деле им не было его жаль. Невозможно, невысказанно жалеть того, кто уезжает,- в этой ситуации можно жалеть только самого себя.

И он уехал.(...)

В Якутии Кизевальтер пробыл три года. Сначала он жил в поселке Нюрба на реке Вилюе, потом еще в одном поселке, где не было уже ни одного русского, а потом в городе Мирном, где почти не было якутов. Он писал всем письма, рисовал картинку на вольные темы и учил местных детей английскому языку. Однажды Гога даже повесил на берегу Вилюя, при Т -38, между деревьями электрический фонарик с воздушными шариками - так он поддерживал акцию "Фонарь", проведенную под Москвой его друзьями.

Андрей и Никита тоже писали ему длинные-предлинные письма. Даже Рольф и Штеффен присылали ему весточки из далекой - ох, далекой - Германии. Так они поддерживали Гогу - ему все-таки было очень тоскливо и одиноко. Как видите, тогда они все поддерживали друг друга.

Иногда письма были просто прекрасные. Вот что говорилось в одном из них:

"...Для Никиты придумали: я и Коля встречаем Никиту в лесу, встаем по обе стороны от него, вплотную, и говорим: сейчас мы все вместе побежим, а когда я и Коля разбежимся в стороны, ты, Никита, продолжай бежать прямо - один. И вот мы бежим по лесу, выбегаем из леса и разбегаемся в стороны от Никиты в 3-4 метрах от бумажного мостика через р.Ворю, причем Никита увидит этот мост, только подбежав близко к нему (так подберем местность).Причем тут надо знать, что год назад Никита мечтал сделать почти такую же свою акцию,- т.е. он строит бумажный мост, разбегаются, прыгает на него и проваливается в воду. Итак, Никита, увидев мост и вспомнив о своей идее, взбегает или прыгает на него с уверенностью, что провалится в воду, прорвав бумагу. -Не тут-то было! Под бумажным мостом мы построим невидимый деревянный из длинной лестницы и фанерных щитов. Думаю, что это будет для Никиты впечатляющей неожиданностью. Как тебе кажется? (Твердую основу под бумажным мостом придумал Коля)"...

И Гога очень радовался таким письмам. И сам старался писать не хуже. Но, при всем при том, он занимался в Якутии тем, что копил деньги.(...)

А в Москве жизнь текла своим чередом. Кто-то уезжал, на смену им появлялись новые люди, потом и они исчезали, и вновь появлялись.

"Иных уж нет, а те уже далече..."

Появились "Мухоморы", славный молодой коллектив с пока еще не- определенными задачами - братья Мироненко, Свен Гундлах, Костя Звездочетов и таинственный Алексис Каменский. В этой связи Моня немедленно придумал акцию "Близнецы", но Коля с Никитой почему-то заартачились и отказались ее делать. Это был новый и странный сигнал об изменении отношений внутри группы: в сознании 25-м кадром промелькнуло слово "рутина".

Уехали Герлы, но успели познакомить "Коллективные действия" с замечательными людьми - будущими "соратниками", скульптором Леной Елагиной, которая вошла в историю тем, что лепила Никиту Сергеевича, и художником Игорем Макаревичем. Игорь был добрейшим человеком и хорошим фотографом - это его и "погубило", потому что Андрей Монастырский имел патологическое пристрастие к "качественной фактографии", и любил ближних своих главным образом за их ремесленнические способности. Можно сказать, что Игорь своим появлением в какой-то степени, произвольно и бессознательно, стимулировал идею "Места действия". Игорь "убил" Монастырского окончательно, раздобыв для акции две "Лейки". Моня был сражен наповал, и отныне стал предан Макаревичу душой и телом.(...)

Все это время Андрей, Никита и Коля трудились в поте лица своего, акции мелькали, как перчатки (да простят мне мои герои столь одиозное сравнение!).(...)

"Коллективные действия" начали пожинать плоды - и наслаждаться успехом: их печатали, их выставляли, о них писали, о них спорили! Кружились ноги в голове, и панки расцвели в мове...В 1977 г. в статье "Романтический концептуализм"(!) Бориса Гройса, одного из малочисленных теоретиков неофициального русского искусства, впервые появляется название - "Коллективные действия". Название прижилось.

"Личная жизнь" протекала, по правде говоря, не так бравурно и успешно, как "общественная". Андрей завершил, казалось бы, свою поэтическую деятельность еще в 76-м году пятитомной эпопеей, но теперь вдруг начал страдать поэтической ностальгией, и временами, забившись в подушки дивана, под вопли юной дочери, писал стихи.

Никита совсем перестал заниматься живописью, увлекся графическими альбомами, "дзенскими" текстами, и сделал несколько личных акций. Акции почти всем нравились, только Мона считал Никитины идеи слабыми, и в "общественный корпус работ" их включать отказывался. Это тоже был нехороший симптом.

Вообще, у Никиты на душе было теперь беспокойно. Ему хотелось чего-то неопределенного. Кроме того, Никита переехал на "Академическую" и спелся с Рошалем, жившим в соседнем доме. Компания Рошаля влияла на Никиту тлетворно(...)

Короче говоря, внешне все шло, как и раньше. Так же встречались, так же веселились, ездили по различным городам, обсуждали события, знакомились и прощались, придумывали новые акции и успешно их проводили. Зима 79-го была особенно плодотворной - было сделано много интересных "психологических" работ. Одна из самых сложных в техническом отношении была послана по почте Кизевальтеру в Якутию, и он успешно осуществил там московское "детище".

Но при этом, параллельно, внутри группы шла упорная борьба идей и позиций. Спорили в основном Никита и Андрей, а Коля примыкал то к одному, то к другому. Андрей все время пытался занять позицию мэтра, Алексеев вставал в оппозицию, правомерно чувствуя собственные силы, и оба апеллировали в Якутский филиал, где Гога - вынужденный "третейский судья"- пытался разрешить их бессмысленные споры и примирить воинствующие стороны. Бешеная переписка с комментариями к акциям и комментариями к комментариям то утихала, то усиливалась. К весне 80-го она как-то сама собой истощилась, улеглась и московская буря противоречий в групповом стакане. До осени наступило затишье.

## Часть II

В июле 80-го исстрадавшийся за три года по общению и творчеству Кизевальтер вернулся, наконец-то, в родные пенаты. Бесконечной чередой потянулись воистину радостные встречи, объятия, поцелуи и возлияния. Все вместе, кроме разве что Никиты, съездили в Кясму и в приятнейшей компании великолепно провели там целый месяц. Еще с месяц Гога акклиматизировался по мере возможности, посещал старых знакомых, приобретал новых, старательно тратил накопленные деньги, и умудрился за это время скоростижно жениться на симпатичной маленькой девушке - его знакомой по Кясму - Наташе Шмидт. Видимо, Кизевальтер просто решил, что пора бы и ему жениться: вокруг все семейные, у многих уже дети пошли... Однако, как выяснилось впоследствии, его решение было несколько опрометчиво.

У Наташи были разные видные предки, и Гога поселился вместе с ее семьей в большом сером доме на набережной. Скорее всего, он надеялся, что ему там будет хорошо. Надежды юношей питают, тарам-пам-пам, тарам-там-там...

На дне рождения Монастырского, в октябре, обсуждали перспективы дальнейшей совместной работы - ведь за полгода не возникло ни одной новой идеи, - и возможность создания журнала или архива московских художников и поэтов: эта идея бродила в Москве уже лет восемь если не больше, но пока что никак не была реализована.

Надо сказать, что за описанное здесь время многое изменилось в поэтической ситуации в столице: поэты как-то притихли и "растворились" в неизвестности; чтения случались крайне редко; еще как-то функционировали, если здесь употребимо это слово, только Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн, да - "по совместительству" - скульптор Дмитрий Пригов (Лев к тому времени уже давно помирился с Андреем. Теперь он тоже был обременен семейной жизнью - весной у него родилась дочка, тоже Машенька).

Решено было собирать "архив", и даже выбрали редколлегию в лице Гройса - ответственного за критику, Рубинштейна - за поэзию, и Алексева - за живопись и т.п. Впоследствии вышеозначенные люди никакого участия в работе над "архивом" не принимали, однако абстрактно числились, как это водится у нас в России.

Кроме созидания "архива", Андрея вдруг жутко заинтересовала "метадокументация" и прочая интерпретация: он увлек этим делом всю команду, и за пару месяцев был сострян первый том "группового отчета" под названием "Поездки за город". Книга имела бурный успех: ее прочитало человек 40, а может быть, и все 58.

Как раз за полгода до этого момента, в июле, в славную пору безлюдья и каких-то игр в Москве, группа действительно совершила основательную "поездку за город": на надувных лодках по рекам и озерам Мещеры, в деревню Спас-Клепики. Ездили Коля, Андрей и Никита, а Гога не смог поехать - он еще не успел тогда акклиматизироваться. Так вот, во время этой поездки произошли странные - а с другой стороны, вполне объяснимые, - события; можно даже усмотреть некоторую связь данных событий с вышеописанной дискуссионной перепиской и прочими волнениями в стане "Коллективных действий".

Друзья выехали из Москвы, заряженные довольно сильным туристическим энтузиазмом и большим количеством багажа. Сначала долго ехали на электричке до поселка Черусти, потом выгрузились у р. Бужи, надули лодки и поплыли в вечернем тумане вниз, к озерам. Выбрали прекрасное место для ночевки, поужинали, выпили, согрелись... Ночевать должны были в гамаках, прикрываясь сверху полиэтиленовой пленкой, только Никита решил спать в лодке, почуяв возможные осложнения. Примерно через час после того, как устроились, наконец, в своих сооружениях, раздался глухой звук падения тяжелого тела - это Моня "вывалился из гнезда". Вскоре Коля последовал его примеру. Так они падали непрерывно, как спелые бананы, в течение двух часов, друг за дружкой. Вряд ли они играли: скорее, они просто не могли спать по-другому. Никита - тот никуда не падал, потому что окоченел, и падать ему было некуда.

Невыспавшиеся и злые, долго стояли на берегу, дрожа от холода; их тучами атаковали голодные комары; вместе с рассветом поплыли дальше, и раздражение мало-помалу улеглось - вокруг было очень красиво. Выплыли на озеро, и вот здесь началось. То самое...

В начале озера была масса проток, и по какой нужно было плыть, никто не знал. Поплыли наугад, в одну сторону - тупик, в другую - то же самое; так плутали час или два, и при этом

непрерывно шла "борьба за власть". Андрей кричит: Туда плывем! - а Коля с Никитой: Нет, вон туда!...Долго они так спорили и плавали, плавали и спорили. Андрей расвирепел и выбился из сил. Коля с Никитой тоже выдохлись.

Наконец, встретили меж островов травы и кустарника еще каких-то путешественников, которые объяснили, как им пробиться на "большую воду",- а озеро-то длинное, километров с десять! Как вскоре выяснилось, Андрей был прав в какой-то исторический момент, но победила оппозиция. Оппозиция тогда оказалась бякой. И Моня очень гневался, плывя по прекрасному озеру Дубовому.

Надменно созерцая наше прошлое, рачительный историк не преминет назвать неправую, но победившую когда-то оппозицию растакой бякой. Но характерно то, что в любом случае правым оказывается гений, а неправой - оппозиция. Гений в оппозиции быть не может.

...К вечеру доплыли до деревни, там и заночевали. А утром Моня "дезертировал" на электричке, страдая от нервного расстройства и сердечных болей. Оппозиция провела в Спас-Клепиках еще дня три-четыре в благодушном настроении.

В начале зимы 80-го провели долго подготавливаемую акцию "Воспроизведение", проект которой был вначале послан какому-то американцу Фреду Траку. Фред был, по рекомендации Герловиных, хороший парень. Он собирал чужие проекты акций и некоторые из них реализовывал. Так он сеял ветер.

Акция оказалась для всех интересной. Элементом нового в ней прежде всего была "домашняя" среда. Раньше "Коллективные действия" предпочитали природу: она обеспечивала чистый воздух, естественную эстетику и обширное поле для действия, ожидания и интерпретации.

В "Воспроизведении" активное участие принял Сергей Ромашко, молодой филолог-германист. Он уже давно сочувствовал группе и активно вносил свои идеи. В процессе подготовки акции он так сильно стучал молотком по стенке в квартире Алексева, что пробил в ней большую дырку. Но вообще-то он был тихим интеллигентом.

А зимой Панитков бегал по снежному полю и глядел вместе со зрителями на водопад. Водопад получился красивый, но у зрителей возникло сомнение: в группе чувствовалась какая-то кислая среда. И она просачивалась наружу.

Правда, еще ездили тогда вместе на прогулки за город, вместе делали Никитины вещи, устраивали там спонтанные акции типа коллективного падения в снег, но...свежестью уже не пахло. "Десять появлений" погоды, судя по всему, не сделали, хотя это была работа в классическом духе "Коллективных действий" с классической структурой. Все-таки в этой акции чересчур бросалась в глаза пресловутая "классика" "уходов" и "появлений". Но, с другой стороны, это был практически последний всплеск коллективного интереса к старым идеям - перед наступившим затем длительным и душным штилем.

Например, Никита занимался тогда главным образом своими взаимоотношениями с Машей: то они сходились, то расходились. Как разводной мост на Неве. А Кизевальтер не придумал ничего лучшего, как влюбиться в кого-то на работе. Он писал любовные письма, пил каждый день и тосковал. Иногда он приходил к "Мухоморам", смотрел замутненным взглядом на стенки и просил чего-нибудь выпить. Братья Мироненки отпаивали его чаем и утешали. В душе они были неплохие ребята - они только делали вид, что они грубые, наглые и бессердечные. Это казалось модным. А жена Гоги была в это время, мягко говоря, на сносях. Вот каким дерьмом оказался Гога. Ему не следует, впрочем, обижаться на такое замечание, потому что по сценариям и книгам пай-мальчики Гоги всегда оказываются дерьмом. Такова ля ви.

На майские праздники Вера, Андрей, Гога (мечтавший любой ценой удрать из серого дома), Володя Мироненко и Свен Гундлах съездили в Вологду, Кириллов и Ферапонтов монастырь. И Андрей, и Гога пребывали в довольно мрачном настроении, поэтому они предложили "Мухоморам" ехать с ними умышленно: чтобы те их веселили. Особого веселья, конечно, не получилось, но в целом поездка прошла удачно.

В Вологде был забавный эпизод, когда все залезли на колокольню местного кремля. Фотографировать оттуда было запрещено (!?), но Кизевальтеру непременно хотелось снять различные замечательные, по его мнению, виды, открывавшиеся с колокольни. И вот Вера и Володя прикрывали Гогу с флангов, а Свен отвлекал местного агента по борьбе со шпионажем, пока Гога фотографировал какие-то колокола. Но, увы, его все равно "засекли", и спустили с колокольни.

В остальном все шло, как положено, как и раньше,- облазали все церкви и памятники, даже залезали на стены Кирилло-Белозерского монастыря, который поразил путешественников своей

мощью и величием; гудели в гостиницах по вечерам, а днем чуть ли не облизывали великолепные иконы в музеях,- но все равно, почти в каждом чувствовалась какая-то скованность, нерешительность и даже страх перед будущим. Что-то сильно "засело" в сознании наших героев, и мешало им наслаждаться жизнью, как прежде.

Весной, сразу же после этой поездки, кислую среду в группе нейтрализовали, наконец-то, Елагина и Макаревич: они придумали замечательную акцию для Коли и Андрея - под названием "Встреча".

"Встреча" прошла на высоком уровне в гигантских трубах под полотном строящегося шоссе недалеко от дачи Макаревича и вызвала большое оживление и интерес в кругах "Коллективных действий". Впрочем, Моня воспринял "Встречу" вяло: он закисал автономно. Его могла теперь оживить разве что термоядерная война. Можно полагать, что это была бы лучшая акция Андрея Сумнина.

В июне Андрей и Коля совершили замечательную поездку в "усадьбу" Анатолия Жигалова (который прославился своими Тотальными Художественными Действиями) в деревне Погорелово. Почти сутки добирались они до этой заброшенной северной деревеньки в компании Игоря Макаревича, Лены Елагиной и Свена Гундлаха. Там, в трехэтажном величественном рубленом доме с расписными потолками и резными наличниками и лестницами, и в окрестных лесах они каждый день устраивали какие-нибудь акции. Были ли все эти акции удачными - спорно, но чудесный романтический и даже мистический характер поездки в Погорелово подтверждается всеми ее участниками. Путешествие это немного подбодрило Моню - аж до осени.

А вот Кизевальтер в июне сломался и лег в психушку. Там его со временем починили. А жена в это время родила ему сына. Бывает же такое.

Осенью же сошел с ума почтенный Моня. Он понял, что его ум взлетел слишком высоко, и решил с него потихоньку сползти. К этому времени Гога почти перестал с ним общаться: идеи Монастырского нагоняли на него тоску. От Мони пахло мраком и религиозным фанатизмом. На него дурно влияла одна дама: по несчастливому совпадению, дама влияла на Моню на службе.

На своем дне рождения Андрей запретил гостям танцевать, петь и смеяться - он считал это грехом. Моня призывал всех молиться и забыть искусство как дурной сон. Говорят, что Кизевальтер это предвидел и отказался идти к Моне на день рождения. В этот момент он как раз разошелся с женой, поселился один в комнате на Полянке, и ему хватало своей тоски.

Никита, в свою очередь, окончательно разбежался с Машей, и тоже общался с Андреем с трудом. Интересно, что как раз в это время группа "СЗ" предложила "Коллективным действиям" сотрудничать (они были одержимы тогда манией сотрудничества) - наши герои только хихикали, или мрачно бубнили что-то невразумительное в ответ. Реакция, как легко понять, вполне объяснимая.

Кризис наступил в январе, после двух месяцев молитв, постов и покаяний Мони, которые терпеливо сносили Вера и маленькая Маша (последняя даже призывала папу делать утреннюю зарядку вместо стояния на коленях перед иконами). Однажды Андрей переусердствовал, и Коля с Никитой отвезли его на белой машине в желтый дом. Красный фонарь мигал, но белое платье не уехало. Белое платье тогда осталось. Оно уехало впоследствии, через полгода. Такие дела.

Автору кажется, что в этом событии нет ничего страшного. На самом-то деле каждый из нас "там" побывал, а если нет, то должен побывать. Вот "Коллективные действия" все т а м побывали, и ничего, не умерли.

В психушке Моню подреставрировали; он обещал вести себя впредь хорошо (?), и его скоро отпустили. Но к искусству у него совсем пропал интерес, и он предпочитал просто лежать дома на диване и смотреть в потолок. Там ему являлись различные странные, причудливые образы. Иногда он отражал их в своем дневнике.

Итак, весной 82-го Монастырский медленно возвращался к жизни, а остальные занимались исключительно своими проблемами и своим, личным творчеством. Общались довольно редко, причем "территориально" группа распалась на две "подгруппы": Коля дружил больше с Андреем, а Гога - с Никитой. Никита к тому моменту твердо решил, что "Коллективным действиям" пришел конец, и в альбом "Мастерские художников", который полтора года выклеивал член группы "СЗ" Вадим Захаров по инициативе Кизевальтера, он вошел только как "личность" (разумеется это прекрасный исход для Никиты: многие всю жизнь мечтают войти куда-нибудь как личности, а потом входят лишь в продолговатый ящик с цветной обивочкой). Но, как выяснилось позднее,

Никита был тогда неправ: конец придет позже. Подожди немного, читатель, и он придет. В мае Никита, Гога, Вадим Захаров, Николай Козлов - вольноотпущенный художник с роскошной рыжей шевелюрой, и с ними две девушки: Илона Медведева - будущая жена коллекционера Талочкина, и Марина Ефимова - жена Захарова, - отправились в Крым, в Новый Свет. Поездка удалась на славу: погода была прекрасной, все кругом цвело, компания сгорела и загорела, и выпила, как водится, немало местного вина. Облазали все горы: Сокол, грот Шалыпина, Царскую бухту, и остались очень довольны. Никита повесил в Новом Свете пару своих "плакатов", да и Вадим приобщил Крым к мировому постконцептуализму несколькими акциями.

Еще летом группа начала "восставать из пепла". У Лены с Игорем родился сын Глеб, а у Андрея - идея "объектно-пространственных" композиций: он предложил, например, поставить за городом, на шоссе, гигантский щит на ножках, с серебряной звездой на белом или красном фоне. Макаревич и Кизевальтер восприняли идею положительно, но делать никто ничего не стал: то ли не хватало еще энтузиазма у Мони, то ли не было сил и времени у остальных. И осенью, на выставке в галерее АРТАРТ у Алексева, все основные члены группы выставились ...отдельно. Все были вместе, но - сами по себе. Общность интересов куда-то улетучилась.

Но было много и положительных симптомов. Андрей начал писать стихи и клеить свои "черные коробочки", Гога сочинял немыслимые проекты акций, Коля тоже оживился - хотя бы в общении. А Лена с Игорем все это время стабильно расписывали потолки в высокопартийных заведениях, и у них особого оживления не наблюдалось.

Придумали и обсудили "Звуковые перспективы поездки за город", лишь Никита был увлечен своей галереей и в общей деятельности участия не принимал. Общение было оживлено еще и приездом старых друзей из ФРГ: весной приезжал Рольф, а в декабре - Штеффен; вспоминали былое, пили за новые успехи...

Но успехи наблюдались пока-что только у Никиты - он сделал за это время немало интересных работ... Увы, зима выдалась дурацкой: "Коллективные действия" очень долго ждали снега для задуманной акции; акция застаивалась и прокисала...

83-й год начался со злополучных обысков у Алексева и Рошалья.

Галерея АРТАРТ, после 4-х акций и 3-х выставок, прекратила свое существование. В Москве сгустился страх. Глаза у него были очень большие.

Неожиданно для самой себя, группа ответила на "государственные акции" бурной деятельностью. Вначале был дан залп "Звуковых перспектив", затем - очередь "городских" акций "Остановка", "Выход" и "Группа-3". Московская публика воспринимала все это равнодушно - почтительно - благодарно. Равнодушно - устав от восприятия "классики", почтительно и благодарно - потому что В ТАКИХ УСЛОВИЯХ хоть ЧТО-ТО делалось.

Однако все это было "последним вздохом": чувствовалась потеря интереса к тому, что делалось, внутри самой группы. Никита вообще стоял в сторонке, или вяло поддакивал, когда на него "нажимали". Андрей сомневался в собственных идеях, но раздавал указания; активно трудились лишь Игорь и Гога. Но и они работали "под нажимом": во всех отношениях чувствовалась тяготение к личному творчеству и усталость от "онтологических концептов". Не было уже радости от общего дела: на акции ходили, как на работу. Остались одни споры-раздоры, раздражение и стремление "залезть в раковину". Группа самораспустилась.

На будущее решено было все же оставить возможность реализации чьих-либо идей всей "группой", если эти идеи будут представлять действительные интерес и ценность в данных условиях для всех.

## Эпилог

Автор предложил членам группы высказать заключительное мнение о всей этой "истории" самим. И вот что они сказали:

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ: У меня в целом осталось очень приятное впечатление от нашей работы. Мы многое сделали, и, кроме того, первый период был для меня своеобразным этапом ученичества. А назревший распад - дело естественное. Изменился, например, возраст. Наконец,

сейчас меня интересуют несколько другие проблемы, хотя то, что делает Андрей, мне тоже интересно.

Впрямь, мне кажется, необходимо сохранять нормальные человеческие отношения внутри группы, и дальнейшее сотрудничество вполне может обрести какую-то форму, если идея будет "чужой", но "интересной".

ГЕОРГИЙ КИЗЕВАЛЬТЕР: Мне кажется, что пример "К.Д." имеет немало precedентов в истории различных художественных группировок и объединений. Взять хотя бы "Ослиный хвост", "Мишень", "Четыре"; уместно вспомнить "Битлз" и некоторые другие рок-группы, - все они рано или поздно начинали ругаться, и разбегались в разные стороны. Так что в самораспаде "К.Д." нет ничего удивительного, и не следует искать причины этого вовне, или только "внутри", изучая только отношения между членами группы, или только диалектику работы, которая на самом деле, как мы уже писали, весьма условна.

И вообще, все то, что было сделано за эти годы - не так уж плохо. Без сомнения, это "этап" в искусстве России, так же, как было в свое время интересным этапом "Гнездо". Например, "Звуковые перспективы" - это очень мощная вещь, по всеобщему признанию, - а ведь это одна из последних работ; пожалуй, лишь "Выход" и "Группа-3" прошли "на выдохе", с полной потерей интереса.

Короче, нам было все же приятно и увлекательно работать вместе, а все эти экзистенциальные трудности - лишь неизбежный барьер на выбранном пути - "бег с препятствиями". Иного в жизни быть не может.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ: Если говорить об исторической преемственности, которую каждое движение в искусстве старается найти в ретроспективе, то мы вынуждены будем особо выделить концептуализм - это явление, присущее исключительно XX веку, явление избыточной культуры, хотя во многом он, конечно, опирается на опыт постоянно меняющихся авангардистских течений. Он как бы повторяет в своем развитии то младенчество, которое пережило когда-то новое искусство; в нем заметна эклектика, обширная зона действия. И первое, что приходит в голову, когда мы говорим о концептуализме в целом, - нужно сопоставить всемирное концептуальное искусство с нашей ситуацией. Концептуализм в профессиональном отношении явился, пожалуй, наиболее чистым явлением в сфере "подпольного искусства" в России. Это искусство держалось, главным образом, на чувстве протеста, на духовной оппозиции; его главными несущими элементами были борьба, эмоция, во многом даже просветительство, поэтому его можно рассматривать только в аспекте социального движения.

Те же проявления концептуального искусства, которые наблюдались у нас, носят гораздо более свободный, самостоятельный характер, чем прочие направления русского искусства, и "К.Д." являются здесь достаточно характерным явлением (учитывая общую малочисленность). Что меня привлекло в такой деятельности - это отсутствие внешней борьбы и социальных моментов, чистота идей и работ. Здесь тоже эклектика, но нет эпигонского начала. Здесь огромное "поле" свободы. Своей деятельностью группа обозначила какой-то участок искусства, закрытый от проникновения западных течений. "Отстраненность "К.Д." является той формой искусства, которая мне близка - т.е. когда искусство существует вне социального.

Игры "К.Д." кажутся мне чрезвычайно талантливыми и интересными. Они создавали весьма определенный настрой, насыщая пространство и сознание даже некоторым пантеизмом.

Распад же связан во многом с вышеуказанной свободой. Намеки, присутствовавшие в контексте акций, были предназначены для посвященных, и поэтому материал акций оказывался очень тонким, легко ранимым. Надо учесть и то, что общий подъем здесь (75-79 г.г.) - уже прошел, иссяк, и одновременно исчерпались перспективы западного искусства; сфера сохранившихся действительно заинтересованных ценителей (подобного искусства) на Западе чрезвычайно узка. Исчезновение ряда серьезных партнеров из нашей среды, ослабление интереса к подобной деятельности на Западе - все это повлияло и на настроение группы. Кроме того, тонкость постепенно переросла в монотонность: зритель устал, и художники устали.

Но если вдуматься искусство не может быть без кризиса: подъемы и спады неизбежны. Мне кажется, что такая пауза, если это пауза, лишь способствует дыханию, вне зависимости от окружающей ситуации.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ: "Разреженные" акции I этапа нашей деятельности, их зимне-осеннее звучание, большие пустынные поля, одинокие фигуры вдаль мне кажутся намного интереснее и "просторнее" внешне и внутренне, чем акции II этапа. Тогда было время "большого

ожидания", и это, наверное, основное звучание тех вещей .А потом пошли уже "рабочие" акции, с формальными задачами; возрос профессионализм.

Мы попали в такую ситуацию (или создали сами), когда вначале акциям было придано ощущение "сакральности", хотя действия были очень простые, но приобретали широкое и просторное звучание. Подчеркну, что это было время именно ожидания, а не надежд, и оно было самодостаточным. Мы были увлечены романтизмом: Шуберт, Томас Манн, Китай... Но, очевидно, хватило нас не надолго. Исчезло согласие, начались раздоры...Юность прошла, наступила зрелость.

НИКОЛАЙ ПАНИТКОВ: Я думаю, что наша деятельность была очень плодотворной и интересной. Но всему приходит свой конец. Тематика была как-то сама собой исчерпана. Но при этом, мне кажется, мы переступили какой-то "недозволенный порог" в отношении собственной психической устойчивости. Во всяком случае, на меня наша деятельность явно оказала сильное влияние.

Однако я настроен оптимистически: если появятся какие-то дополнительные факторы, новая тематика наша деятельность вполне может возобновиться.

СЕРГЕЙ РОМАШКО: Меня интересовала эта деятельность, главным образом, как экспериментальная. И достаточно живой интерес сохранялся у всех, пока это оставалось экспериментом, а когда результат действия стал заранее определен, все это превратилось в промышленное производство. Думаю, что из-за этого все и развалилось. Хотя тут много обстоятельств: люди не остаются неизменными, коллектив стареет,- т. е. есть и чисто человеческие причины.

Вообще сейчас явная растерянность в авангардизме, как можно заметить: непонятно, что надо делать, а "новая волна", по-видимому, лишь временное прибежище в стиле. Возможно, что появятся и еще группы, но для появления другого течения требуется другая основа, и значительное время. Сейчас же неясно, куда идти.

\* \* \*

Вот такие пироги. Остается лишь надеяться, что мы - все же! - еще услышим имена наших друзей в каком-нибудь будущем времени в связи с новой интересной работой. Пожелаем им успехов, читатель!

И еще: вместо послесловия. Возможно, даже вероятно, кого-нибудь озаботит этика данной повести. Да, поостережемся несправедливости в описаниях прошедшей жизни. Чересчур пристальное наблюдение может, как говорил Людвиг Тик, легко привести к человеконенавистничеству. Но ирония, легко читаемая Вами в этих записках, всегда полна образного значения: пусть вызовет она у Вас добрую улыбку, потому что за этой иронией скрываются сочувствие и любовь, а не презрительное и холодное любопытство случайного прохожего, заглянувшего в освещенное окно.

## ПОЛНОЕ СОДЕРЖАНИЕ БЕЗ НОМЕРОВ СТРАНИЦ

От авторов

ПРЕДИСЛОВИЕ (А.М.)

ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ:

Десять появлений

Воспроизведение

Глядя на водопад

Встреча

Н.Алексееву

Звуковые перспективы поездки за город

Остановка

Выход

Группа-3

Темное место

ПРИЛОЖЕНИЯ

РАССКАЗЫ УЧАСТНИКОВ:

И.Кабаков. Об акции “Десять появлений”

В.Некрасов. Об акции “Десять появлений”

А.Монастырский. Об акции “Н.Алексееву”

Н.Алексеев. Об акции “Н.Алексееву”

С.Ромашко. Об акции “Н.Алексееву”

С.Ануфриев. Об акции “Остановка”

Ю.Альберт. Об акции “Остановка”

В.Мироненко. Об акции “Темное место”

И.Кабаков. Об акции “Темное место”

ЭКСПОНАТ (А.М.)

Разделение (описательный текст)

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РАБОТЫ

ЧЛЕНОВ ГРУППЫ “КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ”:

А.Монастырский. Моталка

А.Монастырский. Дуть сюда

А.Монастырский. Кепка

А.Монастырский. Линия

Комментарий (А.М.)

Н.Панитков. Яма

Г.Кизевальтер. Три гамака

Н.Алексеев. Все ближе

КОММЕНТАРИИ:

А.Монастырский. Семь фотографий

Н.Алексеев. /Когда в 1979 году.../

Г.Кордиашвили. История “Коллективных действий”

## Оглавление

Предисловие.....	3
Описательные тексты .....	8
Приложения.....	18
Рассказы участников .....	36
Экспонат.....	60
Разделение.....	63
Индивидуальные работы членов группы “Коллективные действия” .....	64
Комментарии.....	68