

К Д

ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД

(т. 4)

(Дополнительные материалы к “Поездкам за город”)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Москва 1987 г.

От авторов

Дополнительные материалы к “Поездкам за город” (4 том) состоят из двух частей. В первую часть включены описания акций и комментарии, во вторую - два текста А.М.(в данном издании публикуется только один из этих текстов - “Каширское шоссе”).

Особую благодарность за помощь в осуществлении акций мы приносим И.Бакштейну, Ю.Лейдерману, В.Мироненко и М.Ереминой.

Предисловие

Предисловие отличается от всех других литературных жанров тем, что его мало кто читает. И в этом смысле текстовое пространство предисловия оказалось наиболее подходящим, чтобы взять на себя функцию особой внутриконтекстуальной предметности высказывания, о которой идет речь в описательном тексте акции "Лозунг 86" (см. соответствующую страницу этого тома)

* * *

Неблагополучная культурная атмосфера, в которой мы все очутились, чрезвычайно психологизирует критическое осмысление эстетической деятельности. Поэтому мне кажется естественным кратко рассмотреть акции КД в психологическом аспекте, причем представить онтологический взгляд, осмысляемый нами всегда как фундаментальный, взглядом поверхностным по отношению к психологическому, исходя из той посылки, что, если бытие- это говорение о сущем, то не есть ли то сущее, которое проглядывает сквозь иссякающий поток этого "говорения"- то или иное психическое состояние?

Действительно, если мы посмотрим на акцию как на особый вид времяпрепровождения (а не осмысления), во всяком случае на тот тип акций, который нас интересует, то мы обнаружим, что они строятся совсем не в том "неопределенном месте между жизнью и искусством" /Капроу/ и не указывают на эту неопределенность как на предмет изображения. Макрометафорой акций КД является скорее не "неопределенность", а "обособленность". Первоначально эту обособленность легче всего определить негативно: событие акции происходит не в сфере жизни, не в сфере искусства, не в диффузной, "разведовательной" зоне неопределенности между ними. Единственным положительным определением было бы определение динамическое: событие акции происходит на совместном усилии авторов и зрителей, направленном на перемещение субъекта восприятия из демонстрационной зоны ("искусство") через границу ("полосу") неразличения- в зону рассеянного, обыденного созерцания ("жизнь"). И чем глубже сознание наблюдателя выдвинуто в эту зону рассеянного созерцания, тем больше у него возможностей ощутить свою собственную природу, т.е. пережить не оперативность, знаковую своего восприятия, в режиме которого оно нам всегда дано, а его результативность. Посмотрев на проблему таким образом, мы обнаруживаем, что возможности нашего дискурса чрезвычайно сужаются. Единственной артикулированной знаковой опорой, опосредованностью становятся пространство и время, становление и протекание. Действительно, редуцируя событие до рассмотрения его как чисто субъектно-объектного отношения, мы обнаруживаем наблюдателя, "мерцающего" между субъектом эстетического проявления в том пространстве и времени, которыми он себя окружает, и объектом эстетического проявления, который скрыт от него "пустым действием" (ведь с точки зрения контентности наши акции можно свести к таким понятиям, как "пребывание в определенном месте", "хождение по прямой", "неподвижное стояние", "звучание", "свечение" и т.п.). То есть в наших акциях контентность объекта (и эстетическая, и метафизическая) остается неизвестной и всегда находится в сфере интерпретационного "последствия". Объект проявления во время события не актуален, так как его содержание чрезвычайно минимально по сравнению с собственно жанром акции - "поездкой

за город". Он всегда строится и воспринимается как бы на волне угасания основного события-выезда авторов и зрителей за город.

Итак, с психологизированной площадки нашего дискурса можно сказать, что в этом месте субъектно-объектного пересечения, мерцания, где сознание наблюдателя актуализируется только как пространство и время, оно становится предметом для самого себя, т.е. онтологизируется, утрачивая свои гносеологические функции и высвобождая свою собственную созерцательную природу ("таковость"). Возникает дискурсивный феномен "сознание-вещь", с которым могут происходить различные трансформации (т.е. пространственно-временные искажения, доступные рассмотрению в рамках акций).

Однако, коль скоро речь заходит о вещи, то мы сразу имеем дело с двумя ее предполагаемыми состояниями: феноменом, конкретной явленностью ее "здесь и теперь" (акциденцией) и неизменной, непроявленной "вещью в себе" (Ding an sich). Обнаружив этот зазор между сознанием как "вещью" и сознанием как "вещью в себе", мы обнаруживаем и внутреннее демонстрационное поле расщепления, в параметрах которого мы, по естественной тяге к скрытому, неизвестному, начинаем дискурсивно "передвигать" онтологизированное сознание в сторону от "вещи" к "вещи в себе", тем самым постоянно увеличивая этот зазор, это внутреннее поле расщепления субъекта нашего дискурса. Но сколько бы мы не передвигали наше "сознание-вещь" в сторону Ding an sich (в событийном, "полевым" плане- сколько бы мы не расширяли границы "пустого действия"), достигнуть заданной точки нам не удастся по ее определению ("недостижимость" абсолютной результативности из-за постоянного ее ускользания в оперативную "принадлежность"). Следовательно, это внутреннее (дискурсивное) демонстрационное пространство расщепления мы должны охарактеризовать как обладающее вечной длительностью и бесконечной далекостью, при развертывании, раздвижении которого наше созерцающее сознание должно постоянно меняться по степеням увеличения его неизменности и "остановленности" на пространственно-временном самоощущении "здесь и теперь", то есть по степеням все большей и большей онтологизации, которая никогда (в качестве артикулированного пространством и временем бытия) не достигнет "сущего", "того берега", обычно представленного в наших акциях стеной дальнего леса, небом, полем и т.п., т.е. оно (пространство расщепления) всегда останется приближающимся пейзажем, даже "пейзажностью", но никогда не трансформируется в сам пейзаж. Оно может как бы "прикоснуться" к нему, например, светом фонаря, мелькающего вдали (акция "Фонарь") или особым образом организованным звучанием ("Либлич", "Музыка согласия"), где свет и звучание в каком-то смысле являются краевыми пространственно-временными границами нашего "я", расщепленного эстетическим событием и особой точкой зрения на него, изложенной, например, в этом тексте.

Таким образом, проникнув - через дискурсивный акт и воспоминание о реальном событии - на внутреннее демонстрационное поле (в пространство расщепленного "я"), мы начинаем двигаться все дальше и дальше от самих себя как от известного субъекта установки в сторону объекта, как если бы он был трансцендентным по отношению к субъекту. При этом движении мы обнаруживаем, что с какого-то момента акт наблюдения за пространством и временем - через его переживание- становится актом их воспроизводства, то есть наше сознание начинает не воспринимать, а генерировать пространство и время, погружаясь в состояние неподвижности и остановленности. Наше внутреннее усилие в каком-то смысле и в какой-то момент оказывается изоморфным концепции расширяющейся вселенной (по Хабблу) и край нашего расширяющегося, расщепляющегося "я", всегда оставаясь недостижимым, предстает перед нами и переживается только как пространственно-временная граница.

Пережив это крайнее расщепление и осмыслив его как не имеющее никакой опоры, которая позволила бы нам продолжить наш дискурс, мы вынуждены вернуться в границы конкретного, но теперь уже с определенным знанием того, что пограничные состояния сознания актуальны для нас только как пространственно-временные переживания, а не языковые (знаковые) границы, как это было, когда мы имели дело с внешними, объектными демонстрационными полями. Теперь с полной определенностью мы можем заявить, что то внутреннее демонстрационное пространство, которое само по себе является сокровенным и целевым переживанием акций, существует, но именно в силу этого "говoreние" о нем невозможно. Можно только рассказать о том, что мы делали во время очередного тайм-аута, каковым, по существу, является каждая наша акция, в то время как сама "игра" происходит

совершенно в других пространствах- обсуждения, дискурса, рассматривания документации и фактографии.

Учитывая сказанное, мне бы хотелось, чтобы акции, помещенные в 4-ом томе, воспринимались читателем только как знаки конкретных пространственно-временных актов и как информация о реальных событиях (поездках и обсуждениях). В тех же репрезентациях, где читатель очевидно сталкивается с каким-то смыслом (например, "Партитура", "Музыка согласия"), ему следует иметь в виду, что реализация этих смыслов осуществлялась в интонации, а не в информативной, дискурсивной знаковости. То есть во время акции демонстрировалось звучание, а не значение смысла. Смысл как интонация всегда двигался в сторону звука (или "пейзажа"), в то время как обычно мы имеем дело со смыслом как знаком, удаляющемся от предметности в сторону интерпретации. Во всех случаях мы полагали смысл только как настроенность на пространственно-временное переживание, редуцируя его знаковость до чистой интонации, пропедевтики к переживанию той границы нашего "я", где оно становится пространственно-временным событием.

А.Монастырский
1986.

Ворот

К вращающейся трубе металлического ворота, врытого в землю на опушке леса, были привязаны шесть лесок. Другие концы лесок, протянутые от ворота веером через поле (сами лески свободно лежали на земле), крепились к деревьям (на разной высоте) на противоположной стороне поля. Длина лесок составляла от 700 до 400 метров. После того, как группе зрителей, собравшейся у ворота, были розданы партитуры предстоящего события (см. описание ниже), Н.Панитков начал вращать ворот, наматывая лески на трубу и записывая звук вращения ворота на магнитофон. Лески постепенно наматывались на трубу, натягивались и лопались. Последняя леска лопнула спустя час после начала вращения ворота.

Действие началось при обычной осенней погоде, которая, однако, быстро менялась: пошел крупный снег, затем поднялся ветер и начался сильный снегопад. К середине действия все поле было покрыто густым туманом, небо потемнело. К концу действия снегопад прекратился, туман рассеялся, выглянуло солнце. Все поле было покрыто снегом. Таким образом метеорологическая сторона акции соответствовала партитуре "Ворота" (взаимодействие сил ян-инь, неба-земли, тьмы-света).

Описание партитуры: Партитура представляла собой два листа черной китайской бумаги, скрепленных полиэтиленом в виде односторонней книжечки. На обложке была наклеена этикетка с английским словом "Performance" ("исполнение"). На левой стороне разворота схематично, в виде гексаграммы ЦЯНЬ (творчество) были изображены шесть еще не разорванных лесок. На правой стороне разворота те же лески были изображены разорванными в виде гексаграммы КУНЬ (исполнение).

Во время действия лески рвались в последовательности, которая составила следующее чередование гексаграмм: сначала разорвалась четвертая леска- на поле возникла гексаграмма СЯО-ГУ (воспитание малым), затем- вторая (гексаграмма ЦЗЯ-ЖЕНЬ, домашние),

первая (гексаграмма ЦЗЯНЬ, течение),

третья (ГУАНЬ, созерцание),

шестая (БИ, приближение),

и пятая (КУНЬ, исполнение).

Киевогорское поле

27 октября 1985 г.

Н.Панитков, А.Монастырский, Е.Елагина,
И.Макаревич, Г.Кизевальтер, В.Сальников.

Рассказ А.Монастырского об акции “Ворот”

Идея Коли с воротом и лесками с самого начала мне казалась очень удачной. С одной стороны- чистый, строгий минимализм - и в то же время силовой, экспрессионистский момент с разрывом лесок, соответствующий сегодняшнему эстетическому климату. Акция мне представлялась музыкальной - беззвучная музыка напряженного почти невидимыми лесками пространства Киевогорского поля. Однако мои спекуляции с И ЦЗИНОМ, которыми непонятно почему я последнее время занимался, превратили эту акцию скорее в метеорологическую.

Вначале предполагалось натянуть десять лесок, но Коля согласился сократить число лесок до шести, чтобы на поле выстроилась гексаграмма ЦЯНЬ (творчество), которая потом, когда лески порвутся, должна была превратиться в гексаграмму КУНЬ (исполнение). Меня развлекал этот возникающий здесь тавтологический каламбур: в результате акции мы получали исполнение творческого замысла вообще, перформанс как таковой (основное значение английского слова "перформанс" - исполнение, по-китайски "кунь"). Но я никак не предполагал, что и цзиновская программа в момент ее реализации на поле точнейшим образом совпадет с изменениями погоды.

Впрочем, в субботу, накануне акции мне позвонил Ромашко и категорически отказался принимать участие в акции, так как его, в этот субботний вечер, как он выразился, "чуть не свалил с ног порыв ветра со снегом". На воскресенье обещали плохую погоду и Ромашко, несмотря на мои уговоры, отказался заниматься "бессмысленным героизмом". Пришлось переиграть функции организаторов: на подготовку поехали Лена Елагина, Коля, Витя Сальников из Одессы и я. Чуть позже приехал Кизевальтер.

Мы добрались до поля часов в одиннадцать. Погода была хорошая- ясный осенний день с редкими порывами несильного ветра. Мы с Леной привязывали концы лесок к деревьям, а Коля с Витей связывали куски лесок и укрепляли их концы к вороту на противоположной стороне поля. Панитков придумал замечательный способ размотки лесок: он надевал кольцо на термос и с огромной скоростью носился по вспаханному полю. Мы с Леной ковырялись значительно дольше. Нужно было залезать на деревья. Впрочем, лазанье по деревьям мне доставляло удовольствие.

Наконец, все лески были связаны и мы собрались у черного тао-образного ворота и стали ждать зрителей. Минут через тридцать на противоположном конце поля появилась маленькая группа. Несколько человек медленно пробирались по вспаханному полю к нам. Когда они подошли достаточно близко, уже можно было различить Игоря Макаревича, Машу Константинову, Вику, Илью, Иосифа, Андрея Филиппова, Диму и Борю Михайлова. Погода, до того совершенно ясная, начала портиться. Пошел снег. Сначала редкий, крупный - большие белые мухи, а потом, когда Коля начал крутить ворот, погода начала совершенно фантастическим образом меняться с огромной скоростью. Опоздавший Юра Лейдерман вышел к нам уже из густого снежного тумана.

Коля крутил ворот, небо темнело и темнело, снег валил сплошной стеной. Не было видно не только дальнего конца поля, но даже ближайших вспаханных борозд. На нас навалилась белая мгла, как будто на самом деле небо разыгрывало нашу партитуру: переход от шести девяток (светлое начало ян) к шести шестеркам (темное начало инь). Зрелище было настолько невероятным, изменение погоды столь резким (первый снег, причем в таком обилии), что всем стало ясно, что дело тут не в музыке, а в игре стихии. Было полное впечатление, что Коля, стоя у черного ворота в виде Тао-креста, поворачивая его, наворачивает все это стихийное дело на поле, на небо и на всех нас как какой-то повелитель воздуха. Совершенно естественным и не комичным прозвучал возглас Вики, обращенный к Коле: "Нельзя ли это дело прекратить?". Однако прекратить нельзя было в течение часа, пока не были оборваны все лески.

Впрочем, это затемнение не производило угнетающего воздействия. Оно было просто удивительным и очень красивым. Световая игра на поле, сверканье снега, перемещения темных туманных масс создавали волшебную картину какого-то нестрашного, но в то же время реального светопредставления.

Ворот равномерно поскрипывал, лески натянутыми струнами уходили в снежный туман, в даль. И эта равномерность вращения ворота и напряженность лесок как бы обеспечивали благополучие всего этого дела, возникало ощущение, что на все это устройство можно было положиться. Потом лески начали рваться. Они рвались на довольно больших временных промежутках. И соответственно погода стала проясняться. Снег уже не валил сплошной стеной, пространство очищалось вдаль, показались туманные очертания деревьев на той стороне поля. Посветлело. Перед нами, вместо коричневой пашни, лежало огромное белое пространство сверкающего снега. Я пошел от ворота в поле вдоль последней лески, которую я привязал выше всего к толстой березе. Дошел до середины поля, держа ее в руке, скользя по ней, потом она вырвалась, натянулась и белой серебряной ниткой прорезала воздух метрах в трех-четыре над моей головой, уходя все выше к верхушке березы. Она очень красиво серебрилась и прорезала воздух на фоне крупных сверкающих снежинок. Воздух стал почти совсем прозрачным и я видел эту уходящую вверх и вдаль леску метров на 30-40. Но я дошел только до середины поля, не стал подходить к березе.

Когда я повернулся лицом к опушке, где стояла группа зрителей у ворота, низко над лесом прорезалась мягкая, нежнейшая голубизна чистого неба - довольно широкой и длинной полосой, вроде щели. Потом, когда уже все лески были порваны, началась фантазмагория очищения неба, его просветления - на нем появлялись невероятные синие и голубые цвета, желтые и золотые блики и всполохи солнечных лучей на облаках и т.п. Но самый первый прорыв именно нежнейшего голубого неба, к сожалению, видел только я, потому что полоса мягкой голубизны возникла за спинами наших зрителей и очень низко над лесом. Воздух стал совсем прозрачным. Все вокруг сверкало. Мы возвращались по хрустящему снегу, пересекая по опушке просветлевшее и как будто во много раз увеличенное поле, над которым в невероятную глубину и синеву, постоянно меняясь, пролетали мощные, ослепительные облачные гряды. Это была уже и не осень и еще не зима, какое-то редкое сочетание (тонких частиц "ци"?) прозрачности воздуха, высоты неба, скорости и белизны облаков, сияния солнца. Когда, уже в Москве, я узнал от Коли последовательность разрыва лесок, оказалось, что самое сильное мое переживание в поле (голубая полоса над лесом) совпало с моментом разрыва третьей лески, т.е. на поле возникла гексаграмма ГУАНЬ, созерцание. В толковании второй позиции этой гексаграммы есть фраза: "Созерцание сквозь щель". И, действительно, та нежная голубизна над лесом, которая так меня поразила, прорезалась тогда сквозь тучи в виде длинной горизонтальной полоски. Я, действительно, видел ее как бы сквозь щель в тучах. Реализация этой метафоры была полной.

ноябрь 1985

Рассказ И.Кабакова об акции "Ворот"

Сначала я поделюсь двумя соображениями, а потом скажу о состоявшейся акции. Первое соображение связано с достаточно интенсивными и даже физиологическими переживаниями на последних акциях КД. Я имею в виду акцию "Бочка" и "Обсуждение". После сильных и негативных впечатлений от "Бочки", я испытал такое же сильное, но сложное, двойное переживание, сначала негативное, а потом позитивное на "Обсуждении", после чего у меня родилось некоторое суждение, которое я бы хотел высказать. Оно состоит в следующем. Зная большое количество работ, большое количество акций, я почему-то неосновательно считал, что все акции КД, начиная с первых и до последних происходили и должны происходить на свежем воздухе, на воздухе вообще. Любая акция для меня была связана с раскрытым, нейтральным и благоприятным пространством, если не считать отвратительного пространства троллейбуса ("Выход") и площади у Рижского вокзала ("Группа-3"), где казалось, что нас схватят или что-

нибудь такое случится, и где все это носило скорее социально-дискомфортный характер. Но если иметь в виду все акции на природе, в Киевских горках и даже "Остановку" в Сокольниках, то все они имели чрезвычайно комфортабельный характер в силу определенных взаимоотношений: сильного и как всегда острого замысла и той нейтральной, большой, благородной и прекрасной природной среды, где все происходило. Даже в том случае, когда акция не прочитывалась - ее конструктивное начало, ее замысел, то, что она происходила в великолепном пространстве все равно окупало это и создавало благоприятную, удовлетворяющую атмосферу. Особенно я вспоминаю акцию "М" с серебряным шаром, звуками рога и т.д.

Таким образом у меня сформировался некоторый образ от художественных поступков группы КД - как взаимодействие достаточно сложной, глубокомысленной конструкции, которая непременно всегда увязывается с какой-то нейтральной и благоприятной атмосферической ситуацией.

Последние две акции - "Бочка" и "Обсуждение" - происходили в комнатах. Первая в мастерской Макаревича, вторая в квартире Андрея. Была еще одна акция Андрея, в которой речь шла о путешествии до метро и обратно с записью его на магнитофон. Она произвела очень сильное впечатление, но мне бы хотелось сказать о двух последних, потому что они более характерны для КД. Особенно неприятное воздействие на мое самочувствие оказала акция "Бочка" в силу одного очень специфического обстоятельства. Я почувствовал, что мой комфорт был страшно растревожен и задет, и обо мне не позаботились. Обо мне, который будет сейчас смотреть и так далее... Меня как бы бросили и поставили в невероятно мучительную ситуацию, в застенки, где передо мной что-то невероятно долго моргало, жужжало, вертелось и мучило меня до бесконечности. Я ничего не мог сделать и я заснул.

Но если посмотреть на конструкцию этой вещи, "Бочки", то она по конструктивности ничем, в сущности, не отличалась, ну, предположим, от "Русского мира" или от "Времени действия", или даже от "Появления", где так же длительно, мучительно и относительно бессюжетно все происходит. Все дело - во втором компоненте. То есть - где это происходило. Замена благоприятно-комфортного - с ветром, дыханием, природой - открытого пространства на закрытое, с тягостно покрашенными стенами, накуренное, без окон, темное - вот эта замена пространства и породила мучительное переживание. Хотя повторяю, что сам конструктивный момент был тот же. Если бы это моргание "Бочки" происходило на природе, я потом так предположил, то, вероятно, ничего подобного со мной бы не произошло. Замена открытого пространства на пространство закрытое и в первом и во втором случае произвела переворот в моем отношении и самочувствии. Чтобы это означало? Мне кажется, здесь существует взаимоотношение между суггестией и пространством, в котором эта суггестия действует.

Как никогда я почувствовал, что невероятное давление, прессинг, репрессинг вещей КД, их чрезвычайно высокое давление и атака становятся совершенно невыносимыми, то есть человек не может остаться свободным, отстраниться и рефлексировать, или холодно смотреть в момент подачи самой акции, если она не сбалансирована, не расслаблена, не растворена в гигантском море атмосферических и пространственных явлений. Она невыносима, если акция происходит в замкнутой "бочке", куда мы оказываемся сами ввергнуты, и где этот ужасающей силы прессинг действует на маленьком пространстве, давя его, ломая, круша звуковую, визуальную и, что самое главное, психически-эмоциональную сферу. У человека не остается никакой возможности спрятаться - ни в угол, ни в тишину, ни в отстраненность. Он все время находится как на сковородке в качестве предмета переворачивания и обжаривания, протыкания во всех своих сферах. Это было невыносимо. Как оценить эту проблематику? Не могу никак ее оценить, поскольку я хотел просто ее констатировать.

Что касается "Обсуждения", то до первой половины, когда шел человеческий голос, продолжалось ощущение высокого прессинга и давления. Но когда мы стали обсуждать, в качестве конферентов, что ли, акции - каждый выступал со своими речами - и уже в этой атмосфере, несмотря на эхо, которое создавал Андрей, все-таки удалось как-то обнаружить некую свободу в процессе высказываний. Каждый слушал другого, возникли автономные очаги сообщений, бытования. И все расставилось в свои статуарные как бы скульптурные позиции. Как в музее. Ну, вот направо сидит Игорь. Налево - Дмитрий Александрович рассказал и потом сел. Потом я буду говорить, потом еще кто-то. То есть момент спокойной расстановки скульптур, людей-скульптур, людей-голосов по краям в этом пространстве утихомиривал мучительное давление, когда ты только слушаешь, а тебе только говорят.

Но все это возможно и не так, скорее всего это не так. Буквально три дня назад мне пришло в голову, как своеобразное открытие, суждение о результате творческого намерения, о том предмете, который есть желаемое, создающееся искусством "Коллективных действий". Надо сказать, что для меня это было большим открытием. Правомочно оно или нет, я не знаю. Дело в том, что мне всю жизнь свойственно и, как мне кажется, моим коллегам тоже - Эрику, Ване и т.д. создание довольно ясного, обозримого со всех сторон вещественного предмета, вещи, наподобие полностью неподвижной, нешевеливающейся какой-то твердости, данности, факта- картины, скульптуры, инвайромент- одним словом, вещи. По поводу которой смотрящий испытывает огромное количество каких-то соображений, эволюций, эмоций и черт его знает- представлений, рефлексий. И вот это обилие рефлексий, их векторность, то есть сначала я смотрю, потом обсуждаю, потом сравниваю, потом опять обсуждаю, такая "туда-сюда" динамика, динамика "тудасюдашности" и создает, как бы компенсирует неподвижность того объекта. То есть, ты-ка, объект, стой, а мы уж от тебя будем бесконечно танцевать, прыгать и т.д. Подобная практика так давно была установлена, введена нами, что иное понимание художественного произведения в мою голову и не западало. Мало того, я и акции КД сначала хотел установить в качестве какой-то картины, а потом уже с ней манипулировать наподобие картин Булатова или своих. То есть: ага, вот акция, а дай-ка я ее пойму как целостность, то есть сожму ее до гравитационного такого ядра, а теперь уже с этим ядром, получив от него уже известную теперь мне форму рефлексии, с ним и буду манипулировать. Мне пришло в голову, что подобное распоряжение произведениями КД - неправильное, некорректное. Мне пришло в голову, что произведения КД - есть само отношение, то есть динамика, данная в своей изначальной противоречивости. Ведь что такое отношение? Это то самое отношение, которое и есть рефлексия. Если взять рефлексию, то есть обсуждение картин, и отделить ее от картины, то вот это моргание, мелькание, шевеление и скакание мыслью туда-обратно, "тудасюдаобратно", данное как постоянное, векторное, что ли, состояние и есть предмет, именно ПРЕДМЕТ, результат искусства "Коллективных действий".

Но опыта обращения с динамическим объектом у меня нет. Да, я думаю - у кого он есть? Ну, это, впрочем, вопрос риторический. Он, конечно, есть, потому что его не может не быть. Но у меня его не было. Но вот с этого момента осознания я чувствую, что могу совершенно по-другому относиться к вещам КД как к предмету, изначально вертящемуся, вращающемуся, становящемуся, то есть никогда не приходящему в состояние завершеного сжатого куса, гравитационной точки. Возможно, здесь нужно говорить о поле. Естественно, все движущееся, как мы считали по закону Ома, образует поле - магнитное, электрическое, гравитационное, черт его знает какое еще. Да, все что двигается с достаточной выявленностью своих колебаний создает поле. Тем более легко это вообразить, когда речь идет о динамике. Гораздо меньше оснований сказать, что картина имеет поле, поскольку мы заведомо имеем дело с предметом непроблематичным, а визуально явным, и возникновение поля в нем и существование - это вещь более сложная, неуловимая. В то время как вокруг динамических конструкций, несомненно, как вокруг вращающейся плазмы или черт чего там еще, не знаю, поле возникает самым естественным образом.

Так вот, та суггестия, то давление, которое я испытываю под воздействием акций КД в небольшом пространстве- это и есть результат этого ужасающего поля, которое формируется не каким-то предметом, как мне казалось раньше - морганием кино, вращением круга, а самим действием как таковым. И я теперь понимаю, почему я чувствовал такой комфорт в загородном пространстве. Потому что я мог смотреть все это на природе, где не действует смерч, эта динамика, движение. Потому что движение - сосредоточено вот в этом месте, вот тут Андрей что-то делает, а вон там Андрей ничего не делает. Мне было комфортабельно, потому что я мог смотреть в те места, где Андрея нет. А вот в этом месте- Андрей. Как замечательно, как хорошо. Ну, понятно. Вот человек тут посрал, а вот и река. Ведь действительно есть любители срать на природе. Одно дело срать в уборной- это, конечно, изолированно, безопасно. Но в каком-то высшем смысле в этом нет никакого удовольствия. В то же время тот, кто срал на природе, тот знает то необычайное ощущение приволья, шири, даже какого-то размаха внутреннего. Вообще посрать и пописать на природе это что-то совершенно невероятное. Я сейчас вспомнил, как я был в Германии. Мы были с дамой, с немкой, и я совершенно естественно захотел отойти за дерево посрать, конечно, извинился. Но немка с ужасом замахала своими немецкими руками и сказала, что срать в лесу нельзя. Я это сразу понял как: боже мой! Какая культура, ебанный в рот, ведь это же вот что значит истинная цивилизация. Я уж не говорю там о том, что нельзя разводить

костры, таскать хворост с места на место. Я даже не знаю, можно ли гулять. Нет, кажется, гулять можно. Гулять как раз можно. А что, собственно, гуляй на природе, а вот срать нельзя.

Но это все не важно. Я возвращаюсь к важному для меня открытому определению предмета искусства КД в качестве изначально движущихся форм, двигательных форм, с не становящимися, а с постоянно меняющимися векторами, отношениями. Вероятно, если иметь это в виду, то следующий раз можно не впасть в те самые убийственные, мучительные состояния, когда не знаешь, куда смотреть, находясь все время в центре этого предмета.

Но остается открытым вопрос: как смотреть на движущуюся вещь? Где найти зону рефлексии, спасения и тот неподвижный угол, ну, буквально как угол в комнате, в которой кружится, чистит пылесос, а ты должен в виде окурка засесть в то место, где он тебя никогда не вычистит, хотя он вращается со страшной скоростью и все уже давно засосал, подмел. Где найти этот угол, ведь голос Андрея обладает вот этой страшной полевой, вторичной полевой энергией? Я не знаю, но я убежден, что, если действительно таково положение вещей, то мне кажется, что в следующей акции я смогу найти эту позицию и у меня не возникнет этой ужасной, страшной реакции, что меня не заметили, обижают, не знают как зрителя, а ведь я такой хороший, изумительный и хотел получить удовольствие, а мне ничего, кроме мучений, не преподнесли.

Что же касается последней акции "Ворот", то, во-первых, нужно сказать, как ни странно, что, хоть я и знал, что будет природа, воздух и все прочее, но я поехал в первый раз в каком-то отчаянии, усталости, с чувством, что никакая природа не может меня расслабить. Я не расслаблялся, не раскисал на природе. А этого природа не любит. И в таком состоянии человеку нельзя выходить на природу. Я как бы поехал на работу. Ну, вроде к тетке дрова ей колоть. Блядь, ну на хуя мне это все нужно! И даже благородная посылка не утешала. Там было все как-то грязно, сыро, невозможно. Но не в этом дело. В другом состоянии этот холод, грязь как раз и работают на пользу дела. У меня было какое-то предварительно негативное, неприятное отношение. Не исключено, что здесь срабатывает уже достаточно вымороченная реакция на уличные акции. Все-таки ведь это не пикники, а какие-то творческие события. То есть я их сначала узнавал, потом достиг апогея, узнал, полюбил их, а после полюбления наступило такое состояние: а что, собственно... Иными словами, параболически как-то психика двигается, и я боюсь, что я сейчас чувствую себя на склоне своего интереса к акции. Так мне кажется. Но может быть, это и не так, временное чувство. Во всяком случае, нового любопытства и нового возбуждения, а ну, покажите, а ну, что же там будет, нет. Я твердо знал, что какая-то херовина там обязательно будет. Но как-то самовключиться во все это не мог. Тем более я понял, когда мы подошли, что что-то будет происходить, а мы будем свидетелями. А надо сказать, что в последнее время все акции происходили так, что ты как-то немножко и участвовал, был возбужден физически, поддержать там вонючую колбу и т.п. То есть ты был присобачен к этому делу, а тут ты был как бы... пришли? ну, начинай. Не то, чтобы тебе предложили покрутить, а крутили без тебя. Ну, тут уж, конечно, сообразно всем этим обстоятельствам ты почувствовал себя совершенно свободным от творческого присутствия, пошли, там, костер развели и грелись. И я довольно быстро забыл и где мы находимся, и что происходит какое-то художественное действие.

Но тем на менее это все не важно. Ведь там все крутилось, натягивалось. Правда, когда я подходил к вороту, то сильно бздел, что все это по глазам ебнет. Было такое чувство, что здесь с найденным снарядом играют. Но я, конечно, понимал, что это не металлические струны, которые ебнули бы так, что вообще шрамы были. Но шансы, что по морде заедет, все же были. Но это тоже побочное дело, потому что я видел, что занимаются этим сильные, опытные люди и решили крутить до конца. И что мне никто не скажет: а ну-ка, подойди, покрути.

Я не могу вспомнить, да и сейчас в памяти нет ощущения метафизического трюка в этом деле. Да, вот мне кажется, метафизики в этом не хватало. Хотя сама пластическая часть довольно удачная. Шесть нитей, расплзающихся в разные стороны, в пустоту. Их крутят, вытаскивают. Это наподобие веревки, которую тянули в акции "Время действия". Но чем хуже веревки? Веревка - прекрасный образ бытия, который по ту сторону - в пустоте, а здесь, в руке - твердая и шерстистая. А здесь что ж такое натягивается? Что-то хотят вытащить? Но ясно, что ничего не вытащишь, поскольку привязано все. Речь идет о том, что натянется-натянется - и лопнет. Вот это, возможно, тоже образ. Натянется - и лопнет. Натянется и лопнет. Но, с другой стороны, хотя и метафора хорошая, но какая-то, как бы это сказать, какая-то в этой метафоре есть отвлеченность, как возможность только. В результате, когда это оборвалось, то какая-то неудовлетворенность, как у Чичикова - ну и лопнуло! Мертвые души - лопнуло дело! То есть

образ лопающейся нитки, это что же, значит, за образ? Что за метафора? Тем более метафизически? Она должна касаться каких-то фундаментальных, мне в опыте известных структур бытия. Вот веревка, ее вытаскиваешь и ясно - тащи, тащи, в руке у тебя куча веревок будет, а ни хуя не вытащишь. Это и образ рыбака с золотой рыбкой, что ни хуя на конце не будет.

Или, допустим, замечательная снежная радиальность акции "Десять появлений". Превосходнейшая метафора! Это дивная метафора, вот даже сейчас я ее вспоминаю, какая это реальность! Тащил, тащил и притащил все-таки говно какое-то. Не важно, что, но подарок-то ты притащил. И солнце сияло. То есть размер подарка - это и был весь день, он был тебе подарок. Вот он. И там и написано: день был. И ты помнишь- день-то у тебя был в другом пространстве, твой переживаемый день, а бумажка, которая давала дату, это вот как бы прищипленность. А прищипливалось-то переживание к этому дню, в котором ты тащил эту бумажку. Вот тебе и фокус. Тот же самый прекрасный трюк был и на акции, когда еще Ира Пивоварова была- на акции "Картины". Склеили картины этого дня.

Совершенно, конечно, поразительная в акции "Ворот" была метеорологическая фантазия, которая там произошла. Это было какое-то метеорологическое чудо с И ЦЗИНОМ, с этой партитурой и погодой, которое все присутствующие назвали, что, вот, как КД задумали, так все точно и исполнилось, прекрасно. Трудно понять. Ведь сразу же, как началось вращение ворота, двинулся туман на поле, клубы тумана, потом пошла такая страшная черная бессветность и белый снег, что все закрылось, туман все закрыл. И ворот вращался часа полтора в кромешной слипшейся метели, в кромешном слипшемся метелью пространстве. И как только все это лопнуло, последняя леска, сейчас же небо очистилось, все. Поднялось солнце. А мы пошли опять по прекрасному солнечному дню.

Я думаю вот что. Ведь я как-то архаически описал отсутствие своих переживаний во время акции. То есть я опирался на старые формы восприятия акций, на старые знаки, символы. Я думаю, что в этой акции, по всей вероятности, - и именно потому, что она меня никак не задела, а я очень хорошо знаю по себе, что это есть признак какого-то другого порога, другого уровня, более высокого уровня замысла, который я не способен был воспринять, находясь на определенном уровне сам,- в этой акции было что-то, чего я на своем уровне не мог еще воспринять. И то, что состоялось это природное чудо, этот метеорологический спектакль- лишний раз это доказывает.

Но то, что это состоялось, произвело сильное впечатление и запомнилось как что-то такое невероятное. Это же просто невероятно, что в момент начала акции в природе было одно, а потом другое- совершенно наглядно. В соответствии с партитурой.

В этой акции КД затронули не только нейлоновые струны лесок, а какие-то более высокие струны, другого смысла. И просто многие еще были не готовы к включению метеорологии в акцию.

Вообще мне бы хотелось в новых вещах КД отвлечься от старого, мне присущего способа метафорического осмысления, от того анализа, который я сейчас дал, сравнивая "Время действия", веревку с "Воротом", поскольку я прекрасно понимаю неправомочность подобного подхода. Потому что основные действующие силы уже находятся в иных плоскостях, которые я впредь попробую увидеть и почувствовать.

ноябрь 1985 г.

Рассказ Ю.Лейдермана об акции "Ворот"

Получилось так, что "Ворот" распался для меня на две различные акции, первую устроил я себе сам, а вторая являлась собственно работой "КД". С Савеловского вокзала все уехали в Лобню без меня, и я подумал, либо кто-то пришел и сказал, что вещь отменяется, и все быстро разошлись, либо я просто опоздал. Решил все же поехать в Лобню. Когда добрался до поля, то увидел, что там действительно никого нет, но я пошел все же по краю поля, надеясь отыскать

если не зрителей, то хотя бы организаторов. Пройдя несколько шагов, увидел привязанную к дереву леску, уходящую в поле, подумал, что это остатки (только остатки!) разобранного оборудования перформанса, и пошел вдоль этой лески через поле. Тут же повалил такой густой снег, что, если не леска, я бы просто заблудился. А так я шел зигзагами по полю, держась за леску и понимая, что интереснее моего настоящего положения в этот день быть уже все равно ничего не может. Через некоторое время, когда я поднял голову, то увидел метрах в пятидесяти от себя всю группу и Н.Паниткова, крутящего ворот. Как сказал по этому поводу позже Н.Алексеев: "Среди прочего с поля вытянули и Юру Лейдермана", хотя не знаю, как все остальные оценили мое появление. На этом личная акция для меня закончилась и я стал наблюдать за действием вместе со всеми.

Вещь мне понравилась в первую очередь из-за удавшейся чисто визуальной стороны дела, было очень красиво- густой снег над полем и расходящиеся веером лески, с поскрипыванием выползающие из снега. Интересно сравнить эту вещь с ранней работой "КД" "Время действия", внешне они схожи. Но, если "Время действия" разворачивалась, как и следует из названия, во временном, можно сказать, пустотном, умозрительном континууме, то "Ворот" сугубо графическая вещь, акция, распластанная на плоскости, подобно плану. На это указывают и гексаграммы И ЦЗИНа в партитуре. Мне кажется, что и другие работы, где чувствуется в большой степени авторство Н.Паниткова, носят такой подчеркнутый плоскостной характер - "А.Монастырскому", "Изображение ромба", из более поздних- "Выстрел" и особенно "Глядя на водопад".

На моей памяти только в "Выстреле" была предпринята попытка выйти, выстрелить из плоскости и, пожалуй, не очень удачная.

Поскольку действие разворачивается на реально воспринимаемой плоскости, а не внутри наших голов (мы скорее просто видим, чем размышляем над тем, что видим) решающее значение для успеха имеет четкая, объективная, рациональная связь между концептом, прообразом действия и его визуальной реализацией (между структурой и дискурсом). В "Глядя на водопад" или в том же "Вороте" действие с классической ясностью разворачивается в соответствии со своей идеей до момента разрыва, остановки, который освещает, проясняет для зрителей полную тождественность перемещений на поле прообразу вещи- полученной графической схеме. В осознании этой тождественности вещи самой себе и заключается главный момент интеллектуального удовольствия и удовлетворения для зрителей. До этого момента вещь для них разворачивается в двух планах: идея автора, неясная им до поры изюминка события, и зрительно наблюдаемое действие. В обозначенный момент эти планы восприятия сливаются воедино. Следует только сказать, что в "Вороте" момент разрыва визуальной ткани произведения (разрыв лесок) был диспергирован во времени, но это не меняет общий характер действия. Если выдержано соответствующее равновесие между объемом времени "непонимания" и моментом "понимания", зрители получают удовольствие от гармоничной выдержанности происшедшего. Сложность достижения этого равновесия, видимо, в том, что исполнитель находится в другом, нежели зрители, эмоциональном пространстве. Для него на первом плане стоит субъективное ощущение личной творческой задействованности в происходящем, как у Дж.Поллока в его "живописи действия".

"Как перформанс, так сразу какие-то веревки. И когда уже надоест авангардистам с этими веревками таскаться?!" - говорил один мой приятель в Одессе. Данная работа свидетельствует о том, что как раз внешняя новизна не является принципиально необходимой, и не оригинальность события сообщает ему культурную значимость. Успех работы, а это, для уже давно сложившегося организма "КД", в конечном итоге удовольствие, получаемое зрителями и участниками (у каждого свое), определяется простой "интересностью" вещи и четким, с минимальными затратами, воплощением этой "интересности" перед зрителями. И, пожалуй, способность "КД" делать интересные работы, по-прежнему "держась за веревки", свидетельствует об их нормальном функционировании.

ноябрь 1985 г.

Партитура

Звуковые перспективы речевого пространства

Акция проводилась в квартире А.М. и представляла собой процесс записи фонограммы "Партитура". Экспозиционный ряд акции состоял из помещенных в интерьер комнаты четырех черных щитов разных размеров, прибитых к стенам гвоздями, обмотанными в виде конусов белыми веревками.

Зрителям были розданы восемь экземпляров текста "Партитуры" (см. "Текст "Партитуры"), каждый из которых представлял собой стопку из семи фотокопий (24 x 30) названного текста, напечатанных вывороткой (белые буквы на черном фоне) и наклеенных на картон.

Зрителям было предложено ознакомиться с текстом "Партитуры". Так как во время чтения демонстрировался слайдовый ряд и свет в комнате не горел, каждому зрителю был вручен фонарь, с помощью которого можно было читать текст.

Предварительно (за день до акции) этот же текст был начитан А.М. на магнитофонную ленту, причем на фонограмме звуками были отмечены точки (стук пишущей машинки) и тире (звук колокольчика) этого текста.

Как только был погашен свет и зрители начали читать текст "Партитуры", стоящий рядом с экраном А.М. и сидящий в кресле С.Ромашко включили вокмен и, слушая через наушники фонограмму, произносили вслух (называли) отмеченные орфографические знаки (А.М. – точки, С.Р. – тире).

Эта часть акции длилась 15 минут. Одновременно на экран проецировались слайды "СТЕНЫ", представляющие собой 30 слайдов пустых стен с обоями квартиры А.М. и изображающие, в основном, те места стен, которые во время акции были закрыты четырьмя щитами. Кроме того на протяжении этих 15-ти минут С.Летов с помощью электронных звукомодуляторов производил звуковые манипуляции с "Музыкальной капельницей", представляющей собой записанную "восьмеркой" полутора минутную минимальную ритмическую структуру (ф-но, А.М.).

Затем, переходя ко второй части акции, А.М. повторил вслух записанный на кассету вокмена (как продолжение "Партитуры") кусок текста о Железной флейте (см. текст) и засунул металлический стержень тотоки-тосуй (до этого он держал его в руках) - в черный продолговатый ящичек с надписью "Станция Реутово. Следующая станция - Железнодорожная". Этот ящичек стоял на длинном черном ящике, который использовался в акции "Перевод", но для акции "Партитура" из него были вынуты фонари, а внутрь вставлена мигающая лампа из синего стекла. Причем два левых отверстия ящика были закрыты красным стеклянным фильтром, а два правых при моргании лампы давали эффект синеватого света.

На этом ящике стоял щит-экран, использовавшийся в акции "Обсуждение" (но его маркировочные надписи были закрыты металлическими полосками) и на него проецировались слайды.

Параллельно ящику, на полу и напротив двух правых отверстий лежал большой металлический стержень в виде "булавы", со слайдового изображения которого начинался показ слайдового ряда "Стены" (во время первой части акции).

Оставшиеся пятнадцать минут акции протекали в демонстрационных условиях свободного инвайромент (аудио-речевого хеппеннинга). Летов на фоне "Музыкальной капельницы" модулировал дыхание через усилитель, А.М. и С.Р. переговаривались между собой на "внутреннем" фоне музыки Мередит Монк (запись которой продолжала фонограмму текста "Партитуры" на кассете вокмена), зрители могли рассматривать слайдовый ряд "Поезда, кусты, башни, манекены" и переговариваться друг с другом (такую возможность давал им пример свободного речевого поведения А.М. и С.Р.).

Перед самым концом акции вместо "Музыкальной капельницы" была поставлена на прямой выход на динамики без электронных искажений кассета из вокмена А.М. и С.Р. с цитатой из М.Монк. Цитата представляла собой однообразную по ритму, но все время усиливающуюся по громкости звучания "механическую" музыку (2 мин. 10 сек.). Под эту музыку был показан слайдовый ряд "Мотор, Мусоровоз, Инструменты, Мотор".

При автономном прослушивании записанной во время акции фонограммы того, что происходило в комнате (создание этой фонограммы и было целью акции "Партитура"), она может сопровождаться просмотром слайд-фильма, построенным по следующей схеме ("обратной" по отношению к той, которая демонстрировалась во время акции):

1. Стержень
2. Поезда.
3. Поезда.
4. Поезда.
5. Поезда.
6. Куст.
7. Башня.
8. Поезда.
9. Поезда.
10. Поезда.
11. Поезда.
12. Куст.
13. Башня.
14. Поезда.
15. Поезда.
16. Поезда.
17. Поезда.
18. Куст.
19. Башня.
20. Поезда.
21. Поезда.
22. Поезда.
23. Поезда.
24. Куст.
25. Башня.
26. Поезда.
27. Поезда.
28. Поезда.
29. Поезда.
30. Куст.
31. Башня.
32. Поезда.
33. Поезда.
34. Поезда.
35. Поезда.
36. Куст.
37. Башня
38. Манекен "Пальто".
39. Манекен "Плащи" с телефоном-автоматом.

(Примечание: После слайда "Стержень"(№ 1) может быть показан слайд "Фрагмент мраморной облицовки башни". В таком случае количество слайдов увеличивается на один).

Вышеперечисленные слайды держатся на экране по 22-23 секунды. С того момента, когда на фонограмме возникает голос А.М., произносящий текст о Железной флейте, на экране - с интервалом 17-19 секунд - показываются слайды:

40. Мотор (крупно,кожух).
41. Мусоровоз (фрагменты фургона).
42. Мусоровоз (фрагменты фургона).
43. Мусоровоз (фрагменты фургона).
44. Мусоровоз (фрагменты фургона).
45. Мусоровоз (фрагменты фургона).
46. Мусоровоз (фрагменты фургона).
47. Мотор (общий вид).

Затем,с интервалами в 24 секунды показываются слайды "Стены":

48. Синий слайд (кухонная стена).
- 49-76. Слайды стен с обоями.
77. Слайд, изображающий восьмиконечную звезду на крышке пианино.

Кроме того, автономным от акции произведением можно считать графический лист с красными точками и тире, перенесенными из альбома, куда - во время первой части акции - Н.Панитков записывал эти орфографические знаки с голосов А.М. и С.Р.

Москва
26 ноября 1985 г.

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

Текст партитуры

Герой приближается лунной ночью
к застекленным дверям веранды
(съемка со спины. На стеклах
веранды- отражение луны,
бегущих по небу облаков,
раскачивающихся под ветром
деревьев). Герой поднимает
руку в поисках звонка,
нажимает- по стеклу веранды
течет темная струйка крови.
Вместо звонка напоролся на гвоздь.
Сцена из "Земляничной поляны"

(Фотоотпечаток с эпиграфом был наклеен на отдельной картонке).

Предметом изображения нашего сегодняшнего вечера будут демонстрационно-эстетические ошибки. Первая и наиболее грубая ошибка - с точки зрения серьезного нарушения пропорций демонстрационного поля, естественности восприятия - это вручение нашим зрителям вот этих шести страничек текста с предложением непременно их прочитать. Мы знаем, насколько мучительным, глупым бывает процесс чтения не очень коротких текстов и в том случае, когда ты

приходишь к кому-то в гости, а тебе суют прочесть статью, и в том случае, если ты идешь на художественное действие и вместо работы художника, музыканта, поэта, на которую ты пришел поглядеть, послушать, тебе опять же всовывают какую-то статью, не имеющую отношения ни к твоим личным проблемам, ни к общественным. Одно дело, если бы текст этот был "текстом-картиной" или секретным государственным циркуляром, например, о том, что всех нас скоро будут сажать, или, наоборот, простят, поймут, поддержат. Определенный интерес вызвала бы и статья из крупного журнала по искусству, касающаяся твоего творчества. На худой конец - просто "письмо друга", в котором он тебя страшно обсерает, или письмо твоей жены, возлюбленной, из которого ты можешь узнать подробности отвратительной измены, надругательства и прийти в состояние эмоционального аффекта.

Здесь ничего подобного нет. Правда, на концертах мы обычно покупаем программы, где указываются произведения, авторы и порядок исполнения пьес. Есть даже традиция - тоже на концертах - следить за музыкой по партитуре. Вот, пожалуй, единственная, довольно сомнительная апелляция к известной традиции: партитура. Будем считать этот текст партитурой - текстовой записью того, что сейчас происходит. Хотя есть ли какая-нибудь согласованность между этой "партитурой" и теми слайдами, которые проецируются на экран, или той музыкальной "капельницей", которую можно слышать из динамиков? Уж не говоря о том, что нет никакого совпадения информационных скоростей - скорости чтения (зрители) и скорости слушания (наши с Ромашко "точки" и "тире" - мы слушаем через наушники запись этой "партитуры", отмечая вслух точки и тире ее текста). Разумеется, такой согласованности нет. Более того, читая партитуру, вряд ли можно одновременно внимательно следить за слайдами - разве что краем глаза. Впрочем, "краевого" смотра здесь вполне достаточно: слайды представляют собой фрагменты пустых экспозиционных поверхностей, однообразный ритмический ряд.

Вторая демонстрационная ошибка нашего сегодняшнего вечера - это невероятно натянутая, искусственная глупость с фонарями. Неостроумная и неудобная игра: дали читать длинный текст, да еще погасили свет, вручив карманные фонари. Это несерьезно и даже стыдно для "Коллективных действий". Что за нелепое световое копание в том месте, где очевидно ничего не найдешь? Одним словом, все это производит далеко негениальное впечатление - натянутости, нелепости, неумелости. Плюс еще работа Летова на звуковых модуляторах с "капельницей" - сиротская попытка "художественного" поведения на фоне эстетического идиотизма.*

И все же в центре сегодняшнего события находится именно эта партитура, а не слайды, щиты с веревками, музыкальная и световая среда (точнее говоря - "партитурность" как технизм, но об этом см. вышешприведенное примечание). В пределах замысла, до исполнения, обнаружить точное значение этой партитуры невозможно. Можно только предполагать. Например, что эта партитура - программа выворачивающейся наизнанку психической автономии эстетического акта. То есть партитура "антигениального" художественного поведения или, точнее, пространства ностальгии по Железной Флейте, по ее функции - переводить "взлеты гения" из сферы критического разума в практическую. В европейской культуре впервые такую процедуру над самим собой проделал Кант. В 1788 году в "Критике практического разума" он написал о чрезвычайной важности предотвращения взлетов производственного, культурного гения, ибо, как он писал, такие взлеты обещают "мнимые сокровища и растрачивают сокровища настоящие". Что, надо сказать, и продемонстрировал в 1791 году Моцарт, сочинив свою "Волшебную флейту" - сверкающий болид-истероид, серафическую музыку "высокой" психопатологии, за которой вскоре последовала феерия романтических миров, духовная криминальность которых проявлялась тогда узко и имманентно - биографически (например, Кляйст) или сюжетно, причем как бы уже на выходе из этих миров, в переходе к порожденному романтическим декадансом экспрессионизму (например, бюхнеровский "Войцек"). Природа самого взлета, его онтологическая криминальность не только не считалась за таковую, а, напротив, поощрялась, иногда, впрочем, с грустью и сожалением (Гете - Байрон), чаще же

* Далее следует параноидальная часть текста, написанная в чувственном запале (режиме) "сверхценности" языка, т.е. демонстрируется уровень смысловой нелепости самого текста "партитуры". Эта параноидальность дает возможность девальвации информативной и интерпретационной (хотя и не лишенной правдоподобия) направленности текстовой части акции. Таким образом направленность смысла патопсихологизируется (и, следовательно, выносится за скобки эстетического внимания) как и все остальные направленности (интенции) акционных рядов "Партитуры". - А.М.

принималась с восторгом ("Моцарт и Сальери" Пушкина). Одним словом, криминальная гениальность побеждала исторически, то есть в той сфере предполагаемой действительности, где множество индивидуумов мыслится как один. Разумеется, кантовская духовная суверенность, его личное звездное небо и личный закон моральной автономии не исчезли, но телесная суверенность этой автономии поставилась под сомнение и заслонилась "сияющими" вершинами Гегеля, Бетховена, Вагнера, Ницше, Ленина, Гитлера и других романтиков действия (духовные "миры" превратились в газовые камеры), также как теперь эстетическая автономия Дюшана заслонена экспрессионизмом, вещью куда более серьезной, ибо "звездное небо надо мной" - это детская игра, а холсты экспрессионистов - это большие деньги.

На все это можно смотреть с интересом удручения. С интересом - так как мудрость истории обладает своей автономией и непредсказуемостью, а с удручением потому, что оно, удручение, как взгляд, состояние, настроение - ценностно и автономно само по себе. Итак, человечество (в этом месте партитуры совершается самая серьезная ошибка- историософская, за которую нам стыдно, но замысел требует, ведь ошибки - предмет изображения нашего сегодняшнего вечера) – как стая крыс под звуки "Волшебной флейты" вовлеклось в состояние "принудительной одухотворенности" (за что, кстати, не раз привлекалось к уголовной ответственности двумя мировыми войнами, идеологическими геноцидами и т.п.). Идеи чистого разума восторжествовали. Приоритет практического разума в сфере действия, заявленный Кантом с надеждой, что он не будет деградировать, не был принят в расчет - разрядка между практическим западом и теоретическим востоком продолжает нашими теоретиками мыслиться на паритетных началах, что, разумеется, есть лишь исторический казус, ибо приоритет прикладного (детского) над неприкаянным (взрослым), приоритет чистого и достоверного бытия (обыденность) над грубым и неискушенным суждением (гениальность) в конце концов всегда восстанавливается по спискам "исправления имен", что уже неоднократно доказывали китайские прагматики на протяжении тысяч лет (кстати, не является ли наша партитура парафразой предположения, что когда "небесное дао пусто, земное спокойно?") – и что в конце концов с успехом (очередного уголовного наказания?) еще раз подтвердят технократы - и западные, и восточные.

Но закончим свои сомнительные рассуждения восхищением в адрес Ильи Иосифовича Кабакова, который в своей инсталляции "Комната" поставил убедительную коммунально-криминальную точку над буквой і концептуального романтизма - чрезвычайно точно найденным способом смотрения (сквозь щель) на взлеты гения, завершив, на наш взгляд, героическую борьбу с гениальностью, начатую Дюшаном, обэриутами и другими героями быта с железными флейтами в руках, которым они нашли единственное правильное назначение в тех лагерных условиях, где протекает наш быт - то есть пиздили ими и друг друга, и кого ни попадя.

Интересно, что в результате этой "борьбы" в нашем авангардном регионе вычленилось два замечательных типа рефлексивного художественного поведения. Одни осознают себя художниками-персонажами, художниками-игрушками, которые переживают имитацию как первую любовь: бегают по мастерским, кричат на разные голоса, выступают с официальными заявлениями о том, что их "дом - Россия", продолжают ебать говно, причем уже за кадром, из чистой любви к этому занятию (съёмочная группа давно снимает другой эпизод) и т.д. Другая группа - в частности "КД" (независимость Кабакова позволяет ему свободно мерцать между этими двумя типами) – занимается поисками "места текста" (в прямом смысле - в этой работе). Они продолжают мыслить свою эстетическую позицию автономной и представляют собой "играющих" художников. В отличие от первой группы, им важно силовое напряжение их игры, причем любой ценой, вплоть до невыносимости (чтобы запутать себя и забыться от рефлексии). Обнаружив обзримость и, следовательно, силовую уязвимость понятого в позиции первой группы - "художников-игрушек", "необозримые" (назовем их так в ироническом смысле, ибо и те, и другие, как рефлексанты понимают свою относительность и взаимосвязанность) – прекрасно осознавая себя продуктом распада завершающейся эстетической эпохи, которыми они являются в той же степени, что и художники-персонажи, ухватились вдруг за этическую струну, которая в такие распадные времена оказывается сопряженной с эстетической, придавая ей дополнительное силовое натяжение. Во всяком случае апелляция к автономии морали, к ее априорности и независимости от истории, производит впечатление некоторой загадочности (вспомним свифтовскую "Сказку бочки"), в то время как чисто эстетическое поведение производит впечатление знакомого, узнаваемого кривлянья. Механизм поведения художника-персонажа

понятен, ибо он лишен априорной эстетической автономии: ослабли нитки- руки опустились, натянулись - и его волокут к рампе или за кулисы. Художник-игрушка (хитрый, но амбивалентно роковой Чичиков) не контролирует самого себя изнутри, как это и следует настоящему гению, ангажированному двумя неподвластными ему механизмами - собственной фантазией (т.е. тем, что И.К. называет "своей, ничем не обусловленной позицией"; вспомним сорокинскую "Морфофобию") и дилерской конъюнктурой текущего момента.

Разумеется, группа "негениев" ("необозримых"), претендующая на естественную эстетику (так принято называть классический взгляд на обыденное и фантастическое), лишь имитирует эту естественность, которой они также лишены. Их "необозримость" - это необозримость чисто словесного НИЧТО, другими словами - самый дальний горизонт повтора- хинаана.

Но вернемся к поискам "места текста" этой партитуры и предположим, что еще одно ее значение - это выяснение степени производственности художественного процесса. Думается, что наша приверженность к эстетике Железной флейты обусловлена не только крайне слабой вовлеченностью в динамические культурные процессы региона (существенная черта местного авангарда), но еще и тем, что группа "Коллективные действия" работает в любопытной - с точки зрения производственности - конвенциональной оппозиции, а именно: "дом" - "дача" (домашние акции и загородные акции), которая очень сильно отличается от такой - более распространенной - оппозиции, как, например, "мастерская" - "выставочный зал". Ясно, что и дома, и на даче мы (по идее) концентрируем свое внимание на личной, бытовой сфере, на конкретном поведении конкретных людей, а не персонажей. То есть у нас Коля Панитков, идущий по полю, остается Колей Панитковым, не превращаясь ни в Папагено, ни в Зигфрида, ни Вокноглядецаархипова, ни в человеческий фактор. То есть степень опосредованной производственности нашей эстетики практически равна нулю и наша художественность носит прикладной (к чужой художественности) характер. Обратите внимание на те места, где помещается эта художественность. Ее можно увидеть на гвоздях, которыми прибиты черные щиты, закрывающие экспозиционные поверхности комнаты. На этих гвоздях намотаны веревки. Они намотаны с художественными целями, но довольно скромно, аккуратно в смысле демонстрационного места намотки (места, где мог бы разыгаться сюжет "Волшебной флейты", оставлены свободными и представляют собой пустую черную поверхность- поверхность "предложения"). Предлагаемая же нами художественность "намотана" на те функциональные места, где щиты (демонстрационная поверхность) прикрепляются к стене (экспозиционная поверхность), то есть она мерцает там, где идеальное соединяется -физически, буквально -с бытовым, реальным. Однако эта намотка не производит декоративного впечатления. Она производит странное впечатление, ибо является одним из невыясненных в пределах замысла слоев исполнения нашей партитуры - воплощением ее пространственной протяженности так же, как слайдовый ряд является воплощением ее длительности во времени.

Но каково же экзистенциальное переживание, породившее наше сегодняшнее пространство выворачивающейся наизнанку психической автономии, которое, конечно, является тем единственным, что способно точно определить место текста нашей партитуры? Это то самое пространство, история черного ящика с фонарями, которая упоминалась в акции "Перевод". Тогда я - по соображениям эстетических пропорций- не рассказал этой истории. Сегодняшняя эстетическая диспропорциональность, кажется, дает мне такую возможность. Речь пойдет о том, как я на самом деле, в личном переживании оказался в состоянии той психической аномалии, коллапса, который носил характер клинический и криминальный, и в то же время твердо устанавливал для меня приоритет личного и бытового над метафизическим и общественным.

Это случилось со мной в конце августа 1982 года.

(конец текста "Партитуры")

(следующий текст повторялся с магнитофонной записи вслух
А.М. во время акции "Партитура"):

Разумеется, и в этот раз я не буду рассказывать о том, что со мной случилось в грязной осенней луже ночью недалеко от платформы "Реутово" по Курской железной дороге. Ибо воспроизведение этого рассказа, его речевое звучание стало бы тем самым искомым

пространством "места текста" нашей партитуры - хотя бы как вступление к нему. Замечу в скобках, что сегодняшняя работа не входит в серию акций "Перспективы речевого пространства".

Кроме того, что я вообще плохой рассказчик, мне кажется более важным, не найдя этого "места текста", получить в результате этой ненайденности возможность убедительнее и глубже ощутить наше с вами сегодняшнее демонстрационное взаимодействие, его новизну, а именно, что мы теперь как раз и находимся внутри этого черного ящика с фонарями - тире - в руках, то есть в каламбурическом пространстве, в котором обычно разрешаются все проблемы, а железную флейту, которой мы пиздили друг друга столько лет, засунем - хотя бы на некоторое время - и причем исключительно из этических, а не эстетических соображений - в особый черный ящик (мы использовали его в акции "Звуковые перспективы поездки за город"), ограничив тем самым ее орудийно-производственную автономию.

(А.М. засовывает металлический стержень токоги-тосуй, которую все время держал в руках, в ящик, стоящий перед экраном).

Фрагмент стенограммы обсуждения "Партитуры"

(По техническим причинам сохранилось только два высказывания - И.Наховой и И.Кабакова).

И.НАХОВА: У меня сложилось впечатление, было такое ощущение, что эта партитура для пребывания в каком-то вынужденном месте. Вот мне как все это представляется. Предположим, я покупаю себе билет до Киева, сажусь в поезд и еду в купе. То есть это партитура для пребывания в каком-то пространстве. Поезд для меня - это пространство вынужденное. Я там могу сосредоточить внимание на одном, на другом, могу вообще лечь спать. Но в принципе я окружена четырьмя замкнутыми стенами, за окном что-то мелькает, колеса стучат, соседи разговаривают, А.М. с Ромашко переговариваются. То есть это воссоздание партитуры для какого-то другого пространства - с визуальными, слуховыми и вообще вынужденными обстоятельствами. И от наших возможностей эстетизировать обстановку, в какой мы находимся, и выстраивается вещь - так или иначе. То есть здесь все так построено, на такой грани, что можно и туда, в сторону бытового, необязательного уйти в восприятии, и сюда, в сторону эстетизации.

И.КАБАКОВ: Я получил двойное удовольствие от того, что показывали. Было ужасно приятно. И эту приятность как-то подкрепил мой сосед, Володя Сорокин, который мне приятно все рассказал, что это такое. И я с удовольствием сейчас рассказываю свое впечатление от разговора с Володей. На меня все это вместе - и работа, и разговор - произвело саторическое впечатление - полного, внезапного понимания. Речь идет о том, что вот уже какое-то особое, странное недомогание я почувствовал на акции "Бочка", где я должен был как бы войти в это положение, а автор ушел и вообще все было невозможно. И общее возмущение тогда состояло в том, что автор нарушил самый основной закон: если он позвал людей, так будь любезен, войди с ними в контакт. То есть экономия художественного действия, особенно когда ты его делаешь с другими - это как бы перетекание из пустого в порожнее. Из одного сообщения в другое. Все они являются участниками какого-то единого художественного акта, соединяются в нем и, получив такой замечательный результат, как бы испытывают художественный аффект, катарсис, что угодно. Как в консерватории, в кино и т.д. То есть это две единые переливающиеся системы: автор и желающий услышать зритель соединяются и в этот момент на них как бы что-то такое почиет как бы "сверху".

Здесь же ничего такого не происходило. И Сорокин рассказал такую историю, которая мне кажется совершенно замечательной. Дело в том, что в этой ситуации - схождения автора и зрителя - для общего художественного впечатления предполагается некий барьер, ну, как на дуэли, вот они сходятся с двух сторон до этого барьера. И этот барьер мыслится существующим изначально. И вот когда они сходятся, барьер как бы перестает существовать. Но барьерность до этого предполагается. Задача этих двух компонентов - автора и зрителя - преодолеть барьер, который стоит между ними. Автор надеется, что он может пройти к зрителю, а зритель надеется, что автор к нему пройдет. Конечно, приоритеты в таком случае всегда за зрителем, который не собирается особенно двигаться. Сам автор подползает к зрителю, делает какие-то огромные

усилия и в конце концов барьер уничтожается. В этой работе, в "Партитуре" барьер мыслится радикально новым образом - он не только не должен быть преодолен, а наоборот, изначально мыслится как Берлинская стена. То есть он есть изначально данность, которая не должна быть и не может быть преодолена. Раз это так, то тогда законно встает вопрос: ведь художественного произведения не получается? Раз художник не хочет преодолевать этот барьер. Это так было и на "Бочке": КД хотели что-то сделать для меня, я старался к ним, у них этот номер не получился и поэтому они плохие люди. А здесь вот, по объяснению Володи Сорокина, фокус состоит в следующем. Вот это движение - навстречу друг другу - это движение и есть произведение искусства, здесь движение существует. Но идет оно таким образом. Барьер признается изначально существующим, а само движение, разворачивание, происходит в обратном направлении: вдаль от зрителя, спиной к нему. Вот это самое интересное, т.е. то, что в присутствии зрителя сам художник двигается от барьера вдаль, описывая - сам для себя прежде всего - огромные какие-то пространства: ударяет там палкой по дереву, присаживается, бормочет, или вообще сидит молча. То есть он ведет себя при зрителе самым, так сказать, презрительным образом. По старой эстетике такое поведение является не только художественной неудачей, но просто преступным актом.

Но в чем, мне кажется, радикальность, новизна, победа и важнейшее решение того, что было сегодня. И это, кстати, объясняет и "Бочку". Это то, что зритель - поскольку это все делается публично, при зрителе - зритель включает в себя признание этого барьера. Признание барьера, который не должен быть преодолен. Это как бы публичное одиночество, которое демонстрируется публично в своих разворачивающихся пространствах. Это предоставляет огромные возможности. Может быть, сегодня впервые я, при помощи Сорокина, столкнулся с гигантскими возможностями такого характера. В признании этой вот Берлинской стены, ее непреодолимости и понимании того, что многие художественные акции возможны именно в присутствии зрителей без преодоления этой стены. И этот фокус здесь очень существенный. Совершенно по-новому выступает работа. Таким образом, вся эта машинерия - текст, слайды, музыка, - оказывается сделана не для того, чтобы меня перетащить через стену, а наоборот, они и есть та стена. Вот этот весь текст "Партитуры" - это есть абсолютный бред, это есть та самая ширма, в которую дурак-зритель ломится как сквозь стену, а ведь там никого нет и никто с той стороны его не ждет. Это фикция. С той стороны никто этот текст не писал. Любопытно, что это не только не обескураживает, а оставляет чрезвычайно освободительное впечатление и переживание. Вот, оказывается, какая прелесть, не надо встречаться с КД и вообще с любым художником. Нет этого: вот он что-то хотел сказать, а я понять, - и все будет хорошо... А тут совершенно не обязательно смотреть на эти железные дороги, нет никаких настроений одиночества, самоубийства и вообще все хорошо.

Любопытно, что с этого момента все акции, которые в других видах искусства являются мостами, посредниками, в этой ситуации являются только самой ширмой, которая отгораживает и освобождает.

А.М.

Вместо музыки.

(Комментарий к фонограмме "Партитура")

В акции "Партитура" речь шла о ненайденности места текста. Но именно ненайденность (как основная интенция всей работы), намеренная пропущенность этого "текстового места" обеспечивала поиск и демонстрацию места музыкальности в тех концептуальных координатах (где художественная образность мыслится и переживается в динамике демонстрационно-языковых отношений), которые были построены нами во время акции в виде ограничительного (условного) "квадрата", четыре стороны которого соответствовали четырем известным и хорошо разработанным типам построения текста в концептуально-музыкальном авангарде.

Во-первых, это концептуальная традиция "музыки молчания", которая, делая предметом музыкального изображения "немузыкальные" события (шумы, скрипы, чихания и т.п. в зале, где происходит слушание такой музыки), тесно связана с конкретной музыкой, выстраивающей из этих "немузыкальных" событий художественные композиционные ряды. Эта сторона "квадрата" присутствует практически на всем протяжении нашей фонограммы.

Во-вторых, это традиция "музыки-лекции" или "музыки-текста". Но у нас основная масса этой "текстовой" музыки была как бы убрана "внутри", а "наружу", в звуковое пространство она выходила только пунктиром, орфографическими знаками (точки и тире) этой "музыки-текста" и небольшим речевым куском, произнесенным мной вслух и связанным с действием (засовыванием топки-тосуй в ящик).

То есть часть технологического процесса записи фонограммы была скрыта от слушателей, которые одновременно были и исполнителями, и эта скрытая часть второй стороны "квадрата" соединялась - через читаемый зрителями акции текст - с "отвлекающей" от музыкального события линией эстетического понимания экспозиционного ряда акции - черных щитов с намотанными на гвоздях веревками. Эта работа эстетического понимания, рефлексии (артикулированная через разговор зрителей друг с другом), которая непременно сопровождает любую концептуальную музыку (и "музыку молчания" и "музыку-текст"), формообразованная связанными между собой текстом "Партитуры" и черными щитами (являвшимися как бы частью этой партитуры - с одной стороны, и "музыкой-картиной" - с другой) и была третьей стороной нашего концептуального "квадрата".

И, наконец, четвертая сторона "квадрата" - "музыкальная капельница" - фоновая музыка в стиле концептуального минимализма с незафиксированной в самой ее структуре длительностью.

Таким образом непосредственно создаваемая во время акции музыкальность "Партитуры" (летовские электронные модуляции с "капельницей") оказалась как бы запертой, огороженной сторонами этого "квадрата", находилась внутри него - билась, пылала, затухала, вспыхивала и т.д., но никогда не выходила за границы этих координат, не обретала художественной автономии.

И однако в целом фонограмма "Партитуры" представляет собой совершенно автономное аудио-музыкальное произведение. Это становится ясным (и не только по эмоциональной оценке фонограммы), если представить себе вышеописанные текстообразующие координаты иначе, не в виде квадрата, внутри которого полыхает и тлеет эта "музыкальность", а в виде трех пересекающихся в одной точке линий, дающих фигуру шестиконечной звезды, где точкой пересечения этих трех линий является "музыкальная капельница", на которую как бы "накручиваются" летовские модуляции наподобие накрученных веревок на гвоздях черных щитов.

Одна из этих трех линий - "музыка молчания" (в звуковом выражении - реплики зрителей, скрип стульев, разговоры устроителей и слушателей, кашель и т.п., которые можно слышать на всем протяжении фонограммы - и во время произнесения точек и тире "Партитуры", и во время просмотра слайдового ряда "Стержень, поезда, кусты, башни, манекены, мотор, мусоровоз, стены").

Вторая линия - "музыка-текст" (в звуковом выражении - "вокал" точек и тире А.М. и С.Р. и небольшая речь А.М. о железной флейте).

И, наконец, третья линия - определенная направленность возникающих разговоров, например, между Сорокиным и Кабаковым, находящимися "снаружи" ситуации во время записи

фонограммы (самой акции) и между находящимися "внутри" ситуации А.М. и С.Р., положение которых - "снаружи" и "внутри" - меняется на фонограмме: А.М. и С.Р. оказываются "снаружи", а Сорокин с Кабаковым - "внутри". Эта перемена мест отчетливо прочитывается на фонограмме и по уровню громкости разговоров и, главное, по их содержанию, т.е. Кабаков и Сорокин в своем разговоре понимают происходящее, а А.М. и С.Р. оценивают. Эта третья линия нашей конструкции, наличие (правда, не всегда озвученного и зафиксированного) процесса эстетического понимания, рефлексии, оценки неизбежна и конструктивна в любом концептуальном музыкальном произведении.

Согласованность всех этих трех линий с мерцающей летовской электронной сонористикой в точке фонового минимализма ("капельницы") в своем звуковом (а не предполагаемо-конструктивном) выражении и создает эффект автономности аудио-музыкальной фонограммы "Партитура", определяя акцию "Партитура" как процесс записи этой фонограммы.

Что же касается тех мест "предложения" для сюжета Волшебной Флейты, о которых идет речь в тексте "Партитуры" и которые оставались пустыми во время акции и в экспозиционном (щиты), и в слайдовом ряду (слайды пустых стен) и, главное, на звуковом уровне (во время акции музыка скорее мешала читать текст), то на фонограмме эти места оказались заполненными летовской сонористикой и ритмическими модуляциями, которые и стали там центральным предметом изображения, Волшебной Флейтой, хотя, конечно, ее поведение было очень жестко и строго ограничено вышеописанными четырьмя координатами. То есть Волшебная Флейта была поставлена как бы в положение зверя в клетке, которого можно разглядывать, любоваться переливами его шерсти или раздражаться, испытывать какие-то отрицательные эмоции по отношению к нему, но опасность того, что он выпрыгнет из этой клетки была равна нулю.

Кстати, если рассматривать структуру этой фонограммы в виде трех пересекающихся линий, то возникает интересный образ иллюминационной звезды, составленной из лампочек, вспыхивающих и разбегающихся из центра по ее лучам. Этот образ "звезды" кроме того хорошо "освещает" (метафорически) всю - тоже "мерцательную" - стилистику слайд-фильма. Такие звезды в качестве идеологических украшений (правда, не шестиконечные, а пентакли) используются для иллюминирования центральных проспектов наших городов во время крупных государственных праздников (октябрьских, дня победы и т.п.). Этот образ вспыхивающей иллюминационной (в каком-то смысле "иллюминатной") звезды Давида, положенный в основу звуковой конструкции фонограммы, довольно точно передает и эффект дешевой, китчевой эзотерики, возникающий от просмотра слайд-фильма, от мерцающей стилистики его слайдов (иногда слайды похожи на цветные фотографии из журнала "Корея", иногда из журналов "Советский Союз" и "Юный натуралист", некоторые слайды напоминают документацию какой-нибудь западной "имматериальной" инсталляции; есть и экспрессионистские, гиперреалистические, нью-бидермайеровские слайды, а в конце ряда помещен слайд восьмиконечной звезды в стиле модерн - центральный фрагмент орнамента на крышке пианино "Ростов-Дон" выпуска начала 50-х годов).

Но, разумеется, сверхзадачей акции была именно демонстрация поведения Волшебной Флейты в этой концептуальной клетке. И в этом смысле апелляции к Канту в тексте "Партитуры", как бы пренебрежительно-отрицательное отношение к Моцарту и вообще романтико-"гениальным" порывам и проявлениям были, конечно, "бочками для кита" и писались исключительно из соображений отвлечь эстетическое понимание в сторону от звукового события для того, чтобы эффект полноценного эстетического переживания возник только в той сфере (а именно - в пространстве фонограммы), где свободно и отстраненно переживается и оценивается "свободное" ("гениальное") артистическое поведение. Конечно же, оно всегда остается центральным и целевым в искусстве (однако не в эстетической практике "КД"), но на него можно по-разному смотреть: дистанционно (или созерцательно, построив довольно сложную систему "смотровых площадок", как мы это сделали в акции "Партитура") или "безапелляционно", когда романтическая "гениальность" индуцирует слушателя или зрителя, целиком поглощая его эстетическую свободу, втягивая ее в свою силовую идеальность. Во-втором случае мы имеем дело с "антисозерцательным", катарсическим восприятием произведения искусства, более "культовым", чем культурным, то есть архаичным и реликтовым, к чему, кстати, сейчас очень склонно искусство, включая и авангард, который, разумеется, прекращает быть авангардом даже в случае осознанной игры с ретро, если только это ретро не носит цитатного или прикладного характера на уровне плана выражения, в то время как план содержания остается либо пустым,

либо хоть немного продвинутым в сторону какого-то нового понимания, нового взгляда на "слова и вещи".

Поскольку эстетика "КД" придерживается дистанционного типа смотрения и воспроизведения "идеального" (в основном с "пустым" планом содержания), оставляя безапелляционность и обязательность сфере обыденного, сфере бытовых и личных отношений, то мы и построили соответствующие "смотровые площадки" для слушателей нашей фонограммы сообразно нашему взгляду на место обыденного и фантастического, используя все возможные типы принципов построения концептуальной музыкальности.

В этом смысле (для лучшего понимания структуры) довольно важным, хотя и не обязательным, представляется прослушивание фонограммы "Партитура" на фоне слайдового ряда - но только как сопроводительного к ней. Этот слайдовый ряд составлен в иной, обратной последовательности, отличной от демонстрировавшейся во время акции "Партитура", а именно: "Стержень, поезд, кусты, башни, манекены, мотор, мусоровоз, стены". Последняя часть этого слайдового ряда - "Стены" (30 слайдов) как раз и выявляет наше пристрастие к "дистанционному" типу смотрения на эстетическое событие, причем в полном соответствии с содержанием фонограммы (начиная с этого ряда происходит "перемена мест" организаторов и слушателей: слушатели уходят "внутрь" ситуации, а организаторы вылезают "наружу" - просто смотрят и оценивают качество слайдов, их стилистику, обстоятельства съемки и т.д.). То есть перестановка серии слайдов с пустыми стенами с начала в конец (окончательный, "фонограммный" вариант ряда) дает эффект завершающе-разрешительного "проваливания" идеального (символического) пространства в обыденное (асемантическое, но, разумеется, лишь относительно асемантическое - по контрасту с частью слайдового ряда "Стержень, поезд, кусты, башни, манекены"). Этот ряд символических слайдов через как бы "перемальвающий" их силовую идеальность короткий слайдовый ряд с изображением мощного мотора и мусоровоза переходит (причем этот переход уже подготовлен рекламностью, стилистической двусмысленностью двух слайдов с манекенами в витринах) в нью-бидермайеровскую стилистику слайдов, представляющих собой длинный ряд оклеенных обоями пустых стен квартиры (с одной стороны, как бы чаньские "белые" стены для созерцания в контексте орудийно-духовной символики первой части слайд-фильма, но почему-то оклеенные обычными обоями, в некоторых местах грязными и рваными). Во время же записи фонограммы (то есть акции "Партитура") слайды показывались в обратном порядке: сначала стены, а затем символический ряд слайдов,^{*} который включал в себя еще и цитатно-символическую (авторскую) серию слайдов И.Макаревича "Инструменты", изъятую из окончательного (сопроводительного к фонограмме) варианта слайдового ряда вместе с также изъятой из фонограммы цитатой из Мередит Монк, на фоне которой показывались слайды "Инструментов". Во время акции (в качестве "бочек для кита") они были необходимы, но в окончательном варианте фонограммы и сопроводительного к ней слайд-фильма они не нужны, так как фонограмма представляет собой чистую демонстрацию места концептуальной

* В окончательном, "перевернутом" варианте слайд-фильма была оставлена только конфессиональная целевая символика шесть раз повторяющихся рядов как бы "высших" ментальных состояний: даосская (поезда, рельсы - путь), хинаянистская (башни в виде пустых пьедесталов-лотосов-нирвана), иудео-христианская (подсвеченные кусты - "неопалимая купина"). Эти символические ряды были поданы в почти не поддающемся дешифровке виде из-за крайне бытового, "заземленного" плана выражения символов. Причем они были даны в одном ряду с манекенами в витринах, через рекламность которых происходит как бы соединение "големов", населяющих символические миры, с налично-непосредственным, с бытом современного города: телефон-автомат, строительный мотор, мусоровоз и с возвратом из этих символических миров в обычное жилое помещение (30 слайдов с обоями). Через узоры и цвета обоев, их различную освещенность и фрагментированность, разыгрывается визуальный сюжет ВОЛШЕБНОЖЕЛЕЗНОЙ ФЛЕЙТЫ фонограммного слайд-ряда, разумеется, уже совсем в субъективных рамках почти произвольных культурных и экзистенциальных ассоциаций, в сугубо личном созерцании и переживании. (Лично для меня, например, этот "обойный" тридцатислайдовый сюжет связан не столько с отсылкой к чаньской "белой стене", сколько с замечательными детскими переживаниями во времена выздоровления от какой-нибудь скарлатины, кори, ангины, когда я лежал на диване и с бессмысленной приятностью и очень долго рассматривал узоры на обоях, освещенных солнцем). И все же скорее всего именно это многозначное мерцание пустых стен, "обойных слайдов" между эстетиками Железной и Волшебной Флейт и дает при прослушивании фонограммы и просмотре слайд-фильма ощущение "освобожденности" от напряженной звуковой и визуальной символики первой части этого нашего совместного (с теми, кто его воспринимает и понимает) сочинения.

музыкальности как таковой (то есть тип поведения безымянного музыкально-концептуального зверя). Это место представлено в фонограмме не частно-авторским, а в процессе эстетического исследования и созерцания его в известных традиционно-концептуальных координатах. Причем важно, что здесь исследуется и созерцается то конкретное место, которое концептуальная музыкальность (одновременно - и взгляд на нее) занимает буквально на ноябрь 1985 года и которое в ближайшее же время вполне может передвинуться в какое-то другое пространство, как по вышеописанным четырем концептуальным векторным координатам (в преобладание какой-нибудь из этих линий), так и в совершенно неизвестном направлении, включая и вариант замены чистой концептуальной "таковости" на частную авторскую концептуальность.

ноябрь 1985 г.

Ю. Лейдерман

Об акции "Партитура"

Акция "Партитура" представляется одной из самых размытых, энтропийных работ "КД". Налицо явная несопрягаемость задействованных медиа (текста, "капельницы", "точек-тире" Монастырского и Ромашко, серии слайдов), разрыв художественного действия в месте "свободного диалога", необусловленная музыкальная цитата из М.Монк. Возможно, эти несообразности связаны с обнаружившейся в последние годы двусмысленностью репрезентативной стороны деятельности группы. Вожделенные пустота и чистота в работах "КД", даже не успев до конца реализоваться, покрывались густой сетью фактографий и интерпретаций, составляющих основу томов "Поездок за город". Тем самым шкала осмысления этих работ существенно деформировалась (хотя это могло служить как раз целью), и зритель оказывался в вязком пространстве разъяснений А.М., умилений И.Кабакова, "особых мнений" Вс.Некрасова и т.п. Завязанию в нем только способствовали высокие художественные и стилевые достоинства этих текстов.

В "Партитуре" авторами постулируется ненайденность демонстрационного места текста. Этот текст можно сравнить с выжатой долькой лимона, все соки которой, в данном случае связность и смысл, оттянуты к периферии - репликам "точек-тире", черным щитам и "свободным диалогам". Причем, эта "выжатость" текста такова, что во время чтения в нем обнаруживаются многочисленные дырочки и разрывы - места стилевых и смысловых несообразностей. Так, за абзацем квазиобъективного литературно-исторического анализа следует грубый выпад относительно "новых экспрессионистов" ("Ну ты и перднул!" - говорят после таких реплик), ряд упомянутых в "Партитуре" имен выглядит, несмотря на обоснование, произвольным, и субъективная вязкость текста такова, что, по его прочтении, в памяти вряд ли может остаться что-то, кроме странных антиномий: "Железная флейта - Волшебная флейта" или "критический разум - практический разум". Тем самым косвенно дезавуируется традиция подобных текстов в деятельности "КД". В настоящее время человек, следящий за их работами, оказывается большей частью в положении не зрителя, а читателя, причем читателя энного тома из собрания сочинений. Равно как и то, что второй том "Поездок за город" обуславливает третий, четвертый, ясно и то, что третий том из собрания сочинений, скажем, Диккенса или "КД", может оказаться несколько не хуже, а даже интереснее и лучше предшествующего. Но такая последовательность предполагает восприятие работ группы в некой целостной, исторической последовательности с уже сложившейся парадигмой, что в общем-то чуждо авангардной деятельности, когда каждая вещь мыслится вневременной и недетерминированной. Таковы, кстати, вещи первого тома "Поездок" - "Появление", "Фонарь", "Либлич", а взаимообусловленность работ подобных

"Лозунгам" обыгрывается в рамках концепции "пустого действия" (см. статью "Московские перформансы" в 4-ом номере журнала "А-Я"). Во втором томе эта обусловленность начинает стабилизироваться, а в третьем смысловые интервалы, смысловые пустоты почти отсутствуют.

Интересно, что одновременно с ростом взаимообусловленности акций их внутренняя обусловленность падала и они становились все более рыхлыми. Скажем, во "Времени действия" для проведения акции необходимы все задействованные средства - веревка на поле, участники, зрители. Без какого-либо из этих компонентов действие теряло бы смысл. Наоборот, в "Юпитере" присутствует масса как бы ненужных вещей, не связанных с идеей события - можно было бы вешать или не вешать на стены плакаты, включать или не включать телевизор, "4.33" так бы и остались четырьмя часами тридцатью тремя минутами музыки. Так же и в работе "Такси" независимо от железного тормоза, музыкального ящика и прочих аксессуаров совершается проезд такси, рвущего лески.

В "Партитуре" же мы вновь сталкиваемся с героической попыткой "КД" разрушить эту детерминированность и "исправить имена".

"Партитура" претендует на разъяснение и завершение предшествующего ряда работ. Воплощение этой претензии на этапность - момент, когда А.М. с нелепо-напыщенным видом прячет из "этических соображений" металлическую палочку, символизирующую железную флейту, в черный ящик с надписью "Станция Реутово. Следующая станция - Железнодорожная", задействованный ранее в "звуковых перспективах поездки за город".*

Нелепость такой бутафории и отсутствие обещанного рассказа о переживании в реутовской луже приводят здесь к полному разрыву и без того покрытой язвами ткани действия. То есть предполагаемое и обещанное, как и во всех работах "КД", не сбывается. Обнаруживается информационная пустота происходящего и проясняется, что акция есть лишь знак обещанного разъяснения, которое и не может состояться по тем же причинам, по которым не могут состояться обещанные "гениями" полеты к эстетическим озарениям. Кстати, декларируемая в партитуре обратная задача - "перелом критического разума в практический" - тоже может решаться не далее своей постановки, так как "исправлением имен" может быть лишь констатация того, что они нуждаются в исправлении. Цитата из М.Монк, чье творчество в явном виде не относится ни к "обыденному", ни к "гениальному" (как и проецируемые в этот момент слайды И.Макаревича "Инструменты") является как бы гладкой крышкой, прикрывающей демонстрационное поле сверху. Это "музыка просто", не имеющая отношения к указанным антиномиям, как в общем-то и все остальное.

Эти рассуждения относятся скорее к организаторам, зрителям же просто необходимо чем-то заняться и куда-то себя деть, то есть обратить на что-то свое внимание и понимание. "Выжатым" текст партитуры такой возможности не предоставляет, а черные щиты, в противоположность физическому абсолютно черному телу, являются идеальными отражателями и зрительских усилий, ибо их внимательное разглядывание бессмысленно. Существует несколько уровней рассеивания и поглощения неудовлетворенного желания смысла. Попробуем их указать. Первый уровень или канал - витальный - ерзанье на стульях, шорохи, покашливания, машинальное верчение фонариками и пр. Уровень второй, суррогат традиционного обсуждения, - "свободные диалоги" А.М. и С.Р., И.К. и В.С., а также разговоры на посторонние темы. И, наконец, уровень, присутствующий на любом концептуальном мероприятии - резкая смена зрительских гносеологических установок, точек зрения, - то, что называют ударами по сознанию. Они происходят и во время "Партитуры", но в небольшом количестве, скажем, момент, когда при соответствующем упоминании в тексте становятся заметными черные щиты на стенах (безусловно замечательные объекты), до этого невидимые в темноте. Монастырский и Ромашко

* Здесь, как и в "Бочке", мы сталкиваемся с, условно говоря, самофетишизацией "КД": предлагаемые для обозрения предметы являются аксессуарами, фетишами группы. В "своей" акции каждый из них имел какой-то художественный контекст, но при таком показе они становятся просто атрибутами группы, вырванными из своих первоначальных - бытовых и вторичных - художественных контекстов. Нам как бы показывают не просто фонари, электрички, катушки, а "Фонарь Коллективных действий", "Электричку Коллективных действий" и пр.

накладывают на эти ритмы слабого ментального шевеления заведомо несовпадающий, анти-резонансный ритм своих точек-тире.

* * *

Итак, "Партитура" не предоставляет каких-либо объектов для фиксации внимания, и желание цельности и смысла остается неудовлетворенным. И. Кабаков говорил потом о приятном отсутствии обязательного контакта между художниками и зрителями. Контакт предполагает понимание, но, мне кажется, зрители могли понять все, только это "все" в силу своей размазанности по дырявой демонстрационной поверхности было равносильно "ничему". Я во время действия "Партитуры" оказался, скорее, перед каким-то метафизическим непониманием, непониманием как категорией. Такие выходы на банально-метафизическое типа "вся наша жизнь лишь поездка за город" при полном осознании их банальности и является для меня наиболее ценным результатом акций "КД". В зависимости от дискурсивной стороны работы эти выходы могут быть комфортными или дискомфортными. Неудовлетворенность своими установками на абсолютное понимание вызвала у меня тот самый эмоциональный аффект, о невозможности которого писалось в тексте "Партитуры". То есть я не восторгался отсутствием контакта с организаторами, а, наоборот, винил себя в этом, но причиной непонимания как раз и являлось первоначальное требование безусловного понимания. Несмотря на некоторый разлад с самим собой, ценность подобного переживания несомненна.

Как отмечалось выше, демонстрация приоритета обыденного над гениальным на ментальном уровне заведомо неосуществима, но легко осуществляется на эмоциональном, т.е. показом, а не рассказом (воспитание "не поучениями, а личным примером"). Такая демонстрация происходит в сугубо "эмпирических" вещах "КД" - "Юпитере" или при отдельно демонстрируемой фонограмме "Партитуры" в сопровождении "перевернутого" по отношению к акции ряда слайдов (как справедливо заметил С. Летов, именно слайды сопровождают фонограмму, а не наоборот, как в театре или кино, где фонограмма дополняет визуальный ряд).

В силу технических условий звукозаписи, звучание "капельницы" с электронными импровизациями вышло в фонограмме на передний план. Такой переворот перспективы вызвал у меня соответствующий эмоциональный переворот, поскольку круг моего внимания очерчивали уже не идеально непонятные черные щиты, а вполне достойная минималистская музыка и красивые психоделические слайды. То есть на первый план вышли именно "сиротские попытки художественного поведения". Покашливания и шорохи зрителей, служившие для этой художественности фоном, подчеркивали комфортность ситуации (в силу контраста, так как я знал их дискомфортное происхождение).

Среди этой пульсирующей психоделики бесстрастное механическое воспроизведение "точек-тире" слышалось как злобные голоса из Мордора, безуспешно пытающиеся наложить лапу рационального контроля на происходящее, причем я, естественно, радовался безуспешности этих попыток.

Как ни странно, но когда ряды ориентальных башен и сверкающих кустов сменились пустыми обоями, я испытал еще больший подъем. Уже сложилась традиция справедливо интерпретировать этот подъем как комфорт осознания устоявшегося быта нашей жизни, лишеного всяких спекуляций и рефлексий, предшествующего им, комфорт детских воспоминаний, милых и устоявшихся мест работы, отдыха и творчества. Так или иначе, во время просмотра "пустых" слайдов предшествующая оппозиция красивых картинок и некрасивых голосов была полностью сивелирована.

Видно, обыденное и в самом деле имеет приоритет над гениальным.

И.Бакштейн

С ненавистью к прекрасному
(об акции "Партитура")

Предметом акции "Партитура" были, как с самого начала заявили КД, их собственные ошибки. Мы бы сказали точнее - идея неудачи в искусстве, просчет, провал всего замысла. Расчет КД состоял в том, что если зрителям будет продемонстрирована неудача как неудача, показаны эстетическая условность идеи состоятельности художественного произведения, это будет залогом успеха данной акции, а одновременно и обнаружением еще одной границы мира искусства и мира обычной жизни.

Действительно, до того чтобы строить интригу на ошибках еще никто не додумывался. Но ведь искушенный зритель понимал, что это - "псевдоошибки". В самом деле, было что-то смущающее в том, на что указано в тексте А.М.

Но когда структура произведения произвольна, когда саму эту структуру требуется воссоздать в ходе акции, в ходе активного взаимодействия участников и зрителей, в буквальном смысле слова априорное - до-опытное - указание на еще не совершенные ошибки явно не состоятельно. Таким образом тезис об ошибках надо понять, и либо реально снять, отказаться от него в дальнейших акциях, либо снять в гегелевском смысле - отыграть. Я бы сказал, что ошибки, неудачность - не предмет акции и не художественная проблема, которая в акции решается, а просто одна из тем, причем не самая важная и интересная.

В центре акции - партитура антигениального произведения, без взлетов, без вдохновения. Действительно, концептуальное произведение не может быть гениальным, по крайней мере по двум причинам. С одной стороны, по причинам, указанным в тексте "Партитуры" КД. Авторы сами себя мыслят по схеме негениальных художников-игроков, в отличие от гениальных художников-игрушек, от которых требуется психологическая сопричастность изображаемым коллизиям. Художник-игрушка есть игрушка в чьих-то руках, он не контролирует сам себя, он импульсивен и капризен, движим мотивами, утопленными в коллективном бессознательном. Художники-игроки есть игроки, которые играют либо с кем-то, либо сами с собой, они всецело контролируют себя изнутри. Их рефлексивный статус на порядок выше, чем у художников-игрушек, у них гораздо меньше шансов сотворить какую-нибудь пошлость, впасть в неверный тон. Но все эти замечательные качества покупаются дорогой ценой, ценой предметной неопределенности произведений "игроков". Рационализируемость предлагаемых зрителю эстетических конструкций, их интеллектуальная прозрачность затрудняет приведение в действие чувственных способностей зрителя, способностей, которые актуализируются только тогда, когда разум встает в тупик... Это все с одной стороны.

С другой стороны, негениальность концепта состоит в том, что в нем нарушена традиционная очередность этапов эстетического действия. Обычно очередность такова: подготовка - исполнение - оценка, причем характер протекания первых двух этапов определяется художником, а третий этап - в юрисдикции публики или критики как специального органа публичного сознания, достраивающего это сознание до самосознания. В рассматриваемой акции очередность этапов очевидно нарушена. Первым этапом является оценка, осуществляемая через указание на ошибки. Но подобное указание невозможно без предварительной организации демонстрационного поля. Что и имело место. Демонстрационное поле конституировалось в процессе чтения предложенного текста, на фоне какой-то явной неслучайности расположения остальных атрибутов акции. В процессе чтения внимание читающего совершало вынужденное челночное движение между дискурсом текста и предметными определенностями ситуации. Речь в тексте шла о том, в чем смысл чтения этого текста. Становящаяся ситуация описывалась в своем становлении. Таким образом челночное движение (оно же, по-видимому, рефлексия) совершается между оценкой и исполнением. Момент подготовки также присутствует в процессе акции через постоянную отсылку к условностям всей ситуации и полям различных элементов подготовки в создании этих условностей. К тому же живое действие как содержание любой акции не может не воспроизводить весь контекст действия. Получается, что вместо сукцессивного (последовательного) разворачивания этапов художественной деятельности в классике, здесь, в

акции, мы видим симультанное (одновременное) соприсутствие содержательных моментов действия...

В статье "Дегуманизация искусства" Х.Ортега-и-Гассет замечает, что, в отличие от того, что происходит в искусстве еще в конце XIX в. современный (статья написана в 1925 г.) "художник рассматривает свое искусство как работу, лишенную какого-либо трансцендентного смысла". Трудно сказать, что точно имел здесь ввиду философ, поскольку он сам в предшествующем пассаже говорит о том, что подобные вопросы "очень трудно точно сформулировать". Можно утверждать с таким же успехом, что трансценденция, напротив, присуща авангарду, трансценденция в смысле способности искусства выводить зрителя за пределы всякого положительного опыта, и, напротив, вводить его в область свободного самоопределения, в область чистых возможностей. Ортега-и-Гассет понимает трансцендентное как синоним серьезности и достоинства, как переход границы, отделяющей обычный, случайный опыт обыкновенного человека от важного, значительного, необходимого, общезначимого опыта, аккумулированного в искусстве. А траектория трансцендирования забрасывает здесь воспринимающее сознание не в область возможного, а в область необходимого. То есть сознание должно погрузиться с головой в мир более подлинный, мир, обладающий большей мерой бытия, чем мир повседневных обстоятельств. Иначе говоря, смысл подобных обстоятельств постигается путем проецирования на них символов искусства.

В авангарде повседневные обстоятельства полагаются самодостаточными, самоценными, и поэтому нет задачи их систематического описания и прояснения общезначимым образом. В то же время есть задача создать возможность свободной интерпретации событий. Получается так, что классика создает хорошо организованное эстетическое пространство, в котором болтаются и по направляющим которого движутся умы людей, а авангард создает только индивидуальную область в трансцендентном. Таким образом есть стартовая площадка трансцендирования, откуда начинается перемещение экзистенциального центра сознания, и есть индивидуальная область в трансцендентном. Ортега-и-Гассет пишет в своей статье, что "идеи- как бы смотровые площадки, с которых мы обозреваем весь мир". То, что мы назвали индивидуальной областью в трансцендентном, очень похоже на эти смотровые площадки, точнее, в нашем случае, сознание само строит такие смотровые площадки из подручного идейного материала, и положение, ориентация и оптика таких площадок, опять-таки, строго индивидуальны.

По-другому, но то же самое, можно сказать, указав, что отношения искусства и зрителя в классическую эпоху строились по прототипу "крещения", а в новейшие времена, в авангарде- по прототипу "вознесения". Что мы имеем ввиду? В классике есть общезначимое правило, которому подчиняет себя художник: закон искусства, даже создаваясь (а не открываясь) художником, создается как естественно данный; в этом смысле художник-гений - сродни исследователю. Он как бы открывает законы, хотя для публики он носитель этого закона, закон в нем воплощен. Публика знает о законе только из произведений художника. Публика, как уже выше было сказано, "с головой погружается" в новые художественные идеи, в этот баптистерий. В процессе подобного эстетического крещения идеи как кристаллизации сознательного опыта преобразуются в структуры коллективного и индивидуального бессознательного...

Трансцендирование в авангарде более напоминает вознесение на небеса нового искусства. Аналогия может быть продолжена: всегда понятно, откуда возносятся, но всегда не понятно куда, понятно только, что возносятся в свободу, точнее, в такое состояние, число степеней свободы которого на порядки выше, чем в исходной точке вознесения.

Между крещением и вознесением есть еще и распятие. Но это понятие мы еще не готовы интерпретировать на материале истории искусств...

И еще о законе, но на этот раз о законе и благодати. Мне кажется, что в авангарде (кстати, Б.Гройс уже обсуждал буквальный смысл слова авангард - "впереди гвардии", т.е. гвардия это как бы образ устойчивого мира положительной культуры, мира настоящих людей, а те, кто впереди этой гвардии - разведка, что ли, нечто важное, но все же то, чем можно пожертвовать, случайное, смертное, зато почетное); в авангарде закон искусства вносится в поле оперирования, теряет свою естественность, становится не более, чем частным утверждением. Как гений может открыть закон, ведь это дело чрезвычайное и своими силами человек это сделать не может. Значит, только с Божьей помощью, по Благодати. Поэтому гений возможен только в мире, где существует Бог или боги. Если Бог умирает, то вместе с ним умирает и гениальность. Гений становится смешон и

жалок, а само слово "гений" из онтологемы превращается в метафору или оценку: "старик, ты-гений..."

Авангард - движение безблагодатное, его смысловое пространство не образует среду, на частицах которой рассеиваются и интерферируют жесткое излучение энергии замысла (что-то не то написал, почти как у Шифферса)...

Еще о гении... Гений от ген, гениталии (род, родовые органы - один мой приятель спросил как-то меня, какая у меня возникает ассоциация со словом "Органы"; предполагалось, что у каждого нормального советского человека ассоциация одна - органы госбезопасности. "А у меня - говорит мой приятель, - возникает образ здоровенных яиц". Он, по-видимому, постеснялся добавить: "и здоровенного хуя"). Когда в истории искусств говорится о гениях, часто связывают их способности с состоянием их гениталий: гении, благополучные в генитальном отношении - Бальзак, Дюма, Гете, Рубенс, Пастернак, Лимонов; и гении аскетического или генитально неблагополучного плана: Декарт, Кант, Кафка, Зощенко. С этим связана традиция определения телесных признаков гениальности: высокий, чистый лоб, подагра, сильная КГР и т.п. Известно, сколь большое значение для моральной обстановки в стране имели сексуальные качества политических харизматиков: бабник Муссолини и пурист Гитлер, благополучный семьянин Сталин и многодетный Хомейни...

О гениальности и святости. Эту тему долгое время разрабатывал Шифферс, когда мы жили в одном дворе на ул.26 Бакинских комиссаров (он в доме 3 кор.1, а я в доме 1 кор.2). Как я сейчас понимаю, Шифферс никак не мог решить, кто он- гений или святой, Достоевский или преп. Серафим Саровский. Он даже считал, что известный советский киноактер Солоницын умер потому, что не вынес напряжения, вызванного тем, что он сыграл и гения (Достоевского), и святого (Андрея Рублева). Что касается моего отношения к этой теме, то могу заявить следующее: однажды вечером я слышал по Голосу Америки передачу, посвященную Ф.Шаляпину. Среди прочих музыкальных фрагментов прозвучала в исполнении великого певца "Сугубая Ектенья". Слушать это произведение по Голосу Америки совершенно необязательно. Оно записано на пластинку. И все же. И вот слушаю я "Сугубую Ектенью" и понимаю - слушай я Шаляпина в церкви, я, наверно, не перенес бы этого: слишком велик восторг. Но чем же он вызван? Ведь Шаляпина я слушал многократно, и, конечно, всегда восхищался его искусством, но не более того. И вот я понял: в "Сугубой Ектенье" для меня соединились гениальность Шаляпина и святость церковного обряда.

Т.е. святость не есть свойство человека...

Такси

В районе Останкино (напротив Хованского входа ВДНХ) поперек аллеи в 20 час.00 мин. участниками акции были натянуты шесть лесок параллельно друг другу. Концы лесок крепились к деревьям на высоте от 60 до 100 см от уровня земли. Расстояние между лесками равнялось приблизительно от 10 до 15 метров.

После того, как лески были натянуты, Е.Елагина пошла ловить такси на улицу Королева, а остальные участники одновременным движением и каждый по своей леске провели включенными фонарями, направленными на фотокамеру, установленную в начале аллеи, шесть световых линий таким образом, что их отпечатки на пленке составили гексаграмму И Цзина "Сюй" ("Необходимость ждать").

Минут через пять появилось такси и, медленно проехав по аллее, разорвало лески.

Во время действия проводилась запись двух фонограмм: в аллее, у дерева, к которому была привязана последняя (верхняя) леска - рядом с деревом стоял черный футляр "Музыки согласия" с включенным транзистором внутри него, и вторая фонограмма - в такси (запись Е.Елагиной).

Москва

16 января 1986 г.

А.Монастырский, Е.Елагина, И.Макаревич,
Н.Панитков, М.Еремина, В.Мироненко,
И.Бакштейн, Ю.Лейдерман.

Стенограмма записи, сделанной в аллее во время акции "Такси"
(20 мин.)

(На фоне Моцарта из черного ящика "Музыки согласия"):

А.М.:Коль!.....
.....Черт с ней!.....
.....Привязывай!.....

(Голос диктора из ящика: "Прозвучали произведения для скрипки и арфы. Московское время 21 час 17 минут. Сегодня мы передаем оперу Г.Берлиоза "Беатриче и Бенедикт"...))

А.М.: ...Подожди, они еще не привязали.....

(далее - на фоне голоса диктора, рассказывающего содержание оперы)

А.М.:А?..У кого?.....
.....Коль, почему запуталась?.....
.....А у меня больше нету.....
.....А?.....
.....А?.....
.....Что такое? Спасай, Коля!.....
.....Давай! Осторожнее, быстрее!.....
.....Юра, нормально? Коль, дай ему, Коля!.....
.....Марин, у тебя нормально все? Володь, ты привязал?.....
.....Марин, а где Володя? А? А чего он так долго привязывает? А?.....
.....Володь, привязал? Ну, давай, все влево теперь идите, кто привязал.....
.....К дереву!.....
.....Коля!.....
.....Володь, ну что такое? А?.....
.....Ну что, не можешь привязать, что ли?.....
.....Коль, ты Юре привязал?.....
.....Все привязали? А? Все привязали?.....
.....Коль! На позицию! Коля, на позицию! Не топчите свою леску!.....
.....Но так, чтобы Игоря вы все видели!.....
.....Коль, давай, где твоя леска?.....
.....Все! Встаньте слева на позицию!.....
.....Встали?.....
.....На Игоря! Фонари на Игоря!.....
.....Зажигай!!!.....
.....Зажигай!.....
И.Бакштейн:.....Все?.....
А.М.:Да, все зажигайте сразу!...
.....Юра! Начинай движение!.....
.....Только медленно-медленно, медленно-медленно....

.....Иосиф! Начинай тоже, только чтобы Юра тебя не
заслонял.....
.....Иосиф! Также медленно.....
.....Давай! Чего ты не начал, Иосиф!.....
.....Так. Володя, начинай!.....
.....(нрзб).....
.....Марин! начинай!.....
.....Коль, давай чуть повыше над ниткой, так,
чтобы...понимаешь?...А?.....
.....Пошел, Коль!.....

(Началась увертюра оперы)

А.М.:...Марин, ты не забыла прервать, Марин?.....
.....Коль, не прерывай, а то он раньше времени
выключит!.....
.....Все, выключайте!.....
.....Все, выключайте!.....
.....Марин, теперь ждем такси! Приготовься
снимать!...Да, да...И минуту держи прямо
напротив.....
.....Марин! Или любая другая машина, не такси, то все
равно ее снимай!.....
.....А? Плохо? Коль, подойди к Игорю и скажи, чтобы теперь
ждал такси и не забыл вскрыть, понял? Чтобы линию
эту красную сзади, аккуратно только.....
.....Фонари не зажигайте, пожалуйста, не зажигайте, потому
что у него камера может....
.....Володь, ты порвешь лески.....
.....Ну, давай.....
.....Осторожней, Колину не порви...И Маринина, и Колина
тут....
.....Это Марина, да?.....
.....Осторожней, тут моя.....
В.Мироненко:...И Марине дай!.....
А.М.: Возьми спички.....
.....Ха-ха-ха-ха...Дикая, да, вещь?....
В.Мироненко:...Ничего, ничего.....
А.М.:А? Но она как бы.....(нрзб).....
.....Я боюсь, что у него не возьмет на слайд....
.....А?.....
В.Мироненко:...Расстояние большое... Поближе надо
было.....
.....Марин, а ты что там стоишь?.....
А.М.: А она стоит ждет снимать.....
.....А ты подойди к Марине, дай Марине закурить, она не
может отойти со своего места, понимаешь?.....
В.Мироненко:...Мы уже свободны?.....
А.М.:...Нет, мы должны, когда оно будет проезжать, стоять на
своих позициях, потому что Лена будет считать на
магнитофон, у нее же магнитофон....
.....Порвал?...Володь, на другую....
.....на другую.....
.....Ну, ты проверь, все ли это.....
В.Мироненко: ...Нет, тут было просто, которую Коля бросил...
А.М.:А!...Осторожнее только, вот ты перед собой рукой

веди.....
.....Ой, что это?....Оборви ее руками, она легко рвется,
 оборви ее руками.....
.....ты ее за собой потащишь.....запутаешь другую.....
В.Мироненко:Это другая леска!.....
А.М.:Идет машина?Хорошо!..... Володь, вставай к
 месту.....
.....Володь!.....
.....Ну неважно! Просто сбоку встань!.....

(конец увертюры оперы; в паузе перед началом первого действия
слышен шум проезжающего такси)

А.М.: ...Все!.....
..... Не заслоняй свет!.....
.....Отойди, Володь, отойди.....
.....Крикните Игорю, чтобы кончил снимать.....
.....Кончай снимать!.....Крикните!.....
..... ..это не Ленина была машина-то!....А?.....
.....Спросите у Игоря, снял он?. Если снял, пусть идет
 сюда!.....
.....С аппаратурой!.....
.....Да!.....
.....Ну, это уже не важно.....
.....А, Лен! Это ты была?.....
Е.Елагина: ..Конечно я!.....
А.М.:А с тобой мужик какой-то был!?.....
.....Как?.....
.....Вылез какой-то мужик и баба.....
.....Да точно!.....
.....Чудовищно!.....
М.Еремина: Но ведь так не может быть, чтобы нормальная машина
 ехала с такой скоростью.....
Е.Елагина: Она ехала медленно-медленно...
 Конечно... Но ты знаешь, я не туда поехала
 сначала....А почему вас пять было, а не шесть?
А.М.:Не важно.
 Так. Все. Три рубля?
М.Еремина: Какая роскошная погода!

Обсуждение-2

Акция проводилась в мастерской И.Макаревича. Собранным участникам был показан слайд-фильм "Подготовка" (составленный из слайдовых рядов акции "Такси", слайдов, снятых И.Макаревичем и А.М. на Звездном бульваре за час до проведения акции "Такси", слайдов, снятых И.Макаревичем и Е.Елагиной в Суханово накануне акции и отдельных слайдов из других акций КД).

После показа слайд-фильма зрителям было предложено высказаться (их высказывания записывались на магнитофон). Обсуждение зрителями слайд-фильма происходило на фоне приглушенного воспроизведения через динамик записанного после акции "Такси" диалога И.Бакштейна и А.Монастырского, в котором обсуждались акция "Такси" и структура предстоящей акции "Обсуждение-2". Акция закончилась выводом в смысловозначительную громкость диалога И.Б. и А.М.

В обсуждении принимали участие И.Кабаков, В.Некрасов, И.Чуйков, Д.Пригов, И.Макаревич, И.Бакштейн, А.Жигалов, И.Нахова, Н.Абалакова, Ю.Лейдерман (остальные участники не высказывались). Фонограмма обсуждения по техническим причинам записалась таким образом, что самого обсуждения практически не слышно. Хорошо различим только заканчивающий акцию кусок диалога И.Б. и А.М., выведенный после обсуждения в смысловозначительную громкость в качестве сопровождения к последней части слайд-фильма: черно-белые слайды, снятые И.М. в комнате А.М. после акции "Такси".

Кроме того, во время слайд-фильма "Подготовка" в качестве визуального и звуковоспроизводящего объекта использовался черный футляр "Музыки согласия".

Москва
22 марта 1986 г.

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

Структура слайд-фильма "Подготовка"

1. Сначала была показана следующая последовательность цветных слайдов (маленького размера, снятых на фотоаппарат "Чайка"), сделанных И.Макаревичем и Е.Елагиной в Суханово. Показ этого ряда слайдов сопровождался воспроизведением через динамик фонограммы акции "Такси", сделанной во время ожидания такси в аллее и состоящей из команд и реплик А.М. и других участников акции на фоне приглушенного звучания классической музыки из черного ящика "Музыки согласия":

1. Дерево.
2. Снег, дорога, кусты, поле, лес.
3. ВОРОТ. Поле, снег.
4. Снег, курица, сарай.
5. ВОРОТ. Н.П. со спины, поле, снег.
6. Лед, еловые лапы.
7. ВОРОТ. Голова Н.П., деревья.
8. Снег, курица, кусты, забор.
9. Лед, перья.
10. ВОРОТ. Участники, поле, снег.
11. Снег, петух, лес.
12. Снег, перья.
13. ВОРОТ. М.К.(ладонь), поле, снег.
14. Снег, собака, "стройка-помойка", сарай.
15. Снег, две собаки, столбы в.-в. линии электропередачи, производственные здания.
16. Снег, шесть собак, кусты, поле, лес, вышка.
17. ВОРОТ. М.К., поле, снег.
18. Коровы, снег.
19. Маленький снеговик на ладони.
20. Снег, петух, лес.
21. Маленький снеговик в ладонях, снежная баба.
22. Маленький снеговик в ладонях, снежная баба.
23. Поле, снежная баба, лес.
24. Снежная баба, лес, поле, окраина деревни.
25. Снежная баба, поле, лес.
26. ВОРОТ. Поле, снег, небо.
27. Голова снежной бабы.
28. Голова снежной бабы (лицо).
29. Снег, курица, деревья, овраг.
30. Снег, петух.
31. Снежная баба, поле, лес.
32. Снежная баба, поле, лес.
33. Снег, дорога, поле, лес (солнце).
34. Снежная баба, поле, лес.
35. Снежная баба.
36. Снеговик в ладонях, поле, снежная баба, лес.
37. Снеговик на ладони, поле.
38. Дорога, две собаки, поле, столбы линии в.в. электропередачи.
39. Собака, снег.
40. Снежная баба, поле, лес.
41. Собака, снег.
42. Снежная баба, поле, лес.
43. Снежная баба, поле, лес.

44. Поле, снег, снежная баба, лес (солнце).
45. Собака, снег, сухая трава, поле, лес (солнце).
46. Снег, вышка, собаки, поле, лес.
47. Снег, дорога, три собаки, дома.
48. Собака, снег, дорога.
49. Кошка, снег, дорога.
50. Снег, поле, снежная баба, лес (солнце).
51. Кошка, снег (солнце).
52. Снег, собака, "стройка-помойка", сарай.
53. ВОРОТ. Участники, поле, снег.
54. Снег, "стройка-помойка", собака.
55. Снег, ручей.
56. Собака, снег (солнце).
57. Кошка на заборе.
58. Лошадь, телега, возница, снег, деревья.
59. Собака у забора, снег (солнце).
60. ВОРОТ. Лес, возвращение участников (солнце).
61. Кошка, снег (солнце).
62. Собака, снег (солнце).
63. ВОРОТ. И.К. и А.М., лес (солнце).
64. Край деревни, собака, снег (солнце).
65. Дерево, снег.
66. Снежная дорога, две собаки, усадьба.
67. Лошадь, сани, возница, дворник, усадьба.
68. Лошадь.
69. Собака на цепи.
70. Снежная аллея, лошадь, сани, возница.
71. Край деревни, сухая трава, снег, лес, солнце.
72. ВОРОТ. Ворот, небо, солнце.
73. Снег, рыбаки на озере.
74. Снег, три деревянных мухомора, снег.
75. Четыре деревянных мухомора, снег.
76. Дверь сарая.
77. Стенд "СССР- ОПЛОТ МИРА".
78. Газета (статья "Пока существует опасность агрессии"), ваза с цветами, стол, нижняя часть окна.
79. Моток кабеля, снег.
80. Изморось и снег на стене и траве.
81. Трактор на платформе.
82. Деревянный мухомор на снегу.
83. Четыре деревянных мухомора, снег, лес.
84. Строящаяся дача, грузоподъемник, забор.
85. Забор, открытые ворота в поле, плакат "Посторонним вход воспрещен!", снег.
86. Строящаяся дача, лестница, забор.
87. Развалины под снегом.
88. Двухэтажный кирпичный дом, церковь.
89. Деревянный мухомор на снегу.
90. Развалины под снегом.
91. Снежное поле (солнце), лес.
92. Стенд "СССР- ОПЛОТ МИРА" (солнце).
93. Другой (железный) стенд "СССР- ОПЛОТ МИРА".
94. Кошка на заборе.
95. Железный стенд "СССР- ОПЛОТ МИРА".
96. Наложение: железный стенд "СССР- оплот мира" и световая надпись "Русский, русский" на фоне снежного поля.

97. Световая надпись "РУС" на фоне снежного поля, четыре прозрачных фигуры Е.Е.
98. Световая надпись "РУССКИЙ М" на фоне леса (ночь).
99. Световые линии на фоне поля и леса (ночь).
100. Ручей, наледь на берегу.
101. Дом за забором.
102. Четыре деревянных мухомора на снегу.
103. Дерево в снегу.
104. Снежный куст.
105. Снежные кусты, река.
106. Снежный лес, солнце.
107. Опушка леса, поле, снег (вечер).
108. Рыбаки на заснеженном озере.

Примечание: каждый слайд держался по 8-9 секунд.
"ВОРОТ" - слайды акции "Ворот".

2. Затем, под сопровождение второй фонограммы акции "Такси" (запись, сделанная Е.Елагиной внутри такси) были показаны девять черно-белых слайдов акции "Такси". Нижняя часть вертикальных слайдов освещала черный ящик "Музыки согласия" (он стоял под экраном таким образом, что во время показа слайда "Портрет Ю.Лейдермана с фонарем" создавалось впечатление, что свет фонаря, который держит в руке Ю.Л., направлен на черный ящик).

Каждый слайд держался одну минуту:

1. Металлический стержень (использовался в акции "Партитура"), лежащий на снегу и освещенный фонарями. Рукоять стержня обмотана веревкой.
(горизонтальный слайд).
2. Портрет Ю.Лейдермана с фонарем у дерева.
(вертикальный слайд).
3. Портрет И.Бакштейна с фонарем у дерева.
(вертикальный слайд).
4. Портрет В.Мироненко с фонарем у дерева.
(вертикальный слайд).
5. Портрет М.Ереминой с фонарем у дерева.
(вертикальный слайд).
6. Слайд, снятый М.Ереминой во время проезда такси:
стена, дерево, горизонтальная линия света.
(горизонтальный слайд).
7. Портрет Н.Паниткова с фонарем у дерева.
(вертикальный слайд).
8. Портрет А.Монастырского с фонарем у дерева.
(вертикальный слайд).
9. Ящик "Музыки согласия" на снегу у дерева.
(горизонтальный слайд).

При появлении на экране последнего слайда был включен транзистор, находящийся внутри черного футляра "Музыки согласия". Под сопровождение музыки из транзистора (передавали русские романсы), была показана следующая последовательность цветных слайдов (размер 6 x 6):

1. Аллея (до проезда такси во время акции "Такси").
2. Аллея (слайд с гексаграммой "Необходимость ждать", которая была сделана фонарями до проезда такси с наложением на него красного следа - от четырех задних фонарей такси-пикапа, проезжающего по аллее).
3. Слайд акции "Н.Паниткову" (В.Д. у черной коробки).
4. "Русский мир" - световая надпись на фоне темного пейзажа, Суханово.

5. Слайд акции "Н.Паниткову" (горящая коробка).
6. Слайд акции "Русский мир" (сжигание предметов).
7. "Русский мир" - световая надпись на фоне более светлого пейзажа (Суханово).
8. Слайд акции "Русский мир" (участники ждут зрителей у магнитофона).
9. Снежная баба, поле (Суханово).
10. "Русский мир" - световая надпись на светлом фоне, Суханово.
11. Слайд акции "Русский мир" (зрители у зайца).
12. Слайд акции "Русский мир" (участники ждут зрителей).
13. Стог сена под навесом (Суханово).
14. Снежная баба, снег, поле (Суханово).
15. Деревянный стенд "СССР - оплот мира" (Суханово).
16. Строящаяся дача (Суханово).
17. "Русский мир" - световая надпись на светлом фоне (Суханово).
18. Дерево на холме (Суханово).
19. Снег, деревья у озера (Суханово).
20. Снег, рыбаки на озере (Суханово).
21. Дерево на холме, поле, снег (Суханово).

Следующие слайды были показаны под фонограмму (из динамика) "Водопровод" (длительность фонограммы - 1,5 мин.) – запись скрежета и шума водопроводных труб, переходящая в шум льющейся воды. Транзистор "Музыки согласия" выключен:

22. Здание трансформатора на Звездном бульваре.
Дверь с надписью "Восточная электросеть Мосэнерго".
23. Здание трансформатора. Изоляторы. Вид снизу, правая часть.
24. Здание трансформатора. Изоляторы. Вид снизу, середина.
25. Здание трансформатора. Три центральных изолятора.
26. Здание трансформатора. Изоляторы. Вид снизу, левая часть (светлый слайд).
27. Здание трансформатора. Общий вид, дорога, огни.
28. Дорога, огни.

Примечание. Съёмки на Звездном бульваре производились при вечернем освещении, приблизительно за час до акции "Такси".

Далее фонограмма "Водопровод" переходила в запись диалога А.М. и И.Бакштейна, под сопровождение которой были показаны следующие черно-белые слайды, снятые в комнате А.М. после акции "Такси":

1. Стол, диван, В.Мироненко и Н.Панитков на диване.
2. Стол, диван, Е.Елагина на диване.
3. А.М. на стуле (сбоку).
4. И.Макаревич на стуле у окна.
5. Ю.Лейдерман на стуле (со спины).
6. Общий вид комнаты.
7. Общий вид комнаты (другой ракурс).
8. Н.Панитков и В.Мироненко на диване читают книгу (разворот вправо).
9. Копия предыдущего слайда, но при показе он перевернут таким образом, что Н.Панитков и В.Мироненко сидят в развороте налево.
10. Ю.Лейдерман на стуле (в три четверти).
11. Ю.Лейдерман на стуле (такой же слайд в 3/4, но более светлый).

Последние слайды держались на экране по 10-15 секунд.

Затем, под приглушенное сопровождение записи диалога А.М. и И.Б. проводилась акция "Обсуждение-2" (см. описательный текст).

А.М.

О структуре акции "Обсуждение-2"

Если рассматривать эту акцию по аналогии с "поездкой за город", то путь, который должны были пройти зрители до места действия - до начала обсуждения - можно описать приблизительно так же, как мы описывали демонстрационное поле, интерпретируя наши ранние поездки за город. Аналогом пред-ожидания была пред-подготовка (сухановские слайды Макаревича и Елагиной), аналогом ожидания - подготовка (фактография ожидания такси во время акции "Такси"), аналогом начала действия в "полосе неразличения" - фонограмма диалога А.М. и И.Б. (этап подготовки на аудиальном плане). В качестве аналога "последствия" на визуальном плане ("уход с поля") - ряд комнатных слайдов участников акции "Такси", снятых после ее проведения. "Пустым действием" акции "Обсуждение-2" оказалось само обсуждение - его незаписанность на пленку, т.е. его фактографическая внедемонстрационность - аналог событийной внедемонстрационности "пустого действия" в полевых акциях.

Кроме того, фактографическая рама "пустого действия" (т.е. самого обсуждения) имела несколько автономных эстетических зон (индетерминированных "выплесков" в художественность, о которых я писал в предисловии ко 2-ому тому "Поездок за город"). Эти эстетические автономные зоны не были связаны друг с другом. Они возникали на случайных совпадениях, которые высвечивали, выхватывали из вышеописанной структуры различные самодостаточные предметы изображения - животных, черный ящик с транзистором, русские романсы, сопровождающие пейзажи "Русского мира", и т.д. Их можно сравнить со случайными впечатлениями, картинами, увиденными из окна электрички во время поездки к месту действия акции, на загородное поле. Причем чем ближе к "пустому действию" (обсуждению), тем эти автономные зоны становились более детерминированными; запланированная эстетическая автономия слайдов с трансформаторной будкой была паузой, помехой показываемого, как, например, манипуляции фигуры на поле с балахоном в акции "Комедия". Однако в своей эстетической автономности это была самая эмоционально яркая часть слайд-фильма. В слайд-фильме мы не показали такси, оставив его в сфере живого действия, живого события, но показали то, что сняли до такси и после него - на разных этапах пространственного и временного отдаления от него (т.е. показали различные "смотровые площадки" "вокруг такси").

В предварительном обсуждении-диалоге А.М. и И.Б., на фоне которого происходило собственно "Обсуждение-2", говорилось об акции "Такси" - Бакштейн рассказывал свои переживания во время акции и описывал происходящее, я давал описание структуры "смотровых площадок" во время акции "Такси" и замысел (план) акции "Обсуждение-2". Но поскольку этот диалог воспроизводился в режиме смыслового (звукового) неразличения, то и на описательном уровне (языковом) акция "Такси" оказалась скрытой для зрителей. Таким образом нами была организована смысловая "полоса неразличения" как принадлежность демонстрационного поля, описанного в категориях действия (предподготовка, подготовка и т.д.). Само такси в акции "Обсуждение-2" присутствовало не как предмет изображения, а как предмет действия: звуком (на фонограммах) и светом (на двух слайдах - белые и красные линии, оставленные на пленке подфарниками проезжающей мимо фотоаппаратов машины). То есть демонстрировалось не само такси, а его проезд.

Ю.Лейдерман

Три истории и пять интерпретаций
(об акциях с ящиком "Музыки согласия")

1. Прежде всего хотелось бы отметить, что основой данного объекта послужил футляр от купленного мною в октябре прошлого года кассетного магнитофона "Электроника-324". Цифры на поверхности черного ящика перенесены без изменений с этого футляра и представляют собой производственный номер, артикул и прочие различные характеристики магнитофона.

Желание купить какое-либо музыковоспроизводящее устройство возникло у меня в связи с неудовлетворенностью своей внутренней энергетикой, которая проистекала, как мне тогда казалось, от невозможности постоянного прослушивания музыки (несколько лет назад я непрерывно слушал джаз и рок). Из этой неудовлетворенности и родилась у меня мечта об оживляющем душу музыкальном напоре, оставалось лишь овеществить этот напор в виде кассетного магнитофона, дешевого проигрывателя или плеера. Я довольно долго колебался между перечисленными культ-товарами, советовался с опытными людьми, и в конце концов авторитетный совет А.М. остановил мой выбор на кассетнике. Магнитофон был вскоре куплен, а картонный футляр от него в качестве презента за удачный совет оставлен А.М.

Итого, пресловутый футляр можно рассматривать как футляр моей Мечты о Вечной Музыке, Негасимом Музыкальном Напоре, футляр, отданный на хранение после того, как эта Мечта воплотилась в Действительность.

2. Можно отметить странное смешение в объекте А.М. жизненно-бытовых и абстрактно-мертвых черт. Всякий футляр несет в себе защитную функцию, охраняя помещенное в него устройство, в данном случае транзистор и мою музыкальную Мечту заодно. Все наши мечты, как известно, связаны с жизнью, с посюсторонним существованием. Внешний же вид черного футляра с механически нанесенными цифрами и белыми силовыми отростками намекает на что-то траурное, антивитальное и сугубо идейное, если эта "ВКП" вообще способна на что-то намекать. Свое прямое назначение футляр выполняет тоже как-то не по-людски - транзистор настроен лишь на одну длину волны, поменять которую невозможно, и звучит на ней обычно классическая музыка 18-19 веков, оставляющая у нас смешанное впечатление жизнерадостности и механистичности. Это все вместе можно назвать помпезным, понимая под этим нечто задуманное как утилитарное, установочно поддерживающее нормальное функционирование, но в силу исполнения получившееся по сути застывшим и мертвым. Очевидно, в этом смысле можно говорить о помпезности, скажем, московского метрополитена.

3. Подобное вышеизложенному сочетание свободы собственного созерцания и детерминированности, зажатости действий эмоционально реализовалось у меня при участии в акции "Такси". С одной стороны, в той аллее близ ВДНХ я занимался любимым концептуальным делом в компании знакомых и приятных мне людей, заранее дав согласие на исполнение отведенной мне роли, с другой стороны, я действовал по придуманному не мною сценарию, выполняя лишь команды А.М. типа "Зажигай!" и "Привязывай!". Эта двойственность собственного положения, очевидно, аудиально вылилась в послышавшуюся мне команду А.М. "Считай шаги!".

4. В тот момент, когда я с зажженным фонарем начал двигаться вдоль лески, А.М. выкрикнул очередное указание, относившееся уже не ко мне. Мне же послышалось в этом требование считать собственные шаги от одного края аллеи до другого. В том взвинченном и двусмысленном состоянии я счел это вполне правомерным и, как идиот, двигаясь с фонарем на полусогнутых ногах, таким Шуневым шагом, отсчитал проделанные мною шаги. Предоставляю А.М. возможность отрефлексировать тот факт, что число их равнялось 88, то есть удвоенному порядковому номеру гексаграммы "гоу" - "перечение", которую я изобразил.

5. Среди этой двойственности и суеты единственной точкой нормальности и самодостаточности оказался как раз пресловутый транзистор в футляре, стоявший под деревом. Из него во время всего действия и дороги обратно доносилась приятная оперная музыка (опера Берлиоза), мягкая, по-туристски контрастируя с заснеженными аллеями и абсурдностью наших действий. Тогда в этом объекте все казалось естественным и объяснимым - люди на прогулку захватили транзистор, чтобы уберечь его от мокрого снега засунули в картонный футляр. Замечательно, что этот центр циклона - музыкальная фонограмма с наложившимися на нее командами А.М. послужила аудиальной основой слайд-фильма "Подготовка".

6. На обсуждении этого фильма Кабаков справедливо обратил внимание на постоянную загрязненность краев нашего зрения и слуха, куда непрерывно доносятся крики соседей за стенкой и фрагменты телефильмов. Мы к этой загрязненности привыкли и она, как уже отмечалось, является важным свойством бытия "здесь". В этом разрезе все творчество КД можно интерпретировать как попытки освободить нас от этого онтологического дискомфорта, очистить или хотя бы перекрыть эти грязные края, мешающие нам жить.

Для классического периода КД ("Комедия", "Третий вариант" и т. д.) характерно стремление, оставив центральное поле восприятия чистым, закрыть периферию, набросив на нее что-то красивое, вроде фиолетового балахона или серебряных крыльев. То есть в центре демонстрационного поля пустота - лес, небо, облака, а по краям мелькают чудесные фокусы. Последнее время, в "Бочке", "Партитуре", "Обсуждении-2" эта операция очищения происходит значительно сложнее. Из центра события на нас идет жуткий кошмар и скрежет, "катится бочка" (А.М.) и, стараясь как-то отрешиться от этой грязи, зрители усиленно пытаются сохранить собственную индивидуальность, моделируя своими шорохами и ироническими репликами как раз те самые мешающие жить грязные края. При осознании этой ситуации наиболее достойный выход - отказаться от противопоставления себя как хорошего и чистого воспринимающего субъекта - помойной яме, в которой, как нам кажется, мы живем, почувствовать себя самого частицей этих помоев ("Тебя нет! Ты говно!" - как правильно назвал эту индукцию Д.Пригов) и спокойно перейти к созерцанию их, наслаждаясь блеском рельс и изысканностью грязных, рваных обоев, как это и происходило в "Партитуре".

Возможен и другой выход, настойчиво пропагандируемый на всех последних обсуждениях В.Некрасовым. Эту модель можно условно обозначить как "зритель в кино". Ведь, наверное, многие замечали, что истинные тишину и спокойствие на периферии нашего восприятия помимо труднодоступной природы можно ощутить и в рядовом кинематографе. Если на экране крутят более-менее занимательный фильм, все зрители напряженно смотрят туда и молчат, вслушиваясь в реплики персонажей. Все молчат, и везде, кроме экрана, замечательно темно и тихо! Чтобы подобная ситуация реализовалась на акции КД, необходимо лишь допустить, что нечто, предложенное нам для просмотра, вовсе не уродливо, а вполне интересно, самодостаточно и заслуживает спокойного, вдумчивого восприятия, то есть допустить, что нам предложено искусство достойное и вполне съедобное - примерно на этом стоит В.Некрасов, справедливо отметив на обсуждении "Подготовки", что он лично пропустил в это время интересный фильм по телевизору и... не пожалел!

Возвращаясь к объекту А.М. отметим его уникальность в том смысле, что он позволяет реализоваться обоим выходам из ситуации "грязь с центра". Непрерывно и недетерминированно идущие из транзистора романсы и оперы вкупе с красивыми кадрами слайд-фильма и смешно накладывающимися на это репликами в фонограмме можно посчитать за вполне съедобный аудиовизуальный салат и прослушать, затаив дыхание. Можно также воспринять эту одноволновую застывшую музыку и белые катушки-смыслоотводы как "катыющуюся бочку", сплошной культурно-мертвый шум и фон, и заняться разговором с соседом. То есть здесь опять-таки работает двойственность помпезности.

7. Как ни странно, сам магнитофон, футляр которого бесперебойно выполняет столь замечательные функции, используется мною вовсе не для очищения и потенцирования души, как мечталось вначале, а именно в качестве источника приятных музыкальных шумов, для сведения на нет доносящихся разговоров из кухни, звуков телевизора и прочей дребедени в квартире, где я снимаю комнату. В прямом смысле я его никогда не слушаю, так как включаю не во время отдыха, а во время работы, чтобы отгородиться стеной музыкального шума от остальных шумов и помочь себе сосредоточиться.

8. Необходимо сказать еще о третьей работе, где был задействован объект А.М. – "Музыка согласия".

В свое время мне довелось общаться с группой доморощенных буддистов, оставшейся от первой волны советских хиппи. Они различали два способа познания - проникновение идеи "через голову" и "через жопу". Под пониманием "через голову" подразумевался путь логики и рации, а "через жопу" обозначало соответственно интуитивное и спонтанное познание, которому отдавалось преимущество перед первым. Так вот, "Музыку согласия" можно определить как своеобразный философский трактат, проникающий через жопу.

Основой, подкладкой или жопой этого трактата является очередная порция музыки из черного футляра (в моем случае это была 40-я симфония Моцарта). Поверх этого безотказного сидения идет прямым ясным звуком фонограмма отрывочных умозаключений А.М., но уловить общий смысл накладывающихся друг на друга отрывков невозможно, они по-счастью не склеиваются, ибо если "такое!" склеилось, возникло бы состояние истинного кошмара, не то, что "гносеологической жажды", а раскаленного гносеологического самума. Тем не менее, по прослушиванию остается цельное, хотя и не идентифицируемое гносеологическое впечатление, подобно мягчайшему и легчайшему сатори, когда становится ясным все, но что именно ясно - неизвестно. Я, например, с наслаждением вспоминаю "Музыку согласия", но при этом не помнил ни одной мысли А.М., высказанной в фонограмме уже спустя два часа после ее прослушивания.

Произошло же, по-моему, следующее. Все антиномии демонстрационных полей и боковых зрений вместе с их онтологическими значениями были сняты и тщательно искромсаны. Оставшиеся от них лоскутки онтологии А.М. вынес куда-то наверх, на верхушку полки, где стояли звуковоспроизводящие колонки. Снизу, из-за стола можно было наблюдать лишь прихотливое трепыхание этих лоскутков. Там же, на столе стоявший черный ящик исправно выдавал хорошо знакомые приятные моцартовские тутти, подчеркивая красоту верхних онтологических отрывков спокойными сменами ритма и громкости, переходами главной темы в побочную и наоборот. В следовании за этими переходами происходило своеобразное прогулочное хождение слуха с поглядыванием наверх, аналогичное обычному механическому хождению с поглядыванием по сторонам, освежающей прогулке, хождению, при котором исправная работа ягодичных мышц играет решающую роль.

Ботинки

До прихода зрителей, в глубине леса над небольшой поляной на высоте двух с половиной метров была натянута крепкая веревка. В центре поляны (под веревкой) на врытые в землю колышки были надеты мужские кожаные полусапоги подошвами вверх, к каблукам которых крепились проволочные петли.

После того, как зрители расположились на краю поляны, Н.Панитков отошел от группы в лес (налево) и затем появился оттуда, держа в руках резиновые жгуты, к концам которых были прикреплены металлические крючки. Подойдя к сапогам, Н.Панитков с большим усилием (так как резиновые жгуты натянулись до предела) встал на подошвы сапог и, удерживая равновесие, наклонился и зацепил крючки жгутов за петли сапог. Выпрямившись и ухватившись в прыжке за натянутую сверху веревку, Панитков тем самым высвободил из-под тяжести своего тела сапоги, которые мгновенно, утянутые резиновыми жгутами, исчезли в лесу. Далее Панитков продолжал движение в правую сторону от зрителей по натянутой веревке, ухватившись за нее руками и ногами. Когда он исчез в лесу, А.Монастырский и С.Ромашко обрезали веревку и Н.Панитков упал на землю.

Куски веревки, нарезанные А.М. и С.Р. были розданы зрителям с биркой фактографии акции.

Действие сопровождалось звучанием фонограммы с невидимого для зрителей магнитофона (он стоял в кустах), запись которой представляла собой шум проезжающих по шоссе машин (с места действия, где стояли зрители, можно было видеть, сквозь деревья, шоссе, по которому проезжали машины).

Киевогорское поле
15 июня 1986 г.

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

А.М.

Киевогорское поле
(об акции с ботинками)

Сам сюжет акции, развернувшийся на маленькой полянке в лесу, т.е. улетающие ботинки и уползающий по веревке в лес Н.Панитков, в силу своей семантической "внедемонстрационности" и мгновенности (некоторые зрители вообще не поняли, что произошло) в общей структуре события 15 июня является скорее всего "пустым действием", которое развернулось уже на выходе из ситуации.

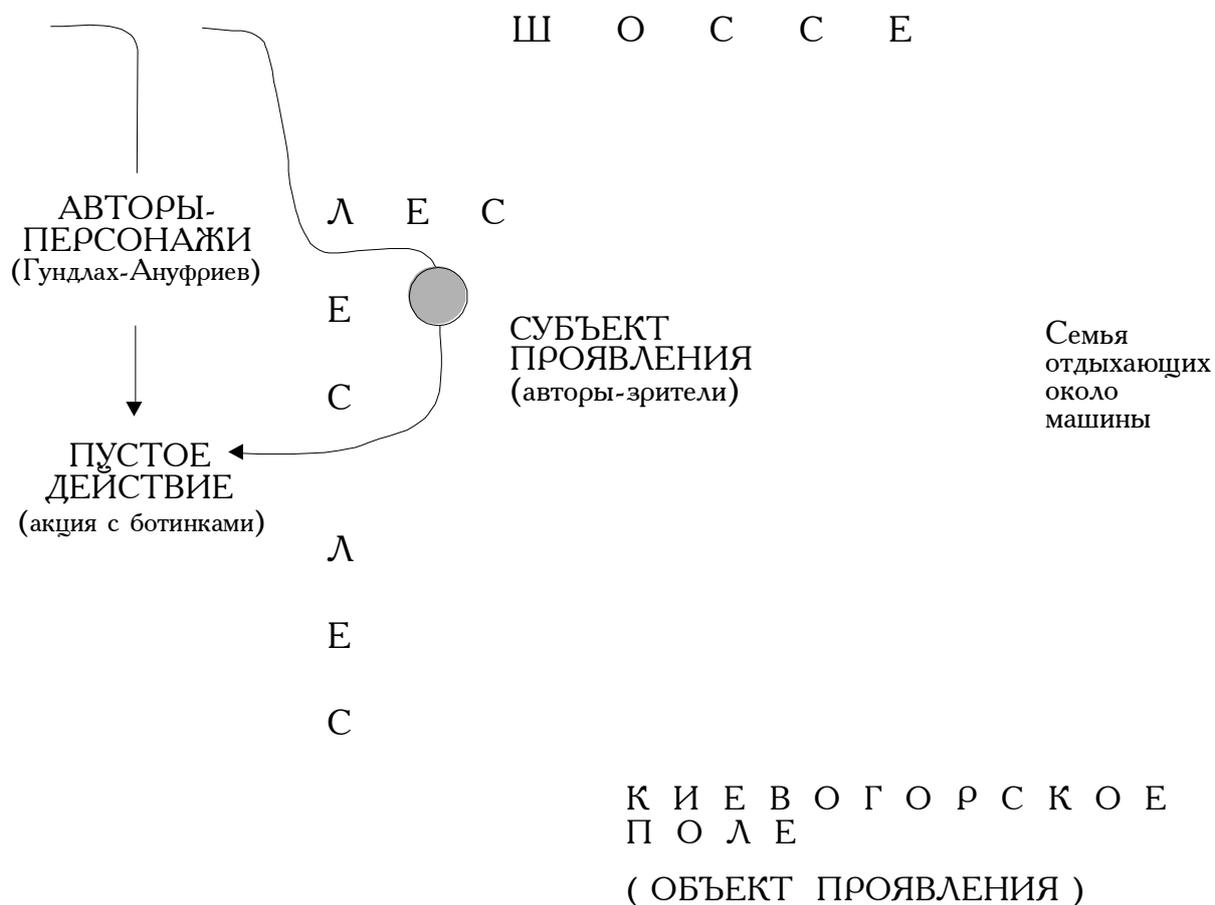
Экзистенциальной же кульминацией события было довольно краткое пребывание зрителей на краю большого Киевогорского поля.

Мы с Н.П. ждали зрителей недалеко от шоссе. Первыми из леса появились Гороховский с Ниной и Кабаков с Викой. Они подошли к нам и мы стали ждать отставших. Минуты через две на край поля вышли Пригов, Сорокин, Бакштейн, Нахова, Лейдерман, Диденко, В.Мироненко с французенкой, Абалакова с приятелем и А.Раппопорт с собакой. Гундлах с Ануфриевым и еще кто-то ехали на следующем автобусе и мы не стали их ждать. Пройдя несколько метров по краю большого поля (оно было слева от нас), мы повернули направо и углубились по тропинке в лес к месту действия. Вот эти несколько минут ожидания, встреча зрителей, затем еще ожидание и встреча второй группы зрителей и проход по краю большого Киевогорского поля и были экзистенциальным содержанием акции. То есть краткое ожидание и краевой проход по демонстрационному полю - технические моменты по отношению к сюжету с ботинками - в общем контексте десятилетней деятельности КД на Киевогорском поле были эстетически центральными и контентными с нулевой степенью опосредованности (благодаря накопленной с годами эстетической опосредованности самого поля, энергетика которой оказалась столь велика, что на край поля были "выдавлены" - причем в порядке как бы "старшинства" - только те наши зрители, которые не обладают "жизненной" персонажностью в кругу концептуалистов МАНИ, а являются по преимуществу авторами - Кабаков, Гороховский, Пригов, Сорокин, Нахова, Бакштейн, Абалакова, Лейдерман, В.Мироненко. Не случайно, что "авторы-персонажи" (конечно, если считать "неслучайностью" обычное расписание) - Гундлах и Ануфриев - появились только на самой полянке, где происходила акция с ботинками, попав туда через лес, т.е. без захода на Киевогорское поле и уже после того, как акция состоялась).

Таким образом демонстрация расщепленного на две половины (авторы-зрители) субъекта эстетического проявления в отношении к настоящему объекту проявления акции – КИЕВОГОРСКОМУ ПОЛЮ (точнее - к этому дискурсу) – осуществилось в том месте, которое на нашей схеме (см. ниже) обведено кружком. Именно в месте, обозначенном кружком, зрители и авторы пребывали в состоянии наибольшей степени освобожденности от замысла акции и в то же время не выходили за ее границы, так как находились в зоне демонстрационного объекта проявления - на Киевогорском поле (выступавшим в качестве "нулевого" текста события).

Почему-то мне кажется интересным, что на обычно пустом во время акций Киевогорском поле как раз в момент этого краткого прохода "по краю" стояла машина, возле которой расположилась отдыхающая семья - что довольно странно, так как обычно люди предпочитают проводить свои воскресные прогулки и стоянки где-нибудь около воды. Впрочем, возможно, что они просто временно остановились передохнуть, свернули на пол-часа с шоссе на поле.

Во всяком случае, когда я ждал зрителей, отец семейства подошел ко мне с ведром и спросил - нет ли здесь где-нибудь поблизости воды. Я направил его к грязной луже - больше нигде воды не было.



Посвящается Н.Паниткову

И.Бакштейн

Нормальные не выживают
(об акциях "Ворот" и "Ботинки")

Произошедшее на акции "Ворот" произвело на меня настолько сильное впечатление, что высказать свои соображения, хотя бы как-то прокомментировать имевшие место события я был не в состоянии. И только теперь, после участия в акции "Ботинки", в каком-то смысле контрастной по отношению к "Вороту", я почувствовал, что мне есть что сказать.

Предмет, к которому относится содержание "Ворота" я бы назвал "Прикладной метафизикой". С таким же, впрочем, успехом этот предмет (жанр) можно было бы назвать Магическим искусством или эстетической магией, – но мне лично метафизика ближе, чем магия. Магия - это физика явления, и как наука Магия относится к разряду естественных наук. В то же время, Метафизика просто напросто трактует магические физические события как факты сознания. А поскольку я, подобно герою рассказа Лескова "Павлин", вижу мир во мраке собственных умозаключений, и для меня быть и мыслить - одно и то же - я делаю выбор в пользу метафизики. Подключаться к энергетическим структурам мира, а именно это делает маг, я не могу, не хочу и не умею. Ведь такое подключение чревато выпадением в особо тяжелые пространства, в темноты, пустоты и полости неевангелизированных участков души. Впрочем, не могу об этом говорить с уверенностью. У меня нет того обширного психопатологического опыта (с эстетической подкраской), которым обладают (владеют?) "Коллективные действия". И все-таки я думаю, что воздействие на природные и социальные явления магическими средствами не может быть нейтральным по отношению к состоянию души мага, и это стремно. И не потому, что начинает пахнуть серой. Совершенно другое имел в виду поэт, говоря: "И когда ты смеешься над верой, над тобой загорается вдруг Тот неясный, пурпурово-серый И когда-то мной виденный круг". Ведь адские силы это (вовсе не) энергетика мира, которой дана нравственная оценка, – а элементарные магические действия определяются безотносительно различия добра и зла. Чудеса чудесам рознь. И превращение осени в зиму это чудо, и хождение по водам - чудо, однако, законы природы нарушаются откровенно только во втором случае. И, кстати, о (случае) случайности и необходимости, о законе и благодати: закон обнаружим лишь на совокупности случаев, и редкий случай лишь богатое, излишне богатое воображение может рассматривать как чудо, как нарушение закона. Для правильного сознания редкий случай - скажем, совпадение начала снегопада в ясный осенний день с началом вращения Вороты - просто Отклонение (или Откровение). Элементы эстетической (точнее эстетизированной) магии в акции "Ворот" - не чудо еще и в том аспекте, который имел ввиду Сергей Булгаков, когда писал, что величайшее чудо, сотворенное Богом - это мир в его законосообразности. И если даже закон - чудо, то любое совпадение чисел, номеров, обстоятельств, настроений- рядовое явление. Но тогда можно сказать: чудо видят все, рядовое явление - только внимательный взгляд. И устремлен этот взгляд из мира искусств, и он (взгляд) видит, что "Бог в деталях", в частности и подробностях, и, конечно, в совпадениях.

Но почему я, собственно, столько говорю о магии (совершенно забыв о метафизике). Да потому, что многое в акции "Ворот" дало повод к разговорам о магии, мистике, мифологии и тайноведении. Много, но в основном два обстоятельства. Во-первых, прямое привлечение материала "Книги перемен" (настойной книги Н.Паниткова и А.Монастырского). И, во-вторых, действительно редкое атмосферическое явление, сопровождавшее акцию: как только акция началась прозрачное осеннее небо заволочли мрачнейшие тучи, повалил густой снег, началась

русская зима; а к моменту завершения акции выглянуло солнце и русский (зимний) мир владычественно утвердился на всем Киевогорском поле (этом поле Гуру московского концептуализма).

Сама акция состояла в том, что благодаря вращению ворота (имевшего форму буквы Т и высоту от земли около метра) шесть лесок, прикрепленных к деревьям на другом конце поля - накручивались на сам ворот. А поскольку лески имели разную длину (от ста восьмидесяти до двухсот двадцати метров), то с заранее понятной очередностью лески должны были порваться, и порвались. Представив шесть лесок как линии триграмм из "Книги перемен" Коллективные действия получили требуемую триграмму, кажется "Завершение". Время от начала акции до разрыва последней лески - около часа. Организаторы акции рассчитывали, что разрыв лесок будет сопровождаться музыкальными звуками. Эта надежда не оправдалась. (Я сейчас вспомнил, что это была триграмма "Исполнение").

Поскольку я (и все мы) имеем здесь дело не с вульгарным колдовством, ворожбой или гаданиями (а использование тайноведческих книг на иноэтнической почве ничем другим кончиться не может), – а с искусством, то и не стоит даже пытаться поддержать игру в числа, пытаться уподобиться пифагорейцам. Здесь есть эстетические проблемы и есть смысл их хотя бы назвать.

Одну проблему я могу обозначить таким образом: как-то три-четыре месяца назад я гулял по Москве с Ильей Кабаковым и мы обсуждали среди прочего причины феноменального успеха Комара и Меламида, как они видятся отсюда. И было высказано такое соображение: все знают, что уже несколько десятилетий как ушла в небытие романтическая доктрина непризнанного гения. Конечно, искусство не золотое дно, но если ты что-то из себя представляешь - ты по крайней мере известен, и имеешь устойчивый доход, хотя и должен шустрить на стороне. Но до последнего времени деньги, цены, рынок художественной продукции существовали в относительной независимости от эстетических принципов самого художника. Но рано или поздно авангард должен был начать прорабатывать границы – тематические границы между искусством и экономикой, подобно тому как до этого были проработаны границы между искусством и религией, искусством и философией, искусством и политикой, искусством и жизнью. Все мы помним, что беспрецедентный вклад в осмысление связей авангарда с (Советской) властью внесли именно Комар и Меламид. Однако подлинным основателем (псевдо)социальной линии в авангарде был И.Бойс. Комары же вошли в историю искусств именно своими политическими интригами. Как считает Б.Гройс, они сумели найти точную дозу эстетического оптимизма, найти грань между неизбежной левизной авангарда и консервативными (в западном смысле) политическими убеждениями эмиграции, взглядами, которые они конечно, разделяли. Их эстетический оптимизм коренился, по их собственным, конечно же совершенно неискренним заявлениям в печати, - в ностальгии. Но подлинное значение Комаров, как решил я с Ильей, оценено до сих пор не было. А это значение, на самом деле, состоит не в политизации искусства, а в эстетизации коммерции. Вся экономическая машина западного искусства была ими отрефлектирована, смоделирована, и эти знания использованы для построения механизма их деятельности, механизма, включающего, помимо традиционных форм художественной активности - политические провокации, наглое заигрывание с пошлыми вкусами публики, безупречную манипуляцию общественным мнением, смену эстетических и политических личин и многое другое.

Так вот, все это я рассказал так длинно и путано только для того, чтобы сделать следующее важное замечание: в деятельности Коллективных действий прорабатывается граница между искусством и патологическими состояниями сознания. А магия здесь только форма, покровы, под которыми скрывается шизофрения и всякий другой маниакал. На днях я шел с А.Монастырским по ул. Герцена и около перекрестка мы увидели серую вольву с номером Х0666МО. Мы прямо-таки задрожали и решили немедленно звонить Гоге, чтобы он эту Вольву сфотографировал. Так что здесь сплошная патологизация искусства и эстетизация шизофренической чернухи. Поэтому все вышеприведенные рассуждения про магию и ее художественные эффекты - полная херня.

И это только подтверждается акцией "Ботинки": на полянке близ Киевогорского поля на колышках укреплены в траве два огромных (сорок шестого размера) ботинка; укреплены вверх подошвами. Над ботинками протянуты веревки. Появляется Н.Панитков и вытягивает из леса длинные резинки (два резиновых бинта), прикрепляет их карабинами к ботинкам, сам встает на

ботинки и берется руками за веревки; потом подпрыгивает и ботинки, ничем не сдерживаемые, со свистом улетают на резинках в лес, а Н.Панитков уползает по веревке. Все.

Конечно, все это чистая шизуха. Впрочем, если подумать - не так тут все просто, и символизацией автомобильной аварии здесь нельзя ограничить интерпретацию. Андрей М. считает, что основное событие произошло на Киевогорском поле, когда он и Панитков нас там встречали. Но так ли это? В том, что он выделяет для тематизации акции есть момент все той же назойливой психопатологической случайности, которая не чудо. На самом деле тема акции "Ботинки" - Отклонение. Отклонение - и пространственное, – траектория полета ботинок потерпевшего; и психическое- только больные могут ехать два часа на перекладных, чтобы посмотреть на летающие ботинки, тут же повернуться и уехать обратно (где же нормальное желание погулять в лесу в солнечный денек); и эстетическое отклонение - постоянный признак авангарда, всей его негативной эстетики.

Мучительно долгая - для легко, по-летнему одетых - акция "Ворот", и мгновенная акция "Ботинки", говорят, конечно, об одном: о том, что здесь, у нас нормальные не выживают.

18.6.86.

А.М.

Эстетика и магия
(об акциях "Ворот" и "Такси")

Придет серенький волчок
Схватит Ваню за бочок.

И.Богослов.Откровение.

Человек может быть глуп и суеверен только в идеологическом контексте, по своей же естественной природе он лишен этих замечательных качеств. Но поскольку любой текст идеологичен (за исключением текста-крика, на который срывается Бакштейн в своих статьях: "Не трогай- это святое!" (статья "С ненавистью к прекрасному") и "Оставь, это - шизофрения!" (статья "Нормальные не выживают") хотя, казалось бы, с точки зрения эстетической автономии концептуального перформанса речь идет о совершенно классических произведениях, построенных на монотонности - "Ворот", и мгновенности- "Ботинки") и не один пишущий не смог еще преодолеть идеологичности, ибо все его артикуляции так или иначе группируются вокруг борцовского ринга, на котором идет вечный бой между Труляля и Траляля, то, на мой взгляд, не имеет смысла скрывать, что и в этой статье речь, как всегда, пойдет о несуществующем, причем в достаточно широких границах глупости и суеверия, чтобы как можно

больше напихать туда этого несуществующего (а не только одну "вульву" с апокалипсическим номером).

Итак, "магическая" сторона акции "Ворот" и "Такси" поставила перед нами довольно сложную проблему. У нас, да и у наших зрителей, сложилось такое впечатление, что мы пересекли какую-то границу дозволенного и оказались под воздействием неких "высших сил". Поскольку я глубоко убежден, что "высшие силы", а именно - естественность и культура (функций и отношений) выражаются только в нормальных, привычных формах, то здесь следует говорить о влиянии скорее каких-то "низших сил", а точнее - о коллективном бессознательном и формах его артикуляций в "дорцептивных" - по отношению к эстетике - зонах наших перформансов. Эти дорцептивные зоны во всех прежних акциях хоть и учитывались - как определенные этапы поездки к месту действия, - но оставались индетерминированными в своих событийных подробностях. В этих индетерминированных зонах пред-ожидания, ожидания, во время протекания "пустого действия" и т.п. накапливалась основная масса впечатлений - случайных и, следовательно, свободных от замысла акции. Эта очень широкая индетерминированная зона (неизбежно сужающаяся и прекращающая быть таковой в момент начала действия) была самым ценным эстетическим пространством в наших акциях.

Что же произошло в "Вороте"? Неужели действительно механизм акции вызвал эту метеорологическую феерию? Вряд ли. В заданных координатах нашего дискурса можно сказать, что скорее всего произошло артикуляционное детерминирование дорцептивных зон через одну из мандал руководства коллективным бессознательным - в данном случае через И Цзин. Ввод мандалы руководства И Цзина в программу акции "объединил" участников перформанса (и авторов, и зрителей) в единое тело коллективного бессознательного и артикулировал передвижение этого тела таким образом, что все собрались к месту действия именно к тому времени, когда и началась эта феерия. То есть все собрались у ворота точно к тому времени, когда можно было увидеть как "ян" взаимодействует с "инь", демонстрацией чего, собственно, и занимается "Книга перемен". Мандала руководства И Цзина стала "работать" за много дней до момента осуществления акции, точнее - с того самого времени, как она была введена в план акции "Ворот". Под ее "влиянием" был выбран день проведения перформанса (для авторов - как бы бессознательно и случайно), под ее же воздействием в соответствии со сферой ее влияния, а именно - числа и даты в коммуникационных взаимодействиях - был детерминирован по числовым отрезкам времени путь зрителей на Киевогорское поле, время готовности устроителей и момент начала акции.

Здесь как бы возник эффект "крысы, бегущей с корабля", т.е. эффект предчувствия стихийных изменений, к чему очень чувствительны животные или группа людей, объединенная (индуцированная) в единое тело коллективного бессознательного какой-либо мандалой руководства. По отношению к индивидуальному сознанию, функционирующему в культуре, уровень коллективного бессознательного (КБ) лично мне представляется реликтовым. Любая мандала руководства КБ имеет дело именно с этим реликтовым уровнем (иногда его называют фоном). То есть какая-либо более-менее достоверная (желательная) и формализованная в знаках идея веками "прорабатывает" коллективное бессознательное, и, если для нее находится подходящая почва (в наших акциях - интерпретационная заявленность индетерминированных зон пути к месту действия, на что мы всегда обращали особое внимание в комментариях) она тут же "использует" ее в рамках своих возможностей и целей, наглядно демонстрируя свои "мирообразующие" структуры и как бы становясь в данном акте артикуляции коллективным сознательным, что, собственно, и произошло в "Вороте".

Мы должны признать, что "перформанс" мандалы руководства И Цзина оказался более эффективным по сравнению с нашим перформансом, идея которого заключалась в создании образа "звучания пустого пространства" с помощью особого "музыкального" инструмента - ворота и лесок, протянутых через поле.

Надо сказать, что в глубине души мы были разочарованы тем, что произошло, так как никогда не гонялись за внешними эффектами. Ведь для нас всегда была важна установка на то, чтобы "ничего не показать, но так, чтобы возникло ощущение показанности" - но только ощущение, без визуальных блестящих эффектов. Происшедшее на акции "Ворот" можно сравнить с такой ситуацией: на сцене композитор-минималист исполняет свое "фоновое", медитативное произведение. Вдруг вылетает какая-нибудь попс-певица вроде Аллы Пугачевой в платье с блестками и начинает петь одну из своих популярных песен. Естественно, публика в зале волей-

неволей переключается на певичу, на ее сверкания и переливы, вызывающие у зрителей синдром "сороки" (все блестящее притягивает). Жалкому минималисту приходится убраться со сцены. В акции "Ворот" такой Аллой Пугачевой оказалась мандала руководства И Цзина.

Но, с другой стороны, процессы, которые происходят в коллективном бессознательном заслуживают внимательного критического рассмотрения. В настоящее время (интерес к фактуре) синдром "сороки" в КБ очень силен. И в этом смысле акцию "Ворот" можно рассматривать как симптоматическую.

Можно сказать, что существует ментальная конъюнктура коллективного бессознательного, и если человек артикулируется в какой-то деятельности, на выходе (пусть и минимальном) в социум, то не учитывать эту конъюнктуру нельзя. В 70-х годах шуньявада как мандала руководства занимала в КБ одно из ведущих мест. "Коллективные действия" привыкли работать по этой мандале, достаточно отчетливо сформулировав ее как янтру действия в предисловии к первому тому "Поездок за город": деметафоризация любых знаковых констелляций (т.е. любых мандал руководства, по которым возможна интерпретация сюжета) через метафоризацию "пустоты" в реально осуществляемом "пустом действии". При такой ментальной установке наши артикуляции (пространственно-временные прежде всего) носили характер просторности, естественности и очень широкой индетерминированности. В результате этой деятельности лично у меня сформировался субъективный ментальный объем, пристрастие к так называемому прямому, непосредственному восприятию предметности как таковой (просто лес, просто поле, небо, деревья и т.д. – без какой бы то ни было их символизации).

В 80-х годах "конъюнктура" КБ существенно изменилась - конец века, "конец света", апокалипсические - с одной стороны, и антисозерцательные ("древнеримские"), с другой, настроения стали доминирующими. Во времена метафорических плеоназмов всегда почему-то начинает торжествовать самое тупое архетипическое сознание, для которого, например, лицо женского пола - это почему-то "земля", мужского - "небо" и т.п. Причем женщина в "апокалипсические" времена занимает место "неба", как, например, на известной древнеегипетской фреске, в апокалипсических текстах /666/ и т.п. Естественно, что женщины в такие времена становятся более агрессивны (всего лишь из-за того, что какой-то шизофреник сравнил влагище с дырой и путем несложных "логических" операций символизировал женщину в качестве "земли" - так как дыру, действительно, можно выкопать в земле, а не в небе). Хотя совершенно ясно, что в возникновении метафорического плеоназма (ситуации "земля-земля" вместо "земля-небо") в большей степени виноваты мужчины, а не женщины (имея "ум скачущей обезьяны" именно мужчины склонны заселять "небеса" фантомами своего безумия).

Не исключено, что духовная стагнация, а затем и уничтожение Древнего Египта связаны с невероятно усложненной и высокой степенью знакового плеоназма: древнеегипетский "космос", место "неба" в котором занимает женщина - как это изображено на известной фреске - есть ничто иное, как "космос" покойника, ибо именно для покойника "небом" становится "земля" (то есть на этой знаменитой и загадочной фреске изображена в виде ребуса простая могила). Вообще можно сказать, что основная характеристика декаданса - это увеличение степеней опосредованности между людьми и вещами (между людьми в такие времена, как правило, связи вообще утрачиваются, так как вместо людей в этой атмосфере стагнации выступают символы).

Итак, после истории с "Воротом" нам ничего не оставалось, как заняться незаинтересованным исследованием механизма работы этих мало симпатичных для нас мандал руководства КБ.

Конструируя акцию "Такси" (тоже с использованием И Цзина) я намеренно поместил на самое "высокое" (в ментальном смысле) место обыденное происшествие: проезд такси по аллее. Поэтому пространство возможных "магических" странностей заведомо полагалось как бы "внизу", под уровнем обыденности (непосредственности). Поэтому с уровня обыденности можно было более-менее спокойно наблюдать эффект слипания участников акции в коммунальное тело КБ, следить за тем, как отдельные его члены начинают совершать "странные" по отношению к обыденному функционированию поступки, но совершенно закономерные по отношению к той мандале руководства КБ, в пространстве которой они очутились, осуществляя замысел, так как уровень их "сознательности" берет на себя знак мандалы, относительно которого их языковые и коммуникативные поступки становятся бессознательными, персонажными.

В акции "Такси" разрыв шести лесок давал определенную последовательность гексаграмм и каждый из участников как бы "заведовал" одной из этих гексаграмм. Ю.Лейдерман стоял у

конца первой лески, при разрыве которой возникало пространство гексаграммы "Перечение" (№ 44). Вероятно, именно потому, что так называлась "его" гексаграмма, ему послышалось вместо команды "зажигай" команда "считай шаги!", что он и стал делать. И.Бакштейн стоял у второй лески, при ее разрыве возникала гексаграмма "Бегство". Когда я после акции спросил Иосифа, где он был во время проезда такси, он сказал: "А я убежал!", так же осуществив в действии название гексаграммы. В.Мироненко стоял на гексаграмме "Упадок" - не потому ли он так мучительно долго привязывал свою леску, она все время у него спадала с дерева? М.Еремина стояла на гексаграмме "Созерцание" и должна была фотографировать проезжающее такси (так как уже заранее было известно, что она должна "созерцать сквозь щель" видеоискателя своего фотоаппарата, то ничего "странного" с ней не произошло). Коля Панитков стоял на самой "страшной" (по названию) гексаграмме "Разорение". Видимо, поэтому я его отослал зачем-то к Макаревичу и он так и не вернулся на свою позицию к тому времени, когда проезжало такси. Причем важно, что ни они, ни я не знали названия гексаграмм (во всяком случае - не помнили). Мы узнали их названия только после того, как пришли после акции ко мне домой и сверились с текстом И Цзина. То есть все знаковые "указания" И Цзина осуществлялись нами во время акции совершенно бессознательно. Более того, в пространстве гексаграммы "Разорение" у меня стоял на снегу магнитофон, записывающий акцию. Каково же было мое удивление, когда я обнаружил, придя домой после акции, что у магнитофона оказалась сломанной клавиша "паузы"!

Сам я во время акции стоял в пространстве гексаграммы "Исполнение" и поэтому, видимо, удостоился чести созерцать целевую мыслеформу И Цзина - двух рыбок в круге (ян/инь): когда такси остановилось в конце аллеи и открылась дверца, то вместо Лены я "увидел" вышедших из машины мужчину и женщину. Разумеется, это было просто совпадение: мужчина и женщина проходили мимо машины и у меня сложилось такое впечатление, что они из нее вылезли. Лена зачем-то сначала открыла дверь, а потом уже стала расплачиваться с таксистом внутри машины. Вылезла же она из машины уже после того, как мимо (перед капотом) машины прошли мужчина и женщина. Однако "волшебный счетчик" И Цзина так "подогнал" цепь совпадений, так детерминировал пространство вокруг своей мандалы руководства, что мужчина и женщина прошли именно в тот критический момент, когда открылась дверь машины и должна была вылезти Лена Елагина.

Во время этой акции я имел еще одно, уже чисто галлюцинаторное, "созерцание", возникшее в моем индивидуальном созерцательном объеме в результате, как мне кажется, столкновения двух мандал руководства - христианской апокалипсической и И Цзиновской. Связано это переживание с мыслеформой "света" как с некоей умопостигаемой идеей (наряду с "бытием", "временем", "языком", "сущим" и т.д.). Собственно, в разных состояниях "света" этого "умопостижения" и происходили у меня те психоделические перцепции, которые я описываю в "Каширском шоссе". Где-то дня за три до акции у меня начались любопытные ментальные состояния, которые я называл "Поражение света". Заключались они в том, что "свет умопостижения" как общая среда ментальности - где-то там, на самом дальнем (и одновременно самом близком, внутреннем) горизонте моего ментального восприятия самого себя и мира вдруг начинал меркнуть, темнеть, причем не визуальный, а именно ментальный фон, на котором возникают психоделические фантомы, становился как бы черным, радирующим чернотой. То есть за всем видимым миром как бы начинал идти черный снег, густой туманной завесой начинали падать хлопья черного снега, и эта черная завеса целиком закрывала, съедала ментальность как таковую.

Особенно сильное почернение этого ментального фона было в день акции, когда я ехал днем домой на такси. "Поражение света" не было тяжелым переживанием, оно было контролируемым и отчетливо связывалось с языком, названием. Я мог усиливать это "почернение" (все реальные предметы, разумеется, оставались обычными, видимыми) констатацией, что, вот, мол, "поражение света" - и черный снег продолжал падать, создавая во мне ощущение небытия, темной эмбриональной нирваны. Но я мог и прекратить это название - тогда прекращалась и натурализация "светового поражения".

В библейской традиции "конец света" в каком-то смысле является завершающим этапом созерцания (так построена библейская мандала руководства КБ: все упирается в апокалипсис). В И Цзине же такой мыслеформы нет, поскольку там вообще нет линейности и и-цзиновская ментальность развертывается по бесконечному кругу. Гексаграмма "Поражение света" стоит под номером 36, корреспондируя с предпоследней "переставленной" 63-ей гексаграммой, которая

имеет апокалипсическое название "Уже конец", но после нее следует "последняя" гексаграмма - 64 - "Еще не конец", переходящая в первую - $6+4=10$. Тем самым открывается новый круг, который остается бесконечно незавершенным: четвертая гексаграмма И Цзина называется "Незавершенность", указывая тем самым на число 4 как на ключевое число И Цзина. Таким образом, "конец" помещен внутрь этого круга в качестве эпизода перемен: сумма от сложения цифр 36 и 63 гексаграмм дает цифру 9 - последнюю "полноценную" цифру в десятичном цифровом ряду. Причем в 36-ой гексаграмме есть позиция, дефинируемая как "Поражение света ЦЗИ-ЦЗИ", то есть света "конца". Таким образом в Книге перемен отчетливо сформулировано, что "конец света" - чисто языковой феномен и его следует понимать как "конец света прелести" (в данном случае гносеологической). В И Цзине есть восьмая гексаграмма, которая называется "Приближение". Смысл ее состоит в том, что она описывает состояния приближения чего-то невероятно важного, главного, вроде конца света, но последняя ее позиция толкуется как "приближение, лишённое главного", то есть лишённого реальности: в комическом смысле вместо "жены на багряном звере" по аллее проезжает Лена Елагина в такси. В каком-то смысле по этой гексаграмме у меня был построен ящик "Музыки согласия", который мы использовали в акции "Такси" (кроме того, что он еще похож на восьмиголового "зверя" из Апокалипсиса, его семантика более сложная, а целевая символика вообще снимает всякую сакральность, так как она представлена в этом ящике в виде внешнего футляра, в то время как сакральное мыслится, напротив, скрытым, т.е. находящимся внутри футляра).

Перед тем как осуществить акцию "Такси", где-то за час мы с Макаревичем пошли на Звездный бульвар снимать для слайд-фильма "Подготовка" огромную трансформаторную будку, снабжающую электроэнергией восточную часть Москвы. В этом смысле ее символика - это как бы "начало света" и в слайд-фильме она была помещена после слайдов акции "Такси". Ящик же "Музыки согласия", который стоял рядом со мной во время акции "Такси", символизировал как бы "конец света" с точки зрения библейской мандалы руководства КБ, но с точки зрения мандалы руководства И Цзина - "Конец света прелести".

В результате наших манипуляций с трансформаторной будкой на Звездном бульваре и с черным ящиком "Музыки согласия" в аллее напротив Хованского входа ВДНХ образовалось еще одно довольно мощное ментальное пространство, где "столкнулись" две мандалы - библейская апокалипсическая и И Цзиновская со снятой эсхатологией.

Во всяком случае, когда я нагнулся к ящику и включил находящийся внутри него приемник, я на мгновение оказался как бы в совершенно другом, иносветном, галлюцинаторном пространстве и увидел около ящика довольно яркую вспышку малинового цвета, после чего "иносветное" пространство исчезло, было как бы "сожжено" обыденностью начавшего звучать радиоприемника, находящегося внутри "сакрального" футляра. То есть ментальность библейского пространства "конца света" была как бы наглядно "сожжена" через десакрализацию ее мандалы руководства (в виде "футлярности" ящика "Музыки согласия") и сакрализацию обыденного (внутри ящика, на "сакральном" месте находился обычный радиоприемник). Здесь опять сработал механизм "пустого действия" шуньявады*: деметафоризация любых знаковых констелляций через метафоризацию "пустого действия", во время протекания которого демонстрационное поле сцепляется со сферой непосредственного. В данном случае со звучанием случайной музыки из ящика "Музыки согласия", которая, хоть и эстетизирована, но по отношению к сверхсакральной символической структуре остальных атрибутов акции выступала как "непосредственность", или, во всяком случае, с весьма скромной опосредованностью: только внимательный взгляд сумасшедшего герменевтика может усмотреть в опере Берлиоза "Бенедикт и Беатриче" аббревиатуру из трех "Б" - "БББ", что напоминает число "666", и кроме того,

* В пределах дискурса шуньявады можно определить как "мандалу", но в отличие от любых других мандал, в ней нет предикатива "руководства". В качестве ментальной мыслеформы она не то, чтобы энергетически "сильнее" любых других мандал, а просто они для нее не существуют так же, как не существует и само коллективное бессознательное (на уровне ментальности шуньявады). Ее спекулятивная артикуляция по отношению к КБ может быть представлена в виде "дыры" в коллективном бессознательном, как бы "сквозь" которую индивидуальное сознание перцептивно и функционально связано с согласованной реальностью, со сферой непосредственного. И в этом смысле можно рассматривать шуньяваду как объем непосредственного в индивидуальном сознании (в то время как все остальные мандалы руководства КБ в той или иной степени искажают восприятие, а иногда и поведение индивидуальности в сфере непосредственного).

отсылает к триграмме "Земля" и второй гексаграмме И Цзина "Исполнение". Во всяком случае для нас эта музыка была просто аналогом "смотрения на облака, лес и т.д." во время "пустых действий" наших загородных акций.

В результате наших довольно скромных исследований в области коллективного бессознательного, лично я пришел к выводу, что включение в эстетическую деятельность мандал руководства КБ, несмотря на все странности и "магические" эффекты, не представляется продуктивным прежде всего потому, что "съедается" огромная зона индетерминированности, т.е. сфера непосредственного. Акции превращаются в театральные постановки, а акционеры - в актеров, "повторяющих" (в режиме дорецептивных артикуляций) те или иные сакральные тексты. "Суфлером" в данном случае выступает какая-либо мандала руководства КБ, воздействующая на поведение "актера" мало изученным образом, возможно, через рудимент его продольного мозга, который, скорее всего, может претендовать на роль органа, связывающего отдельную личность и общество в языковое коммунальное тело коллективного бессознательного (в стаю крыс или что-то в этом роде).

Почему так важна, во всяком случае, для практики "Коллективных действий", зона индетерминированности, т.е. зона случайных впечатлений? Эта случайность, рассеянность и вообще невовлеченность в программу сюжета какого-то конкретного знакового выражения характеризует непосредственность (т.е. демонстрационную зону пред-ожидания, или в категориях действия - пред-подготовки) как зону сознания, которое свободно от самого себя. В этой зоне работа сознания еще как бы не начата. Именно в этой зоне возникает возможность "взгляда со стороны", причем с какой стороны - выяснить невозможно, ибо выяснение - это уже начало рефлексии. Здесь сознание не вовлечено в само себя, а принадлежит, как часть, какому-то саморазвивающемуся содержанию, оно только "есть" в своей отстраненности, и эта отстраненность, "взгляд со стороны" ощущается как положительное непонимание.

Конечно, эмоциональная просторность пред-ожидания, область свободных впечатлений и ассоциаций, где преобладают реакции типа: "Эх, ты!", "еб твою мать!", "А, вон, вон!..." и т.п. осознается во всей своей замечательности только в том случае, если мы проходим сквозь нее и оказываемся в более узких рамках программы, где, собственно, и формализуется то место, откуда мы и смотрели "со стороны", находясь внутри зоны пред-ожидания. Переходя эту границу и оказываясь в сюжете выражения, который конечен во времени, обозрим, просчитан и в конце концов воспринимается как что-то чуждое (ведь временность любого сюжета - это и есть абсолютная отстраненность, помеха, пауза), мы, однако, обретаем очень важный опыт содержания, смысла, какой-то пространственной, а не временной, полости, где мы только что побывали и которая с этой новой территории, где мы являемся не более, чем персонажами отстранения, воспринимается с очень важными качествами недостижимости и бесконечности - качествами пространства, а не времени.

Затем мы попадаем в зону ожидания (подготовки) - т.е. в то место во времени, на тот участок пути, где мы находимся на территории нашего же собственного отстранения, как бы внутри нашего "взгляда со стороны" и, естественно, перестаем что-либо видеть. Вместо свободного, рассеянного рассматривания мы начинаем понимать. С этого момента перед нами возникает картина, правда, пока еще пустая (ожидание), но то, что это уже не реальность (просторность), а ограниченная нашим сознанием поверхность чьего-то чужого замысла - понимается однозначно. Комфорт случайного и необязательного кончается и начинается чья-то тягомотина, чей-то смысл, противопоставленный нашему экзистенциальному смыслу. То есть если в зоне пред-ожидания мы были внутри смысла, то теперь, в зоне ожидания, мы находимся как бы напротив него, как на базаре, и, естественно, когда начинается собственно показ чего-то, придуманного авторами, сознание тут же включается на оценочность (а это сколько стоит, а это?), соотносимость, возможность уклонения и т.д. То есть в зоне пред-ожидания, пред-подготовки каждый из нас (и авторы, и зрители) - автономные индивидуальности, заброшенные в свою собственную индетерминированность.

При включении же в замысел акции какой-либо программы из мандал руководства КБ мы оказываемся заброшенными в коммунальность, детерминированность уже на этапе пред-ожидания и пред-подготовки, т.е. оказываемся заброшенными в "неслучайность", где граница между жизнью и искусством совершенно стерта, а факт "искусства" (или факт "жизни" - в данном случае все равно) оказывается "нулевым", энтропическим, так как исчезает напряжение одного

(жизни) по отношению к другому (искусство). Что, разумеется, делает бессмысленным занятия эстетической практикой (конечно, только при описанном положении дел).

В отличие от бессознательного коммунального тела, автономия индивидуальности определяется прежде всего диалогической недосказанностью, которая мыслится и чувствуется как бесконечный процесс, развертывающий диалог. Именно эта недосказанность, неокончатальность и порождает личность, другого. То есть некая положительная экзистенциальная неясность (в искусстве, а не в жизни!), верхняя перспектива, в глубине которой угадываются едва различимые подробности каких-то новых далей, новых конструкций (а не известных уже мандал руководства КБ, порождающих коммунальность), и является необходимым элементом культурного диалога, в котором мы все нуждаемся.

* * *

Закономерно задаться вопросом, почему эстетическая деятельность, автономия которой описывается в известных категориях, включая и концептуальную эстетическую деятельность КД (от традиционной эстетики концептуальная деятельность отличается просто большим набором средств выражения, несколько иным отношением к предметности контекста и рядом других особенностей), оказалась связанной с какой-то шуньявадой, мандалами руководства КБ и вообще "магией"? Думаю, дело здесь в том, что изначальная посылка авангарда на уровне теоретического решения реализации концептуального замысла неизбежно включает в себя (среди составляющих эстетического акта) и какую-то идеологию, так как, если речь идет прежде всего о работе с конвенцией, с ее языком, то в той или иной степени осознанности концептуалист должен учитывать, что любая конвенциональная артикуляция идеологична и, следовательно, эстетическая результативность концептуального акта не в последнюю очередь зависит от того, насколько этот акт (его идеологема) напряжен в качестве "контр-партнера" по отношению к идеологемам той конвенции, в которой он осуществляется. Поэтому и в первоначальной посылке, и в ходе эстетического процесса идеологичности избежать невозможно, соответственно невозможно избежать диффузий, "загрязнений" концептуальной эстетики другими сферами деятельности (в том числе и "магией"). Но в любом случае, пройдя даже самые сложные лабиринты взаимодействий с какими-то другими автономиями, окончательный результат концептуального акта возвращается в культуру как эстетически автономный. Поэтому мы относимся к "магической" стороне наших акций как к вынужденной (лабораторной) "грязи", оседающей только на страницах необязательных комментариев, подобных этому, которые просто вскрывают отдельные эпизоды "кухни" эстетического процесса - и не более того.

ЛОЗУНГ - 86

Обсуждая текст Лозунга-86 с Н.Панитковым, мы не пришли ни к какому решению. Тогда я предложил сделать просто фотографию пейзажа, где "лозунг" удален в "невидимость" (как демонстрационную зону), то есть новый лозунг стал бы следующим шагом после якутского лозунга Кизевальтера, который был помещен в "полосу неразличения". А за текст этого несуществующего лозунга я предложил принять текст предисловия к 4-ому тому "Поездок за город", где речь идет об акции как о пространственно-временном событии, лишенном знаковости.

Приехав на место действия (край обрыва на берегу р. Вори), мы расстелили на земле большую физическую карту СССР и закрасили территорию СССР черным лаком. После того, как лак высох, по заранее заготовленным трафаретам (рисунки И.Кабакова) из карты были вырезаны черные контуры совы и собаки. Украсив контуры совы и собаки золотыми и серебряными звездочками и кружками, мы приступили к изготовлению "детского секрета". Перед тем как начать рыть яму для секрета, была сделана фотография пейзажа, в правом нижнем углу которой можно видеть место "секрета".

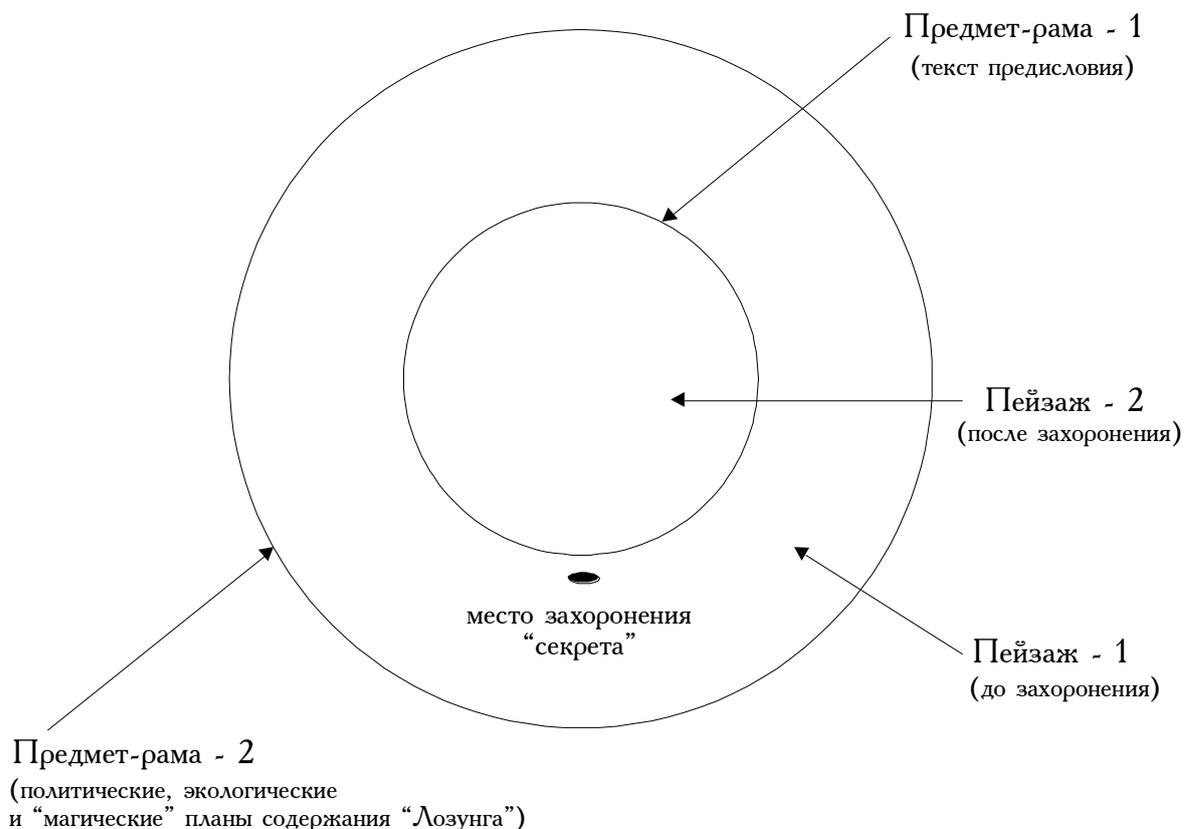
Выкопав совком небольшую прямоугольную яму, мы положили на дно ямы контур собаки и засыпали его слоем земли. Затем в яму был положен контур совы. В глазные прорезы изображения совы были вставлены два включенных китайских фонаря. Затем "секрет" был накрыт прозрачным стеклом с наложенным на него красным стеклом таким образом, что оно закрывало светящиеся фонари. Затем весь "секрет", за исключением двух мест, светящихся красным светом, был засыпан землей.

После изготовления "секрета" была сделана вторая фотография того же пейзажа, но место захоронения секрета на этой фотографии не видно, так как оно находилось за спиной фотографа во время съемки.

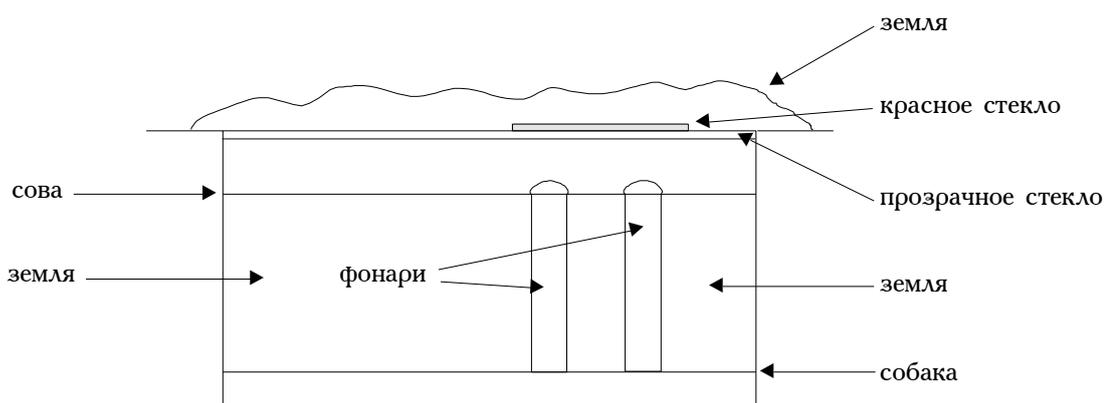
Затем мы покинули место действия. Красные фонари в глазах совы горели еще какое-то время самостоятельно (т.е. без нашего присутствия, как в "Либлихе" звонок), пока не иссяк ток в батарейках.

Моск.обл.,Ярославская ж.-д., ст." Калистово"
19 октября 1986 г.

А.Монастырский, Н.Панитков, Г.Кизевальтер,
М.Константинова, И.Нахова.



СЕКРЕТ В РАЗРЕЗЕ:



К "магическому" плану содержания Предмет-рамы - 2 "Лозунга-86" имеет отношение карта московской области с двумя изображенными на ней (зеленым фломастером) гексаграммами: №36 (на территории Москвы) и №19 (на месте действия). См. рассказ А.М. об акции "Лозунг-86")

Рассказ И.Наховой
(об акции "Лозунг-86")

Поехали мы, значит, ловить Сову, какую Сову, с какой целью, ничего не знаю, куда летит? где? ничего не знаю, думаю, лететь мне - не лететь?, но лечу, никуда не успеваю, но чудесным образом долетаю с Грузинской за 15 минут до Савеловского первая. Первый стервятник прилетел, значит, - птичка небесная с синими ушами, – уши надеваю на месте, по городу с ушами лететь стеснительно - народ с ушами ловит почти наверняка. Стою отдыхаю, невдалеке замечаю еще двух коричневых без ушей, вскоре все пятеро на току. Каждый в клювике всякое разное несет - кто перышко, кто кисточку, кто попить или склевать.

Наш паровоз вперед летит и как уж долетает до места за час и не знаю. Вылетаем - красота, птички поют, весною пахнет, солнышко блестит, рожица моя цветет. Еще часа полтора летим тяжелыми или легкими шагами через хмель, поля, болота, деревни человеческие пролетаем, речки, курятники трехъярусные и до горы - наш вожак знает какой. Красота! Ток такой на обрыве над речкою синей, островок на ней, рядом консервные банки валяются, кострища, пепелища и человечесий выводок в кустах притаился, клюет что-то. Мне уже поклевать чего-нибудь захотелось, а эти уже приспособления свои достают для ловли совы - совок, карту местную, человеческую, бутылку с приманкой, ножницы и белую сову - чучело бумажное - чтоб на своих летела. Мне и товарке моей - кисточки в лапки - приманку черную липкую размазывать по карте человеческой - средю обитания совы поганить - как, значит, все исполним - так, значит, она, бедная, и вылетит, говорят. Ну, поганим. Липкая приманка, хорошо кроет, но с трудом, хватит ли? думаю. А вожак наш в это время землю клювом роет, совком выгребает. СОВОК для ловли Совы - главное, – ей уловительную ямку - западню рыть. А Гога клювом щелкает - для памяти. Всю землю совиную замазали и стали ждать - прилетит-не прилетит. И ямку вырыли. А она и прилетела, – как засохла - схватилась земля ее, как чучело белое положили для приманки на землю ее, так она и прилетела и забила под чучело. Тут мы ее и схватили. А потом украсить ее надо - для уважения и еды ей выдать надо. - Дали собаку. Тоже украсили. И стали Сову хоронить. Захоронение не русское- египетское - с едой и со светом - в ямку, что вожак выкопал. И живьем. Сначала еду, потом госпожу Сову со светом в глазах, а сверху стеклышко. И землицей припорошили, а глазки оставили, чтоб смотреть - Гога все щелкает. А госпожа безропотно так лежит и глазами светит, но вроде ей там уютно, а там - Бог ведает!

Стемнело совсем, холодно стало, пора обратно лететь. Промежду ловлей и захоронением мы попили дурманной воды, поклевали немного. Сил от этого поубавилось, а путь обратный в темноте стелется. А вожак наш никак с места стронуться не может. Привязала, видать, накрепко Сова его. Но все же полетели. Мы с товаркой моей вперед вырвались и Гога Щелкоклов нас догоняет. А вожак с Длинным совсем видать приуныли, еле где-то далеко позади тащутся, только выкрики их дикие до нас долетают.

Тут я уж совсем дорогу плохо разбирать стала, к земле меня прижимает, пару раз на брюхе проползла, спасибо товарищи мои помогли, над землею приподняли. А надо вам заметить, что вожак наш пожалел меня, от холода еще на Совином участке перышек от себя отщипал значительное количество и на меня поналеплял для утепления. А вожак с Длинным отбились, потерялись - не замерзнет ли наш Вожак во льду? Но не замерз и долетел.

Рассказ А.Монастырского
(об акции "Лозунг-86")

Из всех акций эта была для меня самой мучительной. Кошмары начались еще с ночи накануне дня акции. Часа в три я проснулся от хохота и топота ног на лестничной клетке. С верхних этажей со страшным шумом спускалась какая-то пьяная компания. Я слышал, как они хлопнули дверью подъезда и вывалились на улицу, завернули на Кондратюка, продолжая во всю глотку хохотать и петь песни.

Почему-то проходя мимо ветеринарной лечебницы, ее видно из моего окна, один из мужиков стал очень громко ухать, подражая уханью филина или совы (не знаю, впрочем, ухает ли сова). Из-за забора ветлечебницы на его уханье раздался собачий лай. В ответ мужик стал гавкать, дразня собаку. Наконец это уханье, вой и гавканье укатилось вместе с пьяной компанией вниз по Кондратюка и на ночной улице стало тихо.

Меня все это дико раздражило. Я заснул только в третьем часу, а тут они меня сразу разбудили своими песнями, шумом, да еще ухали и лаяли совой и собакой, с изображениями которых мы должны были иметь дело во время акции.

У меня началось что-то вроде шизофренического шуба.

Чувство злобы было невероятным. Я достал карту московской области и зачем-то, вероятно, в порыве какой-то магической мстительности, колдуньей злобы начертил зеленым фломастером в центре карты 36 гексаграмму, "Поражение света" - прямо по территории Москвы, которая была закрашена на карте красным. Потом нашел на карте Калистово, куда мы должны были утром ехать, посмотрел по И Цзину гексаграмму под номером 19 (было как раз 19 октября), это оказалось "Посещение" - весьма благоприятная гексаграмма. Я ее тут же изобразил на карте, наложив ее на район Калистово (вероятно, этот жест - своего рода "оберег", что ли, - я мало отдавал себе отчета в том, что делаю. Вероятно, этими нелепыми действиями я просто хотел сбросить с себя раздражение из-за того, что меня разбудили). Потом я кое-как уснул.

На вокзале мы собрались непривычно быстро и в итоге благополучно добрались до горы - километрах в двух от станции. Ира и Маша стали красить карту, а я рыть ямку для "секрета". Погода была солнечная, но быстро холодало. Я отдал свое пальто Ире. Довольно тяжелым переживанием для меня было когда Ирка ни с того ни с сего навалилась на меня со спины (я сидел на корточках и украшал звездочками то ли сову, то ли собаку) всем телом, как богиня Нут, вцепилась в меня буквально как краб какой-то мертвой хваткой и так провисела на мне, что-то вереща мне в ухо, наверное, минут десять. Это было довольно истерически.

Потом, когда мы все зарыли (причем я сильно окровавил себе палец об осколок бутылки в яме) случилась чертовщина с фотоаппаратом. Я нормально снял нужные два кадра, а когда подошел к обрыву и хотел сделать еще снимок, переводной рычаг заело. Я позвал Гогу. Он посмотрел аппарат и говорит: "Да ты посмотри, что тут такое!". Я посмотрел - на правом боку футляра, на металле, сильная вмятина. Откуда она взялась (фотоаппарат никто вроде не бил и не ронял), мы так и не выяснили. Во всяком случае все это было довольно неприятно.

Мы распили две бутылки "Южной ночи", согрелись. Начало темнеть. Гога, Ира в моем пальто и Маша пошли вперед. Мы с Колей немного отстали, а потом в полной темноте совсем потеряли их из виду и заблудились. Перелезали через какие-то кучи земли, заборы, потом попали в болото, еле вылезли оттуда. Когда дошли до станции, наши уже уехали. Я остался без пальто. Было довольно холодно. Весь в грязи, трясясь от холода, я ехал в электричке и не знал, как попасть домой - ключи остались в кармане пальто, в котором уехала Ирка. Мы заехали к Коле, я позвонил Ирке, оказалось, что она отдала пальто Гоге. Коля дал мне свою старую рваную куртку и я на такси поехал к Гоге за пальто. Ключи оказались на месте. И я благополучно добрался домой.

На следующий день была странная погода - влажная, теплая и воздух светился каким-то желтокоричневым оттенком. Как будто нефтяной лак, которым мы накануне покрыли карту СССР в очень разбавленном виде просачивался с неба почти невидимой, легкой моросью и как-то размягчал все вокруг.

19 января 86 г.

ЗА КД

Трое участников акции заложили за кольцевой дорогой г. Москвы (и вдоль нее) в ямы, выкопанные в снегу, 16 карт и фрагментов карт. Карты были разложены в районе Лосиногостовского острова (между Щелковским и Ярославским шоссе) на участке пути, равном приблизительно 1,5 км – от карты до карты около 100 метров. Большинство карт (и фрагментов) складывались либо вчетверо, либо вдвое, изображением наружу, затем помещались в яму и присыпались снегом.

Карты были разложены в следующей последовательности:

1. Часовые пояса СССР.
2. Карта Луны.
3. Железные дороги СССР (левая верхняя четверть).
4. Геоморфологическое районирование СССР (левая половина).
5. Почвенная карта мира (левая верхняя четверть).
6. Почвенная карта мира (левая нижняя четверть).
7. Железные дороги СССР (правая нижняя четверть).
8. Внешние экономические связи СССР (левая половина).
9. Внешние экономические связи СССР (правая половина).
10. Ближний и средний Восток.
11. Охрана природы в СССР.
12. Геоморфологическое районирование СССР (правая половина).
13. Почвенная карта мира (правая нижняя четверть).
14. Почвенная карта мира (правая верхняя четверть).
15. Железные дороги СССР (левая нижняя четверть).
16. Железные дороги СССР (правая верхняя четверть).

Первые четырнадцать карт были заложены в снег близко от кольцевой дороги (10-15 метров), последние две - с углублением от кольцевой дороги в поле (15-ая - на расстоянии приблизительно 50 метров от дороги, 16-ая - 100 метров).

Акция делалась с тем расчетом, что за оставшееся зимнее время снегопады засыпят ямы с картами, а затем весной, под воздействием талой воды, на картах, освобожденных от снежного покрова, появятся какие-то цветовые и фактурные изменения.

22 февраля 1987 г.

Н.Панитков, А.Монастырский, И.Макаревич.

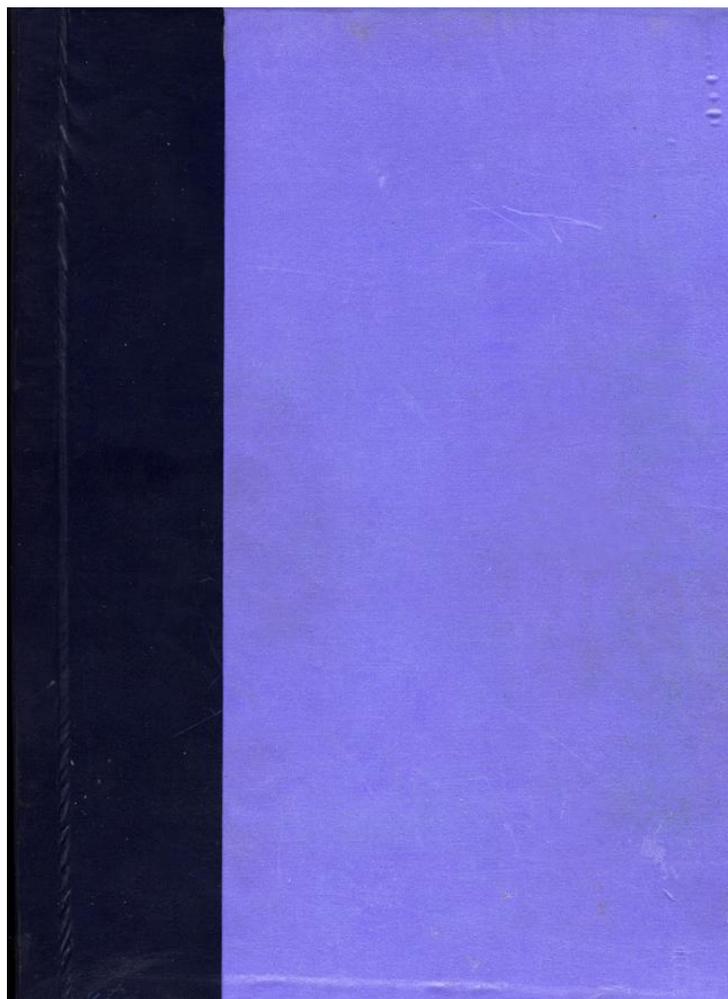
Нажимать на гнилые места золотого нимба

Во время проведения акции “ЗА КД” на обочине дороги мы нашли две синие шелковые занавески, надетые на металлическую раму, - такими занавесками обычно зашторивают заднее окно в служебных черных “волгах”. Шелковая ткань была совершенно новой и чистой, никаких следов автомобильной катастрофы мы не обнаружили.

Макаревич предложил обтянуть этим шелком переплет четвертого (этого) тома “Поездок за город”, что Панитков и сделал. Монастырский предложил назвать все это дело фразой “Нажимать на гнилые места золотого нимба”.

март 1987 г.

И.Макаревич, Н.Панитков, А.Монастырский.



ПРИЛОЖЕНИЕ

А.М.

Четыре работы

Музыка согласия

“Музыка согласия” - многоразовая звуковая акция для двух человек - автора и одного слушателя. На стол ставится черная коробочка (см. фото), внутри которой находится транзисторный радиоприемник марки “Альпинист”. В наглухо закрытой коробке, сбоку имеется прорезь, сквозь которую автор включает радиоприемник, установленный на волну 4-ой (музыкальной) программы московского радио. Затем через динамики включается 30-минутная фонограмма “Музыки согласия”.

Фонограмма представляет собой речевую импровизацию, сделанную в два приема. Сначала был наговорен непрерывный 30-минутный текст, затем по этому тексту была сделана еще одна - прерывистая - запись также импровизационного текста. То есть куски первого текста остались только в местах разрывов второго, наложенного на него текста. Во время записи все тексты наговаривались на фоне музыки, звучащей из черной коробки.

Таким образом автор и участник “Музыки согласия” слушают одновременно и фонограмму, и тот кусок радиопередачи, который в момент акции звучит из черного ящика.

После заключительных слов на фонограмме: “...конец музыки согласия” автор выключает транзистор и из динамиков еще некоторое время звучит музыка, которой заканчивается фонограмма (это случайный музыкальный кусок, произведение А.Шнитке, на фоне которого делалась запись второго, “стирающего” слоя текста).

февраль (и т.д.) 1986 г.

Три фрагмента стенограммы “Музыки согласия”

... С другой стороны, я прекрасно понимаю, что такое целенаправленное музыкальное согласие ни к чему не ведет, и, конечно же, не может выполнить своей функции, не может погасить энергетику гносеологического вопрошания, гносеологического шума, который постоянно звучит у нас в голове, шумит всегда, когда мы что-то слушаем или воспринимаем. Кроме того, что вообще, видимо, не нужен никакой отстойник, фильтр для этого гносеологического шума, каковым хотела бы стать музыка согласия по своему первоначальному замыслу, который я стираю, говоря сейчас об этом, ибо именно из этого гносеологического шума, возможно, и выстроится новая направленность будущей музыкальности...

... Я чувствую, что сейчас я не связан никакими личными, никакими экзистенциальными, что ли, нитями с тем материалом, с которым я сейчас работаю, и поэтому то, что сейчас происходит в пространстве осуществляющегося замысла, в пространстве этого смыслоочищения,

оно очень отстранено от меня, и я вижу то, что я здесь говорю, как то, что говорится где-то очень далеко от меня, вдали... и эта безличность моего нового смыслополагания очень важна для меня...

... И потом, для меня очень важно, что вот этот новый стирающий смысл, который я накладываю здесь на старый смысл, имеет конец, то есть что это вполне обозримое время - процесс будет закончен, и мне это очень приятно, в то время как, насколько я помню, интонации старого, заношенного уже смысла, смысла вопрошания были бесконечны...

Прокладки и вырезки

Объект представляет собой журнал “СТЕКЛО-РЕВИЮ”, в каждый разворот которого вставлен лист белой бумаги. На эти листы бумаги наклеены вырезанные из этого же журнала изображения осветительных приборов (в основном, люстры), а также несколько изображений осветительных приборов, вырезанных из каталога “Новые товары России” (1980 г.).

2 августа 1986 г.

Не надо гадить

Объект представляет собой китайский фонарь (рассчитанный на три круглых батарейки), на стекло которого наклеена черная светонепроницаемая бумага с белой этикеткой-надписью по центру:

Не надо
гадить!

июль 1986 г.

Степень ненужности

(совместно с И. Макаревичем и И. Бакштейном)

Предварительно мной был записан на кассету (45 мин.) импровизированный монолог на тему об экспозиционном знаковом поле (см. мое эссе “Земляные работы”).

На вечере, посвященном концептуализму (в библиотеке № 175), Бакштейн и я надели наушники, включили на воспроизведение вокмен с кассетой “предварительного монолога” и на фоне моей речевой импровизации обсуждали в диалогической форме некоторые проблемы концептуализма, а также комментировали слайды, которые во время нашего диалога И.Макаревич показывал для зрителей (слайдовый ряд состоял из слайдов акций КД).

Длительность перформанса - 1 час. Последние 15 минут наш диалог велся на фоне также предварительно записанной мной на обратную сторону кассеты музыки, построенной на интонациях музыки акции “Юпитер” (музыка, как и “предварительный монолог” звучала в наушниках и не была слышна зрителям).

12 января 1987 г.

Сергей Летов

Аудиальный перформанс “Коллективных действий”

“Все же эта бессмысленная позиция может иметь силу в одном случае. Разрушение сознания и доведение до более глубоким слоям психики проявлять себя в абсурдных действиях- восхитительная вещь, которая, однако, должна быть подкреплена йогическими концепциями управления рефлексам и т.д. Этот путь, который Джон Кейдж, Эрл Браун и Дэвид Тюдор открыли в музыке, родственен определенным попыткам в живописи и поэзии. Он полон обещаний в будущем произвести интеграцию сознательного и бессознательного разума в гармоническое целое, которое было утрачено.”

Яннис Ксенакес о Джоне Кейдже.

“В мире араваков (терено, №24) герой, чтобы легче найти мед, хлопает сандалиями. Мед ему нужен для того, чтобы, смешав его со змеиной кожей, отравить жену (которая его отравляла менструациями). Та превращается в ягуара, но герой спасается на дереве, как и Разоритель гнезд, а из тела жены вырастает табак.”

Е.И. Мелетинский. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Стросса.

Вследствие различных причин исторически сложилось положение, благодаря которому посетители акций КД и читатели третьего (как и 1 и 2) тома, в основном, принадлежат к людям, занимающимся визуальной и вербальной эстетической деятельностью. Эту преимущественную ориентацию подтверждают их выступления в обсуждениях акций, приведенные в книгах КД: на настоящий момент самосознание КД и посетителей их акций занято преимущественно различными “пространствами”, пространственными передвижениями, “местами”, “полосами различия” и “неразличия”, “остановками”, “расстояниями” и т.д. Посетители акций рассуждали о различных “пространствах”, их взаимной отграниченности даже тогда, когда акция состояла в упорядочивании, в структурировании времени (попутно заметим, что это, по мнению И.Ф. Стравинского,- основное свойство музыки). В настоящей статье мы рассмотрим аудиальный аспект работ КД, имеющий отношение скорее к пространственно-временному континууму. В связи с несколько необычной тематикой этой статьи (по сравнению с ранее приведенными в других томах КД) позволим себе краткий экскурс в состояние вопроса.

По традиции принято, что музыка представляет собой организованное сочетание звука и тишины. Как звук, так и тишина имеют численную природу, причем звук обладает, в общем случае, четырьмя численными параметрами- высотой, громкостью, тембром, длительностью, тишина же- одним, длительностью. Музыка носит численный характер (“умный”, и в то же время

физиологический, вследствие того, что биоритмы имеют численную природу, и даже шире-космический, так как движение элементарных частиц, планет и галактик также подчинено Числу).

Несмотря на высокие оценки, которая получала музыка в сфере эстетической деятельности западной цивилизации начиная со Средневековья, музыкальные теория и практика отставали от общекультурного развития: в 15 - 16 веках лет на 200, в 18- на 100 и т.д. Парадоксальным примером может служить романтизм, успешно длившийся в немецкой музыке весь 19 век: Шуман, Лист, Брамс, Вагнер, Рeger, Брукнер, и даже продолжающийся до середины 20 века- Малер, Р.Штраус, Пфитцнер (и в других музыкальных школах- Польша, Россия и т.д.). В 20 веке музыка начинает догонять “передовую” эстетику и к середине 50-х годов постепенно выходит в лидеры. Отличительной особенностью музыки (опять же парадоксальным образом) является сочетание непосредственного ее восприятия и эзотеризма, коренящегося в необходимости обладать способностью к концентрации на невербальном плане. Весьма существенно и то, что музыка не миметична.

Начиная с 50-х годов достижения музыкального авангарда усваиваются и в других видах эстетической деятельности. Выражением первоначально музыкальной активности стали хэппенинг и перформанс, родившиеся в США. Надо отметить, что появление концептуальных форм музыки было подготовлено высокой творческой активностью композиторов 20 века. Особенно следует отметить Альбана Берга. Он впервые ввел в партитуру неопределенные элементы (впоследствии “алеоторика”, от лат. alea- жребий, нашла свое наиболее развернутое применение в творчестве В. Лютославского). Упомянем также Эрика Сати, заложившего основы концептуального искусства еще в конце 19 - начале 20 века. Эти процессы были интенсифицированы в связи с жесткой математизацией партитуры, связанной сначала с додекафонией (звуковысотная организация, основанная на 12 неповторяющихся звуках), а затем и с тотальной серийной организацией звукового материала (звуковысотный, тембровый, динамический, инструментальный, ритмический, метрический, агогический, темповый параметры).

Первыми ласточками, ознаменовавшими выход за пределы нормативного искусства, стали работы американской школы- Джона Кейджа, Мортон Фелдмана, Эрла Брауна и Крисчена Вулфа. В это же время начинает развиваться “экспериментальная музыка” и в Европе- Штокхаузен, Кагель, Кардью и др. В результате взрыва творческой активности не имевших профессиональной консерваторской подготовки композиторов в конце 50-х годов оформляется новый вид музыкального письма- текстового письма. Особенно ярко проявляют себя тогда Джордж Брехт и Ла Монте Янг. (Приведем примеры: Ла Монте Янг “Композиция для Д.Тюдора №2”: “Открыть крышку фортепьяно и дать ей упасть без звука. Повторять, пока не получится”. Или Тоши Ичиянаги “Саппоро”: “Слушать, что делают остальные исполнители”).

В начале 60-х годов в творчестве учеников летней школы Дж.Кейджа- Д.Хиггинса и Э.Хансена- выкристаллизовывается понятие хэппенинга, представляющего собой некую активность с ограниченным количеством запланированного материала, в которой значительная часть носит непредсказуемый характер. Показательно, что хэппенинг и перформанс рождаются в западной композиторской среде. Именно в западной музыке сложилось положение, при котором автор-композитор составлял задание (партитуру) музыкантам, осуществлявшим исполнение (performance). Реформа музыки выразилась прежде всего в реформе письма, сочинения в 50-60-х годах стали представлять собой инструкции, сопровождаемые иногда диаграммами, географическими и звездными картами, гексаграммами “И Цзин” и т.д. (см. изданную Кейджем и Элизон Ноулз хрестоматию партитур авангардистов: Notations. N.Y. 1962). Весьма интересно, что как сочинения композиторов западного музыкального авангарда, так и хэппенинги Хиггинса, Капроу, Грумза, Уайтмена, Дайна часто намеренно исключали как музыкальные звуки, так и вообще звуковой план. Это была “абсолютная музыка”, не нуждающаяся в звуке, в звучащей среде (ср. китайскую “Флейту Земли” или пифагорейскую “музыку сфер”, а позднее утверждения неоплатоников об абсолютном характере Числа и Музыка). То была, по утверждению Диттера Шнабеля, “мысленная музыка”.

В 60-е годы хэппенинги европейцев стали носить все более провоцирующий и агрессивный характер. В сочетании с junk sculpture, environment, хэппенинг трансформировался в перформанс в самом начале 70-х годов. Перформансы носили обычно менее аскетичный характер, используя звуковую среду как один из каналов воздействия (Хэннинг Кристиансен как

аккомпаниатор Й.Бойса, The Scratch Band, Fluxus). Примерно такой же характер в акустическом плане носили и работы американцев- Шарлотты Мурмен, Нам Джун Пайка, Элизон Ноулз и др. К концу 70-х годов в Европе складывается движение “Новой Простоты”, родственное американскому минимализму (С.Райх, Ф.Гласс, Т.Райли), которое дало новую ситуацию контакта со слушателем, менее умозрительную, апеллирующую скорее к бессознательным сторонам психики. Вследствие проявления в новом перформансе черт поп-музыки (Лори Андерсен, Нина Хаген) этот шаг был оценен как упадок сторонниками “бескомпромиссного” авангарда. Вот краткая история аудиального перформанса.

Изменение места музыки в современной эстетической активности (как микромодель-изменение значения аудиальной стороны в перформансах КД 1975-1985 годов) указывает на изменение соотношения каналов коммуникации западной цивилизации: от глаза к уху, по М.Маклюэну. В акциях КД периода, отраженного в 3-м томе, аудиальная сторона представляет собой наиболее нагруженный канал перформанса, часто втайне от зрителей-слушателей (как, например, в акции “Партитура”, где продуктом акции явилось деформированное электронными приспособлениями обсуждение первой части акции).

Акции 3-го тома насквозь звуковые, причем для создания пространственно-временного континуума использован практически весь спектр звукового материала, применяемый в современной музыке (как это не невероятно!): конкретная музыка (магнитофонные записи немusикальных звуков), электронная музыка - feedback (в акциях “Изображение ромба”, “Партитура”), акустическая камерная музыка, минимализм (“Музыка внутри и снаружи”), рок-музыка (“Туфли”), речевая фонация (репортажи, обсуждения, “Перспективы речевого пространства”), нулевая музыка (“Описание действия”) и др. Общая длительность фонограмм 3-го тома составляет свыше десяти часов.

Одним из наиболее интересных технических приемов КД является включение в музыкальную структуру акции акта фонации посетителя-слушателя (все обсуждения и репортажи). При этом исполнителем становится спонтанно самозвучающий слушатель. Впервые в мировой практике этот прием, восходящий к работам Кейджа и Ла Монте Янга 50-х годов, был продемонстрирован Дьердем Лигети на футурологическом конгрессе, когда в течение восьми минут записывались все шумы аудитории, перед которой Лигети-докладчик безмолвствовал на кафедре. В СССР речь в форме диалогов использовалась Светланой Голыбиной.

Квартирные акции КД, за исключением “Юпитера”, представляют собой разнообразное провоцирование слушателей на акт фонации, причем в этой провокативной части фонация представляется слушателям как бы затрудненной, осложненной, а вербальный план фонации носит отчужденный характер и как бы снимается. Эти акции можно расположить в следующий ряд: 1. Прелюдия (первая квартирная акция “Речевой поток о пустом действии” - акция, в которой в отредактированном виде представлена речевая фонация автора (А.М.)); 2. Свободные вариации (все последующие акции с обсуждениями, кроме “Юпитера”, который был введен как контрастный эпизод (Интерлюдия) в вариационную разработку, акции, имеющие целью коллективный импровизационный акт фонации в чистом виде, связанный с экспозицией тематически); 3. Постлюдия/финал (“Партитура”, в которой провокативная звуковая часть последующей речевой фонации сведена к минимуму (точки, тире, реплики А.М. и С.Р.), зато электронно-преобразовательная часть представлена наглядно: во второй части, “при обсуждении” происходит электронная деформация речевой фонации присутствующих единственным безмолвным- звукооператором, слышимая только ему одному).

В целом структура каждой из этих акций приближается к принципу сонатной формы, пожалуй, даже старосонатной (противопоставление в экспозиции тоники и доминанты). В первой части акции фонограмма раскрывается речевой фонацией “активных” участников, во второй части речевая фонация “пассивных” участников/зрителей превращается в фонограмму. В “Партитуре” электронная деформация фонограммы осуществляется в звучании в первой части акции; во второй же части звучание безмолвно, электронно деформируется/скрывается в фонограмму. В работах 3-го тома прослеживаются и другие формообразующие музыкальные принципы, как, например, в акции “М” отчетливо читается форма рондо и полонеза (интересно, что один из участников акции- Тод Блудо- услышав ответный сигнал, музыку гобоя на 3/4, исполнил “танец Тода”, передвигаясь по полю прыжками в направлении звука). Форма рондо имела место и в “Юпитере”, причем там роль ритурунелей выполняли дуэты в записи (баритон-саксофон и фортепиано), контрастировавшие с живым звучанием. Наиболее распространенной

музыкальной формой для акций 3-го тома является коллаж: “Описание действия”, “Русский мир”, “Поездка за город за 3 серебряным шаром для Сабины”, “Туфли”, “Речевой поток о пустом действии”. Ряд акций, такие как “М”, “Бочка”, “Музыка внутри и снаружи”, скорее напоминают мультимедиа; в “Бочке”, “Юпитере”, “Туфлях” применены принципы минималистической и психоделической музыки.

Музыкальное формообразование имеет место не только в отношении макроструктуры акции, но и в отношении ее микроструктуры, принципов протекания акции как процесса. Это прежде всего различные комбинаторные методы- подстановки, перестановки, инверсии, обращения, увеличения, уменьшения, а также система лейтмотивов. Комбинаторно-математический принцип организации обусловлен опять же тем, что музыка представляет собой интуитивное постижение числа, по выражению Лейбница- арифметику ума, не умеющего считать...

Конструктивное введение сигналов в музыку имело место еще в начале XX века (например, Пауль Хиндемит “Камерная музыка №4 ор.36, №3, часть первая). Однако в акциях КД использование сигналов носит намного более сложный характер. Известно, что частое использование звуковых сигналов осуществляет автокомментирующую функцию сообщения: рефлексия звука по поводу его двойственной знаково-незнаковой природы. Сигнал является настойчивым напоминанием о семиотических изысканиях, направляет восприятие обычных посетителей акции в привычное русло. Мы склонны относить эту усиленную сигнализацию, а также экзегезис и герменевтику А.М. к самоиронии КД. Впрочем, этим функционирование сигналов не ограничивается. В сквозном развии акций 3 тома в совокупности система сигналов становится системой лейтмотивов. Это прежде всего первичная пара “свист-стук”, а также электрический звонок, будильник, сигналы на духовых инструментах в “Выстреле” и “М”.

Одной из особенностей строения акций КД является их изоморфизм мифу (отметим попутно уподобление мифа музыке К.Леви-Строссом). Наиболее мифоподобной чертой акций КД является совмещение нескольких кодов, а также, как в музыке, переворачивание отношений “отправитель - получатель”, обозначающее - обозначаемое, что в конечном счете “приводит к переходу от речи к тишине и открывает путь к бессознательным структурам, в значительной мере миную символизм языка, то есть отчетливое содержание информации” (Е.М.Мелетинский).

В мифе осуществляется совмещение кодов (языкового, сексуального, звукового, социального, кулинарного) по принципу взаимного дополнения, то есть одно и то же сообщение передается по разным кодам, что в результате приводит к его информационной избыточности (редундантности), являющейся мерой ясности, доходчивости, понятности, мерой надежности правильной дешифровки полученного сообщения (чем выше избыточность, тем меньшее влияние помех в каналах передачи информации). В мифе перекрещивание кодов осуществляется по принципу контрапункта (то есть когда тема проходит последовательно в разных голосах)[автор статьи, вероятно, имеет в виду принцип имитации, а не контрапункта.- примечание Т.Диденко], тогда как в перформансе КД совмещение кодов происходит скорее по принципу коллажа или даже микса (в духе “Ньюпорт Микс” или “НРСНД” Кейджа).

В своих акциях КД используют четыре звуковых кода: шумы, конкретные звуки, речь, музыкальные звуки; четыре типа акустического поведения человека: шум/ругательства/вежливая речь/свист. Сложное сопоставление различных кодов создает иллюзию сообщения. Неотъемлемой частью перформансов КД является их комментирование автором с использованием сакрального метаязыка, образованного по аналогии с математическим, физическим и военным метаязыком: “пустое действие”, “поле ожидания- пустое и напряженное”, “истинность действия”, “ложное событие в зоне различения”, “действие было ложным, пустым”, “пустота реального поля смыкается с пустым полем ожидания”, “внедемонстрационный элемент”, “психическое поле”, “зрительное поле”, “реальное (эмпирическое) поле”, “линия восприятия”, “полоса неразличения”...

Гомология принципа исполнения перформанса (совмещение кодов) и построение метаязыка (языка описания) создает иллюзию их неформальной связи. Вероятно, этому же служит и фантастический фундаментальный культурный комментарий, приложимый, впрочем, с тем же успехом, к чему угодно за пределами акции (“Цзи-Цзи”). Вместе с тем, комментирование служит ряду целей, например, таких, как провоцирование посетителей на акт речевой фонации в виде своего собственного комментария происходящего (тогда комментарий А.М.- это зачин, запев, пропоста).

Акустический код акций КД, как и акустический код мифа, имеет три уровня: сигналы, речь, собственно музыка. Коснемся подробнее первого из них - уровня сигналов - он распадается на конкретные шумы, стук и свист. Помимо оппозиции дискретное/непрерывное два последних вида шумов имеют также архетипическое значение- призыв. Именно эти звуки чрезвычайно широко употребляются в акциях (“Музыка внутри и снаружи”, “М”, “Русский мир”, “Описание действия”, “Выстрел”, “Туфли”). Проводя параллели, помимо многочисленных упоминаний о призывной, выманивающей функции стука в мифах американских индейцев, следует упомянуть также “инструменты тьмы”, употреблявшиеся на Пасху в Европе во время молчания колоколов и в Китае, по шуму которых гасили очаги в апреле. Свист флейты (а у КД употребляется именно свист флейты- в “М”, “Описании действия”, “Выстреле”, “Музыке внутри и снаружи”) в мифах различных народов связывается с женщинами, с подчинением мужчин женщинам, а последних- социальным правилам, с ответом на зов соблазнителя.

Применение многообразных семантических средств на разных уровнях создает информационную перенасыщенность сообщения, а не избыточность, как в мифе, вследствие того, что различные уровни коммуникации взаимно не обуславливают и не дополняют друг друга (принцип коллажа). Возможно, это не является особенностью акций именно КД, а скорее относится к перформансу в целом. Так Майкл Кирби, анализируя хэппенинги и перформансы, указывает на их изолирующую структуру (compartmented or insular structure), в отличие от театра, где преобладают информационные структуры.

Следствием отсутствия избыточности сообщения является то, что оно не может быть однозначно расшифровано, то есть понято. Мы касались уже этой проблемы в связи с музыкой европейского и американского неоавангарда (“Проблема языка новой импровизационной музыки” в сб. “Часы”, Л., 1985). Таким образом, между звуковыми аспектами творчества КД - с одной стороны - и английской школой свободной импровизации (Д.Бейли, Э.Паркер), шумовой музыкой 80-х (Джон Зорн, Чарльз К.Нойз) - с другой стороны - обнаруживается общность на структурно-метаязыковом плане.

Однако на телеологическом уровне, несмотря на макроструктурное сходство (например, с работами Литгла и Картрайта), выявляется существенное отличие. Для неоавангардиста, как пишет Д.Бейли, цель его деятельности состоит в реализации посредством звука абсолютной свободы музыканта. Для КД- это скорее исследование условий действия, бессознательных установок и концептуальных предпосылок через исследования поведения московских концептуалистов в разнообразных психических условиях. В квартирных акциях это как бы шаманское камлание, путешествие в верхний мир (поездка за...) - в кругу рационалистов.

В заключение нам хочется возразить А.М., настаивающему в предисловии к 3-му тому, что в акциях КД 3-го тома нет входа эстетическому сознанию. Мы полагаем, что в отличие от работ некоторых других московских концептуалистов, об акциях 3 тома нельзя сказать, что они делятся на замысел без остатка, и именно это придает им неповторимое ощущение значительности происходящего, не поддающееся пересказу и однозначному истолкованию.

декабрь 1985 г.

Сергей Летов

Скрытый мир Андрея Монастырского (аудиальная сторона акции “Выстрел”)

Настоящая акция КД занимает особое место в ряду акций, описываемых в 3-ем томе, по многим причинам. Автором акции является Н.Панитков, соавтором (то есть автором аудиальной

части)- А.Монастырский. Первоначально планировалось осуществить аудиальную сторону акции в полном соответствии с визуально-игровой. Однако запланированная на 9 мая 1984 года акция не была осуществлена из-за того, что зрители опоздали более чем на два часа. Продрогшие участники акции в пароксизме отчаяния разрушили заранее подготовленный реквизит, после чего было решено перенести акцию на 2 июня. За это время несколько изменились планы авторов акции. Было решено переименовать ее из “Кнутов и флагов” (посвящение императору Павлу I) в “Выстрел”, изменилась и аудиальная сторона акции. Впрочем, в том виде, в каком планировалось, она тоже не была осуществлена. Кто-то забыл батарейки к магнитофону, и звуковой треугольник- переключка звонков, свистка и корнета- не осуществился. Сейчас мне представляется, что благодаря именно этому стечению обстоятельств и смогла реализоваться та уникальная в ряду акций КД структура. Возможно, что имевшее место осуществление акции произошло именно вследствие вмешательства в наш обыденный мир того “скрытого мира”, о котором пойдет речь дальше.

Акция началась необычно- публика опять опаздала часа на два к месту проведения акции, и мне пришлось пролежать в могиле, заранее собственноручно вырытой, вместо одного часа- целых три (видимо, иллюстрируя “пустое действие” КД). Аудиальная часть акции состояла, в основном, в мистификации зрителей-слушателей. Во время визуально-игровой части Г.Кизевальтер, стоя рядом со мной, поднес к губам гобой (без трости, я ее забыл дома), я же, лежа в своей могиле, заиграл на корнете. В дальнейшем между мной, скрытым от глаз публики, и А.Монастырским, спрятавшимся в другую могилу, имел место диалог свистка от блок-флейты (А.М.) и корнета и пикколо-флейты.

“Выстрел” наглядно демонстрирует изоморфные мифу структурные принципы: выявление оппозиций, их взаимопереход (не снятие оппозиций, а переход одних оппозиций в другие, менее контрастные): пространство-время, зрение-слух, развитие (необратимые изменения) - повторение и др. Беззвучная (за исключением “сигнала Кизевальтера - Летова”) первая часть разворачивается в поле на значительном пространстве, в ходе ее выполнения осуществляется ряд операций: построение фигур, превращение фигур в “кнуты”, превращение мешков во флаги, выстрел, общее разрушение-завершение. Логическая, пространственная, визуальная часть акции заканчивается вручением листков присутствия. Следующая (постфинальная) часть носит исключительно аудиальный характер: звук ниоткуда, низачем, ничем не обусловленные иррациональные сигналы, длящиеся неопределенное немотивированное время после окончания визуальной части.

Основным моментом здесь является не переключка сигналов, а “невидимый звук”: действие кончилось, поле пусто, звук невидим. Неслучайно именно после этого “невидимого звука” открываются “Перспективы речевого пространства” (звуковые акции).

В этом перформансе как бы сопоставлены два мира- мир явного и очевидного и мир сокрытый (ал-малакут, по Абу Хамиду Махаммаду ал-Газали). Сопоставление умопостигаемого детерминированного мира (ал-джабарута) и сокрытого, непроявленного иррационального мира (ал-малакута) становится одной из основных оппозиций в акциях КД 1984 - 1985 годов. В то же время предельный мистицизм акции позволил снять традиционные семиотические оппозиции: язык/речь, денотат/коннотат.

Что же происходило в мае 1984 года и что подготовило столь эзотерическую работу?

В мае 1984 года в квартире Никиты Алексева экспонировалась выставка молодых одесских концептуалистов, в которой принял участие А.Монастырский со своей работой “Малакута”. Помимо изображения таинственного незнакомца, работа содержала неизвестные мне слова (по А.М.- термины восточной философии), а также грязные матерные ругательства. Спустя сутки после начала экспозиции работы, А.Монастырский зачеркнул матерную часть текста. Таким образом произошла инверсия- эзотерическая часть работы стала скрытой, а явными остались непонятные термины. Изучение ритуального сквернословия, эсхрологии указывает на тесную связь между нею и земледельческими культами древности (сев), а также жестом обнажения, присутствующими в последующей за “Малакутой” акции “Выстрел”- сев, пахота - в положительной форме (рытье могил и сошествие в них), обнажение- в отрицательной (сокрытие от публики).

“Выстрел”, как и другие акции КД, является исследованием- моделью метаязыковых слоев психики человека и в этом смысле он и сам может являться предметом дальнейших исследований.

Е.Модель

О книгах “Коллективных действий”

“...Ситец ... как один из
основных факторов здорового
морального климата... и интерес
к происходящему в нас самих...”

из выступления министра
здравоохранения СССР

Случись такое три-четыре года назад, не стал бы,
наверное, агроном В.Бабанский переживать. А теперь
остановился у лесополосы, задумался: - Представьте,
вот это поле, - Виктор Константинович показывает рукой на
межу, разделяющую две бригады колхоза “40 лет Октября”...
Обидно. - Почему специалист обеспокоен? Ведь вроде бы не
его вина... Хозяин-то на этой земле не он, а его коллега -
Н.Монастырный.
- Все мы в ответе..., - размышляет В.Бабанский. - Если
будем делить поля на свои и “чужие”, ускорения не выйдет.
“Правда”, среда, 8 апреля 1987 г.

Для начала следует оговорить позицию пишущего. Минимальное участие в прошлых событиях, непосредственное восприятие текста как такового, дистиллированных, конечных продуктов деятельности, - в очищенном виде, без примеси визуальных наслоений и всякого рода сопутствующих ассоциаций, - вот, пожалуй, первоначальные объективные условия, в которых оказался автор. Безусловно, следует признать вынужденную ущербность подобного взгляда. Но все же, если вдуматься, в таком положении могут обнаружиться и своего рода перспективы, - в некоей сторонности наблюдения, периферийности бокового хода. Непричастность, освобожденность от каких-либо локальных, бытовых связей, обеспечивает произвольность движений внутри текста, всевозможные манипуляции с ним; но в то же время резко сокращает регистры, оставляя пригодной к обращению минимальную черно-белую гамму. Сама работа с текстом, вовлечение относительно полного его объема в круг субъективных представлений и интересов требует некоторого процесса реконструкции и проекции зафиксированного в пространстве печатного листа на пространство и образ реального действия. Тем самым создается уникальная ситуация длительного самоэксперимента, структурной организации собственного зрительно-читательского опыта, эстетических навыков с помощью редкого инструмента - серии книг. Переживание многих слоев языковой субстанции, попытка включиться и разделить выстраиваемые языковые отношения между авторами и реципиентами, - наверное, и есть первый импульс знакомства и осматривания в речевом пространстве.

Безусловно, отдавая отчет в потреблении вторичного материала, порождающего совершенно иную эстетическую реальность, в принципиальном отличии законов построения и восприятия в акциях от структурного единства описаний, все же легко признать неоспоримую первичность и достаточность для субъекта, находящегося за пределами “референтного круга” и вынужденного произвести работу чисто оптического преодоления целого ряда “рам”,

последовательно очерчивающих границы “следов карандаша”, - такого рода эмоциональная, интеллектуальная ценность не вызывает сомнений. В обживании книжного пространства (именно, по возможности, его максимального объема разом, в целостной временной последовательности, принятой и диктуемой авторами; хотя и здесь охотно предполагается целый набор мыслимых вариантов: и длительное сосуществование с каким-то отдельным томом, выбранным по тем или иным причинам, и нежелание расстаться с ним, перейти к следующему, или же, напротив, намеренно хаотическое чтение, призванное воскресить острые ностальгические переживания), - в таком обживании кроются эффекты, которые, вероятно, трудно предугадать бдительным авторам, как бы все рассказавшим и объяснившим раз и навсегда публике, оставив место для эйфорических, благодарных воспоминаний - “описаний описаний”, “обсуждений обсуждений”, бесконечной полосы подобных тавтологических симбиозов, обволакивающих корпус цветным вибрирующим туманом. Укорененность материалов в культурно-бытовом контексте, размещение их как бы в двух системах координат - предельно густой и насыщенной системе метафорической образности, работающей по принципу “самоокупаемости”, выстраивания и одновременного разрушения цепи “мифологических” ситуаций в сознании аудитории - своего рода “мифологических качелей”, или, как точно называют эту конструкцию авторы - “гантельной схемы”, и мягкого, амортизирующего интеллектуальную напряженность “матрасного” пласта - ситцевой, вязкой, домашней среды, начинающейся с книжного переплета, где по синему и бордовому полю пущены крупные яркие цветы, с рифленной материей, приятной на ощупь, словно бы отсылающей к предметам бидермайеровского обихода, уютной, комфортной атмосферы, - и проникающей в слои повествовательных рядов - документов “второго порядка”, опознавательных знаков той или иной ситуации. Эта, казалось бы, второстепенная дневниковая фабула, периферийная по отношению к структурообразующим материалам, все же создает необходимую “флору и фауну”, аквариумные условия для выявления основных стилистических элементов. Совокупность уровней ее функционирования (начиная с записей “романных” сюжетов, истории и предыстории группы, вкрапления замечательных конкретных деталей в эссе, рассказы очевидцев) создает плотную, живую, необычайно насыщенную онтологическую атмосферу. Анфиладная конструкция “жилых” объемов-томов, лабиринт с перетекающим друг в друга пространством “комнат” - отсеков, со множеством указателей, компасов-ориентиров, “дорожных знаков”, приборов для измерения меняющейся эстетической температуры и давления, - та воронка, затягивая в которую начатое движение максимально активизирует индивидуальный духовный опыт. Принципиальная незавершенность и открытость структуры, семантическое перетекание, как в песочных часах, - тактильно осязаемая протяженность времени, “упакованная” в компактную форму с переплетом, набором печатных страниц и т.д., разгерметизирует одну из важнейших категорий, в какой-то степени опорных для работы группы. Пространственно-временные образы, их восприятие, исследуемое в акциях, способность функционировать в записи лишь в опосредованном, “снятом” виде, единичность и уникальность переживания которых не вызывает сомнений, - в книге эти сочетания начинают действовать самым “чудесным образом”. Иными словами, мощные смысловые гнезда, фиксированные системой документов как ключом к реконструкции события, - реального только для первых рядов посвященного круга, на самом деле обретают самостоятельное бытие, способность функционировать в замкнутом пространстве печатного листа, создавать дополнительную эстетическую реальность. Закон инерции и компенсации, разумеется, не как математически точное и абсолютное правило, а как строгое художественное взаимодействие всех частей архива, действует в этих обозримых физических пределах. Работа по обнаружению “магических” перспектив книжного пространства позволяет увидеть сцепления мощных эстетических зарядов. Переживание и про-живание ощущения положительной неопределенности, на которую настойчиво указывают авторы, про-движение к следующим эмоциональным и ментальным границам, - наверное, и есть суть этого процесса. На данном отрезке пути также выставлен локальный ориентир-подсказка в виде комментария, объясняющего самостоятельную метафоричность семи скомпонованных фотографий. Текст описания и подобранный визуальный ряд очень точно и максимально действенно прорисовывают клапан реконструкции художественного явления. Неслучайная пустота и есть демонстрационная сущность события и фотографии пустого поля, - как бы пойманное на пленку незаметное и неуловимое движение, единственно возможный момент, - есть знак, указывающий на эту сущность. Действительно, каково самочувствие читателя, в руки которому попадает одна или серия книг? Обреченность на пассивное созерцание, на индивидуальные, глубоко личные

медитации, мощный импульс которым задан в повествовательном слое (и в этом залог бесконечности продолжения сериала). Все оценки и мнения можно считать высказанными раз и навсегда, в той или иной степени отрефлексированы все каналы. (Одно из самых “закрытых” мест в книгах - сгусток теоретических статей. Имеются в виду работы Г.Кизевальтера “Акт восприятия как предмет изображения”; С.Ромашко “Эстетика реального действия”; и, пожалуй, наиболее интеллектуально “агрессивная” статья Н.Алексеева “О коллективных и индивидуальных акциях 1976-1980 г.г.”. В последней формулируется некая “закрытая” схема-сетка, препарирующая акции на два класса: “Третий вариант”, “Комедия”, “Картины”, “Место действия”, “Время действия”, “Кизевальтеру”, “Паниткову”, “Появление”, - главное объединяющее начало в которых - движение по прямой. И 2-й ряд - “Монастырскому”, “Лозунг-1977”, “Лозунг-1978”, “Фонарь”, “Либлих” (генетически связанный с “Пушкой”), “Шар”, “Палатка”, - в которых определяющими являются три компонента: предметность - малая точка в пространстве как общая фактурная доминанта акций; оставление (“уход”) - смысловая модификация направленного движения по прямой; и, наконец, провокация, комплекс действий, позволяющий всесторонне исследовать психический спектр восприятия, обосновать процессы, происходящие в сознании публики. Оправдание интеллектуальной схемы, “потопление” ее происходит за счет самой живой книжной конструкции, искупается подвижной организацией языкового материала). И как бы попав в “Зазеркалье”, пройдя сквозь эту комментаторско-рефлексивную многоэтажность, где обосновательные хлопья теоретических размышлений - необходимый цоколь, смысловая толща, ситцевая подушка, с которой все же необходимо расстаться. В чисто ритмической структуре взаимодействия ярусов, частей, “поэтических жанров” (к ним относятся акции 1 тома, такие как “Фонарь”, “Либлих”, с остро выраженной “лирической стихией”, а также индивидуальные акции, лаборатория А.М., в которых предельно сконцентрировано одноканальное, анекдотическое выражение определенных идей) открывается особая закономерность соединения, обеспечивающая составляемым архивам осязаемое единство. “Взаимодействие”, “Стык”, “Шов”, “Пересечение” - вот та система мер, в которую укладывается драматургия текста. (Кстати сказать, легко обнаружить, что взаимодействие - одно из ключевых понятий, подспудно управляющих всем комплексом “бумажных” и реальных дел. “Взаимодействие” - так назван сценарий одной из наиболее глубоких работ КД, выполненный С.Ромашко; о взаимодействии судеб всех участников КД, а также и референтного круга говорит А.М. в одном из “эпических” рассуждений об итогах и перспективах деятельности группы). Главная смысловая, если угодно, “поэтическая” сила книг - в создании полиграфическими средствами, языковыми в конечном итоге, образа пустоты, пустого речевого пространства, молчания, умолчания, как бы это и не показалось парадоксальным при кажущейся словесной, информативной перегруженности. Соединением минимальных знаков - документов, фотографий, текста-схемы, чертежа, резко выявленных лакун-пауз на стыках достигается образное “сверхъединство” книг. Единицей смысла в этом организме является как бы не сплошная текстовая сетка, а “абзац” - в демонстрации и расположении материала, в его взаимодействии с полем печатного листа, с читательским зрением, наконец, во взаимоотношениях языковых структур между собою внутри монологически строящейся речи, а также в диалогах участников, в беседных пересечениях. Идея “абзаца” - демонстрация независимости логики движения внутри книжной структуры от системы очевидной, видимой и навязываемой, от ритма каждого отдельного ее компонента, вообще от правильного ритма. Проблема ритмического движения, остановок, пауз - одна из важнейших в общении с собранной продукцией деятельности КД. В книгах язык оказывается как-то максимально отрывист. Эти языковые “толчки”, графические сгустки материала, изображающие хаос, при всей иллюзии правильности и четкости структур, в общем плане как бы отрицают язык- через отрицание связности, последовательности речевого потока. (Ясно прочерчивается эволюция от первого тома к третьему - от предельной разреженности “поэтических” акций, при знакомстве с которыми сохраняется нормальное ровное дыхание, к шизофреническому сгущению и разрастанию бесконечных работ - “Голоса”, “Перевод”, “Бочка”). Но сами по себе эти “абзацы” - отнюдь не фрагменты, наоборот, они подобны зерну, которое противоположно фрагменту: оно цельная клетка, космос в миниатюре, зародыш космоса. Вместо сплошной макроструктуры налицо группа микроструктур, каждая из которых как-то реагирует на соседние, соотносится с ними. Взаимодействие между этими микроструктурами не приводит к объединению и не указывает на возможность такого результата. Тем выразительней и своеобразней выявляют они, доказывают существование некоей

субстанции, которую следовало бы назвать “белым языковым пространством”. Оно дает себя знать в промежутках, зияниях, в моменты “затишья”. В этом, быть может, один из самых существенных планов серии архивных материалов, в идее “надсловесного” языка выраженной с парадоксальной заостренностью не только в визуально-графической форме, но и в целостной организации материала, в хронологической “растянутости”. Пробел, живое, ощущаемое пространство - герой и первое художественное средство книг. Чем сгущеннее, плотнее языковые ядра, чем более они замкнуты и разобщены, тем явственней заявляет о себе пространство молчания, порождающее их, как сильнее активизируется фон, когда четче контур и плотнее краска.

Наверное, главный эстетический опыт контакта с материалами - приобретение навыков обращения с уникальным прибором, прочищающим зрение.

А.М.

Земляные работы
(“Мотив павлина и кондора
на экспозиционном знаковом
поле г. Москвы”)

“В младенчестве моем она меня любила...”

А.С.Пушкин. Муза.

Строительство останкинской
водонасосной станции ведет СУ - 40...

Надпись на заборе

--- ---

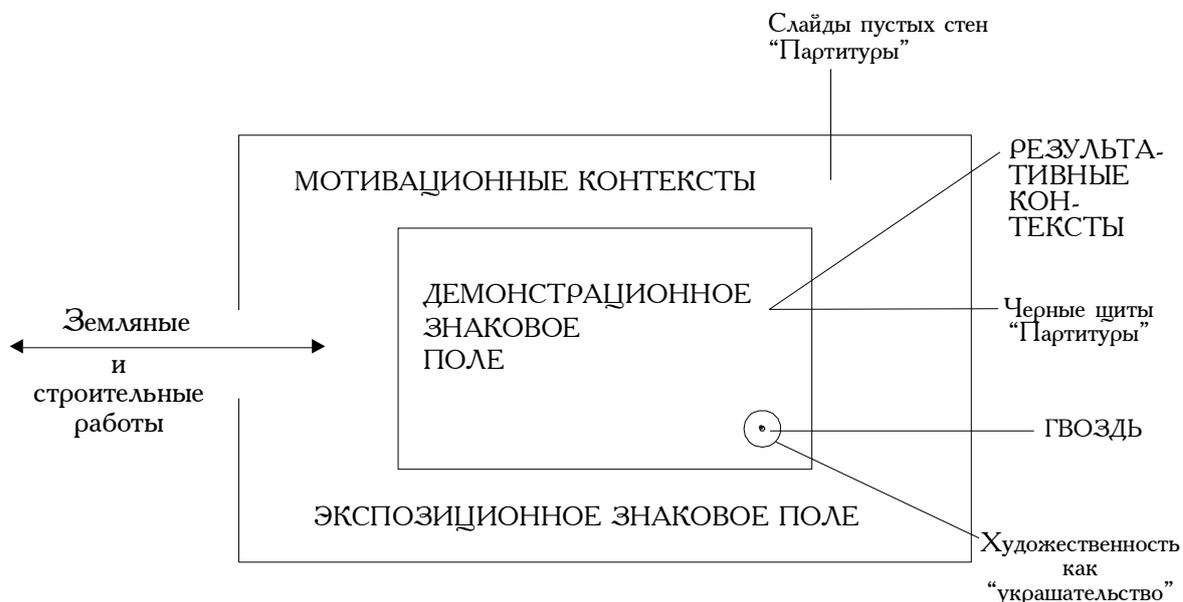
--- ---

№ 48 --- --- ЦЗИН (Колодец)

И ЦЗИН

“Она сложила руки на коленях,
словно отвечала урок, и начала.
Но голос ее звучал как-то странно,
будто кто-то другой хрипло произносил
за нее совсем другие слова:
ВОТ ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ ЖУК...”

Л.Кэрролл. Приключения Алисы
в стране чудес



Традиционный эстетический дискурс направлен чаще всего от языка к существу, то есть критик как бы разглядывает сквозь произведения того или иного автора действительность - природу, социальные отношения, идеалы, не забывая, конечно, описать - с учетом своей "смотровой площадки", на которую он заброшен временем, - и особенности устройства той "линзы" (стиля, направления художника), сквозь которую он судит об эпохе.

Концептуализм, совместив в себе критику и артистическое поведение, выработал в результате этого необычного симбиоза и особый концептуальный дискурс, границы которого оказались чрезвычайно широкими (особенно в советском концептуализме, так как советские концептуалисты 70-х начала 80-х годов действовали по принципу "голь на выдумки хитра" - самостоятельно писали исследования о своих работах - ведь внешней критики практически не существовало). В этих исследованиях, как правило, тоже артикулировалось некое сущее, но сущее как бы все время ускользающее. Концептуальный критик, постоянно вопрошающий в художнике-концептуалисте, не мог указать на сущее как на что-то окончательное, как на то, что он на самом деле имел в виду - каждое указанное, отрефлектированное место в дискурсе становилось знаком и, следовательно, не сущим, а продолжением концептуальной работы, ее контекстуальной части, все время расширяющейся. В конце концов дело дошло до того, что граница между языком (опосредованностью) и сущим энтропировалась, размылась в полную пустоту. Другими словами, сущее стало "сущим", закавычилось, превратилось в обиходный знак, в обычный языковой феномен, опорную точку, от которой можно было начать "обратный" дискурс - от "сущего" к языку. Причем язык здесь мыслится как некая целевая верхняя перспектива, сложная - по сравнению с "сущим" - и "онтологизированная" данной дискурсивной подменной система отношений, вроде железобетонных конструкций цокольного этажа, а "сущее" - как дно ямы, земля, на которую и должна опираться вся эта верхняя конструкция "обратного" дискурса.

На "возвратном пути" этого дискурсивного усилия "вверх", от "сущего" к языку мы можем позволить себе обнаружить ту самую мучительную для философии кантовскую дорецептивность (или хайдеггеровское "предпонимание"), но уже с некоторой глубиной и культурной проработанностью в виде текстового пространства, способного породить свою особую предметность на основе свойственной ему проблематики, связанной с природой и видами контекстов (т.е. обозначить этот дорецептивный люфт, его глубинность как мето-или-пра-контекстуальное пространство и сделать его предметом рассмотрения концептуальной критики). Таким образом, мы получаем возможность рассмотреть контекстуальную предметность, онтологию контекста, в то время как традиционная эстетическая критика обычно имеет дело с инструментальной стороной контекста (социальный контекст, исторический, религиозный, искусствоведческий, бытовой и т.д.).

Очень важно, что контекстуальная предметность обнаружилась в процессе развития концептуального дискурса как бы сама собой, по необходимости: "уйдя" невероятно далеко от концептуальной картины в ее толковании, художник-концептуалист оказался как бы в безвоздушном, беспредметном пространстве и, полностью потеряв ориентацию (у Кабакова есть

работа, которая называется “Бывают такие состояния, когда не знаешь, где право, где лево, где верх, где низ”), ему ничего не оставалось, как опереться о стену, на которой эта картина висит.

Со мной это произошло в буквальном смысле слова. Когда я делал экспозиционный ряд к акции “Партитура”, состоящий из четырех черных щитов, то, прибывая их к стенам длинными гвоздями и обматывая гвозди белыми веревками, я эстетически почувствовал, что места крепления этих щитов к стенам гвоздями и есть те эстетические точки опоры, предметность изображения (и план содержания) экспозиционного ряда “Партитуры”: место крепления, крепёж - чисто технический момент, техницизм, оказался для меня эстетическим. “Оперевшись” таким образом о реальную стену, я обнаружил ее как эстетически напряженную и определил ее как экспозиционное знаковое поле, которое соприкасается (в буквальном смысле через гвоздь) с демонстрационным знаковым полем, состоящим из материальной предметности концептуальной картины и текстовой предметности ее интерпретаций (контексты). Причем в моем случае с черными щитами “Партитуры” текстуальная предметность (контекст) оказалась абсолютно “непрозрачной”: о ней ничего нельзя сказать, кроме того, что она самоопределяется как демонстрационное поле с замкнутой на себя же художественностью как чистым “украшательством” (обмотанные веревкой крепежные гвозди). Но с другой стороны, выраженная только как “демонстрационность” демонстрационного поля, в расширенной предметности всей акции “Партитура”, а именно в сочетании с ее слайдовым рядом (30 слайдов, изображающих обои стен той же комнаты, в которой после съемок этих слайдов были повешены черные щиты, закрывшие собой снятые на слайды участки обоев), она, эта “демонстрационность”, породила знак - составленный из черных щитов и слайдов стен, - указывающий на стены как на экспозиционное знаковое поле, т.е. дала возможность ввести в концептуальный дискурс это понятие, оперируя которым мы можем получить конкретные, вариативные артикуляции текстового пространства дорецептивного “люфта”. Иными словами, парадигматика, открывающаяся с введением этого понятия дает нам возможность проработки “цокольного этажа” нашего дискурсивного усилия “вверх”, от “сущего” к языку.

Первое, что бросается в глаза при исследовании природы экспозиционного знакового поля, это то, что оно, в отличие от демонстрационного знакового поля (картины и текстовые комментарии к ним), принадлежит не художнику, а государству, и его предметность практически не знает границ: стены квартир и мастерских, музеев, заводов, институтов (и внешние, и внутренние), земля, принадлежащая колхозам и совхозам, дороги, одним словом все, включая водные ресурсы и воздушное пространство - разве только снег и огонь остаются бесхозными, во всяком случае о них нигде не сказано как о государственной собственности.

Далее можно с определенностью сказать, что все, что находится, и все, что происходит на этом экспозиционном знаковом поле поставлено в отношении мотивационных контекстов к художественному творчеству. Причем предметность, онтология этого мотивационного контекста (как и всякая предметность) артикулирована не через социальные, политические или какие-либо иные связи и отношения, а через предметные изменения - строительство дорог, рытье канав, ям для фундаментов, строительство зданий, распахивание полей и т.п. Экономические же, социальные и политические связи и отношения являются инструментальными по отношению к предметности и ее изменениям на экспозиционном знаковом поле (поле мотивационных контекстов). Изменения этих связей и отношений реально артикулируются в разного рода перестройках экспозиционной предметности.

В нашем регионе как в самом идеологизированном, эти предметные изменения на экспозиционном знаковом поле (потому-то оно здесь и выявилось как напряженно знаковое) случались, как известно, довольно часто и носили кардинальный характер, причем мотивировались они не экономическими соображениями, а идеологическими (например, переделывание зданий церковей под склады, потом под музеи и т.д.).

И однако с полной определенностью можно сказать, что любая перестройка в своей предметности всегда шла (и идет) по одним и тем же законам: роется яма для фундамента здания, строятся подземные коммуникации и само здание, прокладываются новые (или исправляются старые) дороги. Предметность этих земляных и строительных работ обязательна для любого серьезного изменения на экспозиционном знаковом поле. Более того, рассматривая их и как знаковые изменения, вполне можно задуматься и о том, в каком причинно-следственном отношении они находятся к изменениям политических, экономических и т.п. структур. Вопрос: что чему предшествует остается открытым.

Обычно художник, ангажированный социальной конъюнктурой, связан с экспозиционным знаковым полем функцией “украшательства” - либо он его “украшает” с помощью какой-либо устоявшейся традиции пейзажами или психологическими портретами (и тогда он практически “непроницаем” для мотивационной контекстуальности экспозиционного знакового поля), либо он “отражает” всякого рода перестройки на этом поле (также через конкретную предметность - “украшая” или “критикуя” эти перестройки) - и тогда он “проницаем” для мотивационного контекста, но “проницаемость” эта допускается официальной культурой только до той степени, пока она не выходит за рамки функции “украшения” (включая и “критические” работы, “украшательство” которых носит диалектико-корректирующий характер и определяется уже как “красота” или “безобразие”. “Безобразие” на экспозиционном поле не допускается, рассматривается либо как хулиганство, либо как бездарность).

Неангажированные социумом (подпольные) художники, в Советском Союзе предоставленные самим себе, на протяжении многих лет находились в совершенно свободном отношении к экспозиционному знаковому полю, которое их окружало. Они могли как угодно экспериментировать со степенями “проницаемости” мотивационного контекста на своих демонстрационных полях, могли делать любое “безобразие” у себя в подвалах и на чердаках, и даже, более того, могли довести степень этой “проницаемости” до абсолютной, как это случилось с Кабаковым.

В начале 70-х годов (или даже раньше) Кабаков начал рисовать картины и альбомы с пустым белым центром (изображение помещалось по краям). Социальный мотив и мимезис такого рода изображения в демонстрационном поле Кабакова как поле личного результативного контекста понятен и неоднократно отрефлектирован им самим: не вылезай в центр, задавят! Приблизительно тот же самый мотив и мимезис, что и в “Современной идиллии” Салтыкова-Щедрина. Но возникает вопрос: откуда взялась именно такая предметность его работ, такая форма? Обычно художник отвечает: интуитивно, озарило и т.п. То есть сфера формообразования (для авангардиста), мотив предметности всегда сакрален и коренится в таких понятиях, как талант, дар и т.п.

Достаточно широкий, панорамный взгляд нашего дискурса, а главное - жанр критического вымысла и необязательность постулируемых умозаключений, позволяет нам обнаружить (разумеется, при сильных допусках), где “коренится” мотив предметности художника, который сделал свое демонстрационное поле абсолютно прозрачным для экспозиционного поля, то есть позволяет нам обнаружить его “сакрального” инспиратора, по отношению к которому он выстраивал свой онтологический (формальный) мимезис.

Этот “сакральный” инспиратор (фотографии которого войдут в предметный ряд нашего дискурса как автономного концептуального произведения “Земляные работы”) вполне может быть обнаружен напротив “Дома России”, т.е. напротив мастерской Кабакова, на углу Сретенского бульвара и Уланского переулка. Он представляет собой историю строительства здания какого-то института или учреждения. История строительства довольно необычна. По словам Кабакова, это здание, по форме очень напоминающее фигуру сидящего кондора с опущенными крыльями, строили лет 20 (с 1968 года), причем лет 15 возились с ямой и фундаментом: грунт оказался рыхлым, сваи проваливались в землю, в яме скапливалась вода, железные рамы ржавели, одним словом лет пятнадцать за забором на углу Сретенского и Уланского зияла отвратительная яма, наполненная ржавыми металлическими сваями, прутьями и водой, которую и созерцал Кабаков из окна своей мастерской, оформляя детские книжки. Стол, за которым он это делает, стоит как раз возле окна, откуда видно это место. Одновременно с тем, как архитекторы, инженеры, прорабы и строители возились вокруг этой ямы, вокруг этих свай и железных соединительных рам фундамента, Кабаков работал над своими рамами и фонами - цикл альбомов “Десять персонажей”, картина “Бердянская коса” и т.п., т.е. над работами, предметная художественность которых воплощалась через раму и фон: разрабатывалась очень сложная система рам, рамок и фонов, которые, в сущности, и были предметом рассмотрения этих работ как концептуальных с точки зрения их эстетической автономии (т.е. вне инструментальных контекстов). Приблизительно в это же время на большие белые щиты переносились рисунки из альбомов, в частности - три щита “По краю” (с изображением гуцулов и телег).

Наконец, к концу семидесятых годов фундамент был закончен и здание-“кондор” напротив его мастерской начало строиться. Одновременно с началом стройки у Кабакова на его пустых белых щитах стали проступать разного рода схемы и расписания, сделанные как бы от

лица некоего жэковского художника. То есть когда на экспозиционном знаковом поле, где находился кабаковский “сакральный” инспиратор шла возня вокруг ямы, то и Кабаков делал очень экзистенциально-напряженные, направленные “внутри”, в глубину (в инсайте - “вверх”, “в небеса”) работы - вспомним его “Небо-1”, “Небо-2”, “Меон” и все выше, выше до полного исчезновения слов, изображения и даже самих рамок в пустом белом пространстве (альбомы “Десять персонажей”). Но как только кабаковский инспиратор стал подниматься вверх - начали строить само здание института - Кабаков стал делать “чужие”, “внешние” работы (в инсайте - “низовые”), причем сначала это были просто сетки с надписями - “Собакин”, “Расписание выноса помойного ведра”, а потом, когда на его инспираторе приступили к отделочным работам, у Кабакова появились и цветные щиты - соцреалистический реди-мейд. Я помню, написав первые шесть щитов этой серии, он сказал мне при одном из моих последних посещений его мастерской: “У меня все абсолютно изменилось, полная экстраверсия, я могу теперь писать все, что угодно”.

Таким образом, хронологически вполне можно усмотреть мотивационную связь, даже полную миметичность между строительством кабаковского инспиратора (поэтапными изменениями предметности на экспозиционном знаковом поле) и формальными, структурными изменениями на демонстрационном знаковом поле Кабакова. То есть можно говорить о том, что предметность структур демонстрационного поля концептуального произведения (в случае его полной “прозрачности” для мотивационного контекста экспозиционного знакового поля) опосредована конкретной предметностью земляных и строительных работ на экспозиционном поле - через тот или иной “сакральный” инспиратор.

Интересно, что в то время, когда стали “прорубать” Кировский проспект, также видный из окна его мастерской, Кабаков как раз начал работать со своими “веревками” (веревка как “дорога”; кроме того, мусор, подвешенный на веревках, в нашем контексте интерпретации может быть понят как аналог тех домов со всей их коммунальной грязью, которые ломали во время прорубания Кировского проспекта, а надписи к этому мусору, включая и работу “Ящик”, - как вопль выбрасываемых- или крики тех, кто их выбрасывает- уничтожаемых и ненужных уже вещей из этих домов).

Историю строительства Кировского проспекта тоже можно рассматривать как инспиратор для Кабакова, для становления его жанра “веревки”. Интересно, что, когда проспект был закончен - одновременно была закончена и крыша - в виде головы кондора - на институте на углу Сретенского и Уланского, Кабаков довольно быстро создал свою инсталляцию “Золотая подземная река”, которую сам он оценивает не как напряженно-экзистенциальную, а как чисто культурную работу.

Итак, сделав свое демонстрационное поле абсолютно прозрачным для мотивационного контекста экспозиционного знакового поля, Кабаков получил неожиданно мощный эстетический эффект на уровне формальных структур: сквозь его работы как бы проступили те структурные изменения, которые на самом деле происходили на экспозиционном (государственном) знаковом поле. И в этом смысле Кабакова можно назвать “государственным” художником, то есть художником, отражающим, а не украшающим структурные, глубинные процессы, происходящие на экспозиционном знаковом поле, валентно-синергетическом по отношению к экономическим и политическим событиям и мотивам. Причем следует иметь в виду, что власть знаков этого валентного поля неизмеримо превышает власть знаков демонстрационного поля, так как вся знаковая система экспозиционного поля строится и меняется под влиянием власти вещей, под воздействием жизненной необходимости: в ее строительство задействовано огромное количество людей и организаций - вплоть до самых высших правительственных инстанций.

Вполне возможно, что именно “государственный” характер его работ с выявленными мотивами экспозиционного контекста определил место и успех его работ на Западе: государственные музеи. В то время как место и успех работ Комара и Меламида - частные галереи (во всяком случае, в рассматриваемый нами период), хотя, казалось бы, результативные контексты их демонстрационного поля ярче, нагляднее таковых же контекстов работ Кабакова.

То есть можно сказать, что опредмеченный в формальных структурах мотивационный контекст является в каком-то смысле “онтологическим” (или просто более “добротным”, “глубоким”) по отношению к результативному контексту, с которым обычно имеет дело и художник, и зритель.

Тот же мотив экспозиционной предметности (земляные и строительные работы) можно легко обнаружить и в истории “Коллективных действий”. Но если Кабаков работал с архетипом

“дом” и “дорога” (то есть с советской городской коммунальностью), то КД, проводя свои акции за городом, на экспозиционных знаковых полях, принадлежащих колхозам, работали с архетипом “еда”, “пища”, и - через интерпретацию своих акций (но не через их событийность!) - выявляли экспозиционные структуры советского агропромышленного комплекса как “пустого действия” (в метафорическом смысле как малорезультативного и пустого дела с экономической точки зрения).

Основным “сакральным” инспиратором, формообразующим структурную предметность наших загородных акций - копанье ям и т.п. (кроме, разумеется, сельскохозяйственной выставки, рядом с которой живем мы с Панитковым) - была также история очень длительного и мучительного рытья какого-то колодца необычайной глубины на пригорке возле кинотеатра “Космос”, мимо которого я каждый день с 1976 по 1980 год ходил на троллейбусную остановку, чтобы ехать на службу в Литературный музей. Все эти четыре года на пригорке велись земляные работы. Причем никто толком не знал, что это такое. По охвату работ - вокруг места рытья было наставлено множество строительных вагончиков, над ямой возведена высокая крыша, сама яма была огорожена забором и во время работ, которые велись и днем и ночью, использовалась какая-то роскошная иностранная техника, подъемные краны, морозильные агрегаты и т.д. - местные жители сначала предполагали, что строится второй выход станции метро “ВДНХ”. Но когда я однажды заглянул в эту яму, то обнаружил, что диаметром она не более шести метров, дна ее не видно (десятки метров в глубину) и к метро она явно никакого отношения не имеет. Потом выяснилось, что это какой-то временный ассенизационный колодец, через который на очень большой глубине устанавливали новые ассенизационные очистительные агрегаты для всего этого района - Звездный бульвар, улица Королева, вплоть до Останкино. И действительно, в те годы, особенно весной, вокруг кинотеатра “Космос” сильно пахло говном. Интересно, что после того, как работы были закончены (где-то к середине 80-ого года), на месте колодца не осталось ни следа, даже простой канализационной крышки.

Именно в годы строительства этого колодца мы ездили за город на Киевогорское поле и делали там акции с выкапыванием ям (“Комедия”, “Третий вариант”, “Место действия” и т.д.), и где-то в 79 году, после акции “Место действия” - как раз ко времени окончания строительства новой ассенизационной системы и началу работ по ликвидации колодца, - я сформулировал теорию “пустого действия” как внедемонстрационный этап протекания акции на демонстрационном поле. А в 80-ом году, когда работы по засыпанию колодца были закончены, в предисловии к первому тому “Поездок за город” я впервые ввел понятие “демонстрационное поле” и определил некоторые его зоны (разумеется, тогда я не усматривал никакой связи между рытьем ямы и своим теоретизированием).

Наш инспиратор оказался более сложным, чем инспиратор Кабакова, так как он был лишен внешней наглядности (строительство происходило под землей, колодец был потом засыпан, бесследно исчез, вонять вокруг к/т “Космос” не перестало - так что вся эта возня с колодцем тоже оказалась “пустым действием”).

Лишенный предметной опоры своего инспиратора (все это, конечно, на бессознательном уровне) где-то в начале 81 года я стал “копать яму” внутри себя, почувствовав жанровый кризис эстетических инсайтов на Киевогорском поле (после акции “Десять появлений”), пошел в православную аскезу и в конце 81 года сошел с ума. Однако где-то через год я пришел в себя, и мы опять стали заниматься акциями, но уже делая акцент не на событийности, а на фактографии и документации (акция и слайд-фильм “Звуковые перспективы поездки за город” и вообще акции второго тома “Поездки”).

После своего сумасшествия, лишенный бессознательной, но наглядной опоры какого-либо предметного инспиратора на реальном экспозиционном поле я стал делать акции как бы на “небесах” (особенно это касается акции “М” из третьего тома, “небесность” которой подчеркнул Э. Булатов в своем рассказе “Золотой день”). То есть в отличие от Кабакова, который (бессознательно) все время “опирался” на свой инспиратор (строительство его, впрочем, тоже уже подходило к концу), у КД в тот период практически не было никакого инспиратора и мотивационность наших акций сильно ослабла, мы занимались, в основном, фактографическими и звуковыми структурами, т.е. результативными контекстами. Первоначальный же период, до моего сумасшествия, когда под воздействием “сакрального” инспиратора мы работали на мотивационном контексте (“государственном”), выявляя - через интерпретацию - систему советского агропрома как “пустого действия” (ведь наши акции проводились на колхозном, государственном поле) - наши структуры были также “прозрачны” по отношению к

экспозиционному знаковому полю и мотивационно очень напряжены. Что было сразу же почувствовано на Западе: именно этот цикл загородных акций был опубликован Ф.Ингольдом в швейцарском журнале “Кунст Нахрихтен” (1980) - журнале академическом, “музейном” и в каком-то смысле “государственном”. В этих акциях и автор статьи, и издатель журнала почувствовали (но не осознанно) их государственную миметичность, т.е. что они отражают реальное положение дел на экспозиционном знаковом поле региона (“пустотность” советского агропрома, хотя такой прямой рефлексии не было ни в наших интерпретациях, ни в статье Ингольда - все это было очень сильно опосредовано эстетически автономной рефлексией, но структуры были достаточно наглядны и говорили сами за себя: например, акция “Время действия” с полуторочасовым вытягиванием семикилометровой веревки с пустым концом на колхозном поле, кроме своего “дзенского” содержания, имела и очевидно социально-метафорическое значение, которого никто тогда не понимал, включая и авторов, так как совершенно не учитывался экспозиционный контекст, т.е. то, что акция проводилась на советском колхозном поле, где картошки сажают много, а в магазины ее попадает мало и качество ее известно).

В 1984 году разрыли всю улицу Кондратюка (прокладывали водопроводные трубы к строящемуся напротив моего дома зданию) - и я опять почувствовал прилив сил и провел - совместно с Ромашко и Сабиной - серию домашних акций “Перспективы речевого пространства”. “Сакральным” инспиратором этих акций, как я теперь понимаю, были земляные работы по прокладке подземных коммуникаций и строительство жилого дома напротив. Вероятно, именно потому, что на этот раз строился жилой дом, мне и приходили в голову структуры домашних (а не загородных) акций. Впрочем, к тому времени я уже почувствовал какую-то связь между тем, что происходит на улице у меня за окном и тем, что происходит в моей голове (замыслы акций), о чем и написал в эссе “Инженер Вассер и инженер Лихт”. Но тогда все это еще было на бессознательном уровне, хотя начало работы с осознанной шизофренической синдроматикой относится как раз к тому периоду.

И только после акции “Партитура” и актуализации проблемы контекста в концептуальном искусстве (в нашем с Бакштейном диалоге “ТСО или черные дыры концептуализма”, помещенном в сборнике МАНИ “Динг ан зихь”) мне удалось перевести эту синдроматику в плоскость эстетической автономии. У меня возникла концепция экспозиционного знакового поля как поля мотивационных контекстов, которая позволила посмотреть более общим, отстраненным взглядом на текстовую предметность концептуального дискурса, развертывающуюся не через инструментальность контекста, а рассматривающую его онтологию и порождающую свою особую художественность (“инспираторы”).

С психологической (или психиатрической) точки зрения не трудно понять, почему земляные и строительные работы активизируют творческую деятельность художников-концептуалистов (разумеется, эта связь актуальна и интересна только для тех художников, чьи демонстрационные знаковые поля “прозрачны” по отношению к экспозиционному полю), если эти работы проводятся рядом с местом, где они живут. Панитков, например, придумал акции “Изображение ромба”, “Выстрел”, “Ворот” и “Ботинки” как раз в то время, когда у него раскопали весь двор, прокладывая под его домом какие-то трубы (как обычно, такие работы у нас ведутся не один год).

Бывают еще более дальние, опосредованные связи между концептуалистом и его “инспиратором” (правда, здесь мы уже делаем совсем широкие шизоаналитические допуски). Когда я рассказал недавно В.Сорокину свою концепцию об инспираторах, он вспомнил, что стал писать свои тексты в то время, когда начали строить его кооператив в Ясенево, причем его дом входит в комплекс трех жилых домов (построенных в виде трех параллельных полукружий), школы и магазина, которые все вместе - как недавно сказал ему его знакомый - сверху выглядят как четыре буквы “СССР”. Вполне можно усмотреть связь между невероятно долгим (более десяти лет) строительством одного только фундамента музея Дарвина и концептуальной деятельностью Н.Алексеева и М.Рошала - их дома находятся рядом с этим местом.

Но есть еще и такая степень опосредованной связи между системами “инспираторов”, например, “опредмечивающих” культурные и экзистенциальные отношения советских и иностранных концептуалистов с “прозрачными” демонстрационными полями (в каком-то смысле речь идет просто о наглядности “свинчивания” одной культуры с другой, о чем я писал в эссе “С колесом в голове”), при которой предметность экспозиционного поля обнаруживается (может

быть усмотрена в жанре критического вымысла) как результативный контекст нескольких демонстрационных полей - разумеется, при условии, если читатель хорошо знаком с произведениями, о которых идет речь. Эта предметность и является “Земляными работами” - автономным концептуальным произведением в виде прилагаемого нами ниже фотомаршрута от ВДНХ до Тургеневской площади. С другой стороны, все эти переходы, ассенизационные надземные сооружения, эстакады и т.п. можно рассматривать и просто как отдельные достопримечательности московских пейзажей (а не знаковые концептуальные ракурсы), где я люблю прогуливаться и мимо которых мы прогуливались недавно вместе с Сабиной поздним декабрьским вечером.

январь 1987 г.

* * *

Следующий за этим текстом ряд фотографий представляет собой изображения различных “сакральных” инспираторов, связанных единым мотивом, который можно назвать “Мотив павлина и кондора на экспозиционном знаковом поле г.Москвы”. Еще раз хочется отметить, что сюжет этого фоторяда опирается на результативные контексты следующих фрагментов и произведений:

76-ая глава романа У ЧЕН ЭНЯ “Путешествие на запад”
(эпизод о Будде, павлине и кондоре-оборотне: павильоны ВДНХ -
“советский павлин”, кондор - кабаковский инспиратор на
Тургеневской площади в виде здания-“кондора”).

Перформансы “Коллективных действий”.

Творчество В.Сорокина (“путем говна” - фото наземных
ассенизационных(?) сооружений).

И ЦЗИН (станция м. “Щербаковская”, ротонда которой расположена
в центре триграммы “Земля”, образованной шестью жилыми
зданиями).

Работа В.Янкилевского “Квартира № 48”

Творчество И.Кабакова

Необыкновенные жизненные и фотографические приключения А.М. и
З.Х., происходившие в Москве и Руре в 1984-1986 г.г.

Список фотографий

1. Ассенизационное (?) сооружение напротив Южного входа ВДНХ.
2. Ассенизационное (?) сооружение на углу ул.Королева и ул.Цандера.
3. Жилой дом на углу ул.Цандера и ул.Кондратюка. “Инспиратор” домашних перформансов КД.
4. Место возле к/т “Космос” (начало ул.Кондратюка), где находился “инспиратор” КД 1976-1980 гг.
5. Станция метро “Щербаковская”.
6. Подземный переход на ул.Лобачека (бывшая “Проезжая”; я жил на этой улице приблизительно с 1956 по 1960 год).
7. Выход из подземного перехода на ул.Лобачека.

8. Бетономешалка (?) на строительной площадке между ул.Лобачека и Русаковской улицей.
9. Эстакада над Русаковской улицей (слева- жилой массив, где находится мастерская В.Янкилевского).
10. Под эстакадой.
11. Вид с Русаковской улицы на площадь трех вокзалов и Кировский проспект, упирающийся в “Дом России”, в котором находится мастерская И.Кабакова.
12. Здание-“кондор” на Тургеневской площади (“инспиратор” Кабакова).
13. Вид на здание-“кондор” со Сретенского бульвара.
14. Вид на здание-“кондор” из окна мастерской Кабакова.
15. Здание какого-то еще неоткрытого ведомства (предполагалось, что военного) на Тургеневской площади рядом со зданием-“кондором”.

Фото Е. Елагиной
15 марта 1987 г.

И. Кабаков

Четыре рисунка к “Земляным работам” А.М.

А.М.

Речные заводи советской харизмы
(краткий шизоанализ истории “Коллективных действий”)

1987

...групповые божества.
Сходное явление наблюдается
в классических системах древней Индии ...,
имеющих ряд групп с фиксированным
числом божеств в каждой...
Иногда в пределах такой группы
один из богов может иметь титул
“главного” (или “первого”)...
возглавляет группу из пяти богов...
в 60-летнем цикле Юпитера...

Б.Я.Волчок. Протоиндийский бог разлива.

Бык замечен.

Название третьей сцены
из “10 картинок о поиске быка”.
Коань Ши-юань.

- Здесь молодцы из Ляншаньбо!

Ши Най-Ань. “Речные заводи”.

- Ах, товарищи, коровы и быки,
До чего вас довели большевики!

А.Есенин-Вольпин.

ЗНАЮ:
Круг на воде - Серебряный
Дерево - Петр Борисович Сурин
Нос - Самсон Коплянов
Веки- Крапивин
Луч - Шульман

И.Кабаков. Альбом “Щедрый Бармин”

Если посмотреть на язык как на синергетически меняющийся организм с редуцированной сакральностью, отделив его от естественного горизонта событий, естественного хода вещей через формулу “В начале слова было слово...”, то, используя несколько “смотровых площадок” (мировоззренческих систем) можно построить - в жанре критического вымысла - любопытную картину взаимосвязей креативных групп, участвующих в этом синергетическом процессе, который так или иначе связан с изменениями экономической системы потребления и распределения в том или ином обществе как идеологической (языковой) структуре.

Наиболее отчетливо эти группы и взаимосвязи могут быть усмотрены в синергетике советской харизмы, где идеологизированными являются экономические отношения (и прежде всего агропромышленный комплекс) и где, следовательно, “языковыми площадками”, с которых лучше всего просматриваются эти взаимосвязи, являются две фундаментальные мировоззренческие системы: протоиндийские культы буйволов, быков, коров и т.д. (земледелие и скотоводство как основа экономики) и И Цзин (отношения, т.е. групповая комбинаторика).

Естественно, что предметом рассмотрения должен быть храм, мандала, где хранится (или хранилась до некоторого времени) вещественная наглядность харизмы, с которой связаны наши креативные группы. В эссе “ВДНХ - столица мира” я уже писал о том, что такой мандалой является ВДНХ.

Каждая харизматическая наглядность, вещественность связана с двумя типами креативных групп: группой, которая создает эту наглядность (не зная истории создания ВДНХ мы, естественно, не можем ничего сказать об этой группе), и с группой разрушающей, десакрализирующей (на уровне языка) эту наглядность. Причем возникновение этой второй, “демонтажной” группы - при тех отчетливых диалектических основаниях, которые манифестируются в идеологии советской харизмы, - неизбежно происходит на самых ранних стадиях формирования ее вещественности (то есть в советском харизматическом теле изначально заложена его нестабильность).

Здесь я хочу кратко рассмотреть только несколько линий “демонтажной” креативной группы, возникших после 1930 года (года XVI съезда ВКПб, закрепившего коллективизацию, т.е. “огораживание” крестьян 1929 г.).

Важно отметить, что степень “заземленности”, архаичности советской харизмы была столь велика и радикальна, что можно с уверенностью определить тип креативности нашей “демонтажной” группы как “буйволиный” или “бычий”, т.е. как самый архаичный (протоиндийский) тип креативной ментальности, который оперирует в своем творчестве простейшими архетипами - “пространство”, “время”, “свет”, “звук”, “пустота”, “еда”, “дом” и т.п. Причем интенция креативных актов этого типа в большей степени реагирующая (отрицательная или нулевая тавтология), чем созидаящая, фантазирующая, которая свойственна антропоморфным (“культурным”) типам креативности “осевого времени” (К.Ясперс).

Любопытно, что в харизматическом теле ВДНХ есть своеобразный “оберег”, как бы “сдерживающий” эту изначально встроенную в его языковое поле идеологическую “язву” демонтажной группы, а именно - павильон “Мясная промышленность” построенный в 1954 году и обозначенный на панорамном плане ВДНХ 43-им номером (по И Цзину - “Выход”). На крыше этого павильона помещен знаменитый огромный бык, которого сдерживает гипсовый титан. Фронтон павильона украшен четырьмя колоннами, в каждую из которых, на крито-микенский манер, вмонтирована голова быка. Эти колонны, так же, как и гипсовый атлет на крыше как бы сдерживают, зажимают быков, так сказать, не дают им “выхода”.

Интересно, что после акции “КД” “Выход” (1983 год), собравшей большую часть нашей “демонтажной” группы, которая вышла из троллейбуса на остановке “Козицкий переулок” (от слова “коза”), в еженедельном издании ВДНХ “Новости” под 43-им номером стал обозначаться (или обозначался еще до акции, теперь трудно это установить) уже не павильон - “оберег” “Мясная промышленность”, а павильон “Животноводство”, в архитектурном декоре которого нет никаких “сдерживающих” символов.

(Кроме того, павильон “Мясная промышленность” содержал в себе еще и скрытый, языковой “оберег” от “быка” как “силы”. В индуистском тексте Чхандокья-упанишада (Поучения Санаткумары), где речь идет о том, что чего “больше”, “сильнее”, сказано: “пища больше, чем сила”. То есть “бык” как “сила” побеждается “быком” как “пищей”. Но там же ряд этих “сильнейших” побеждается и завершается “дыханием” (№15). Не исключено, что именно по этой

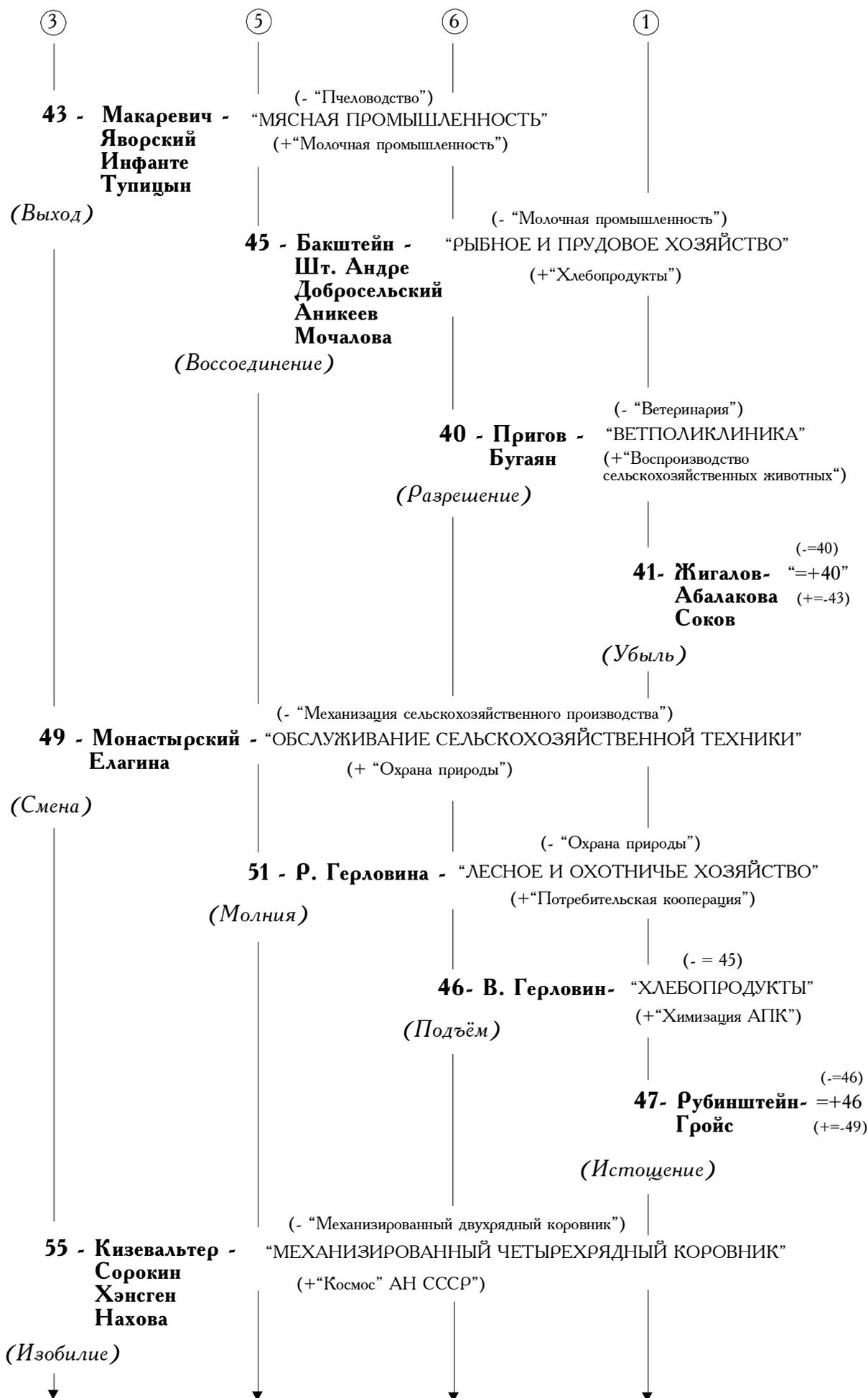
“партитуре” пятнадцатого номера “Поучений Санаткумары” я соорудил в 77 году “Дыхалку”, которая теперь хранится у Макаревича (см. год его рождения в таблице ниже) и Е.Елагиной.)

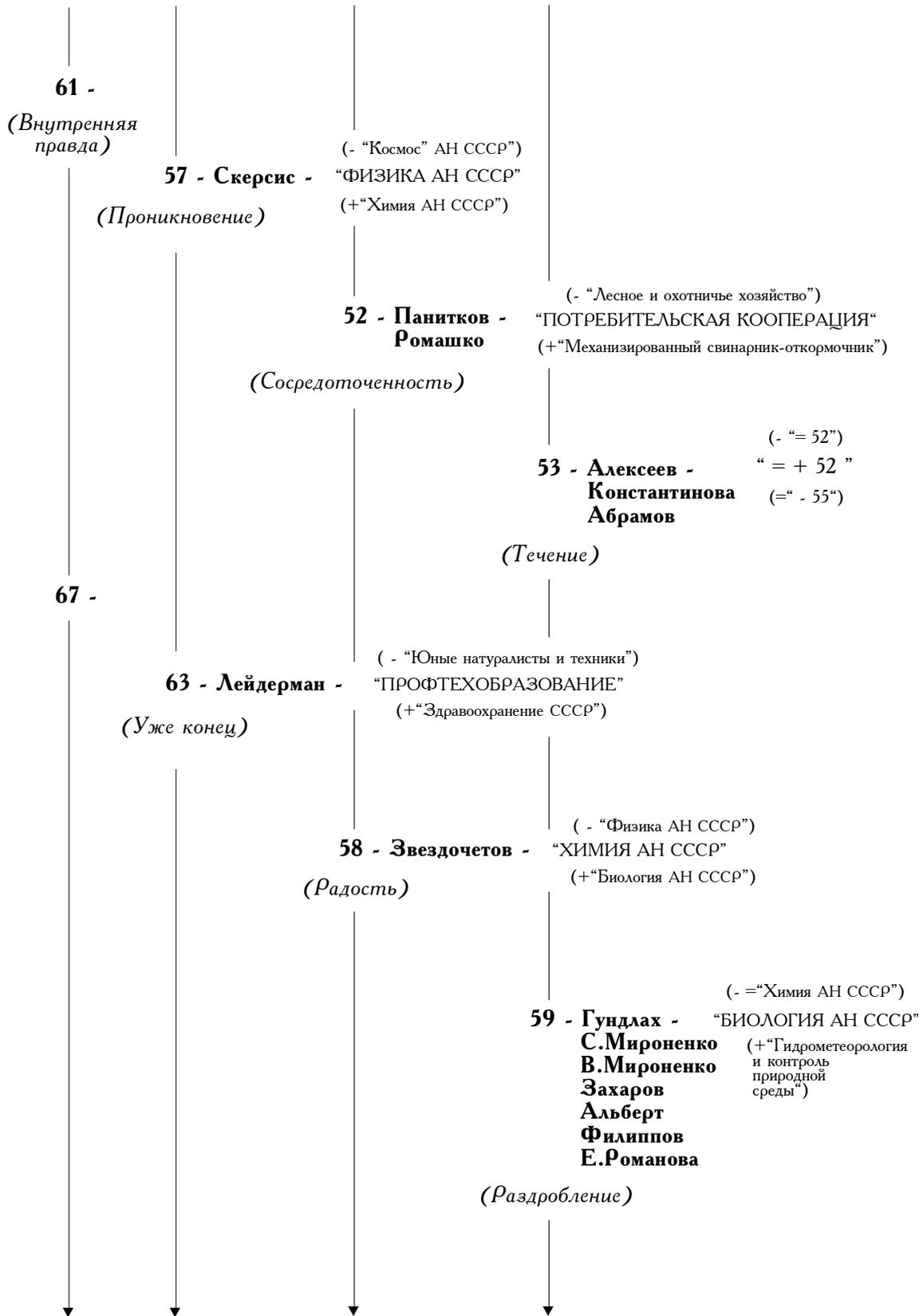
Можно было бы привести довольно много любопытных креативных “контактов” нашей “демонтажной” группы с языковым полем постепенно слабеющей сакральности советской харизмы. Ограничусь здесь лишь двумя таблицами, по которым каждый из участников этого “демонтажа” может при желании проследить свою “роль” в синергетическом процессе деидеологизации советской агропромышленной сакральности (разумеется, не в качестве суверенного частного лица, которому нет никакого дела до всей этой шизофрении, а в качестве “художника-авангардиста” или “концептуалиста”, и лишь на том критическом горизонте, где “авангардизм” рассматривается как форма скрытой идеологической борьбы одного языка с другим).

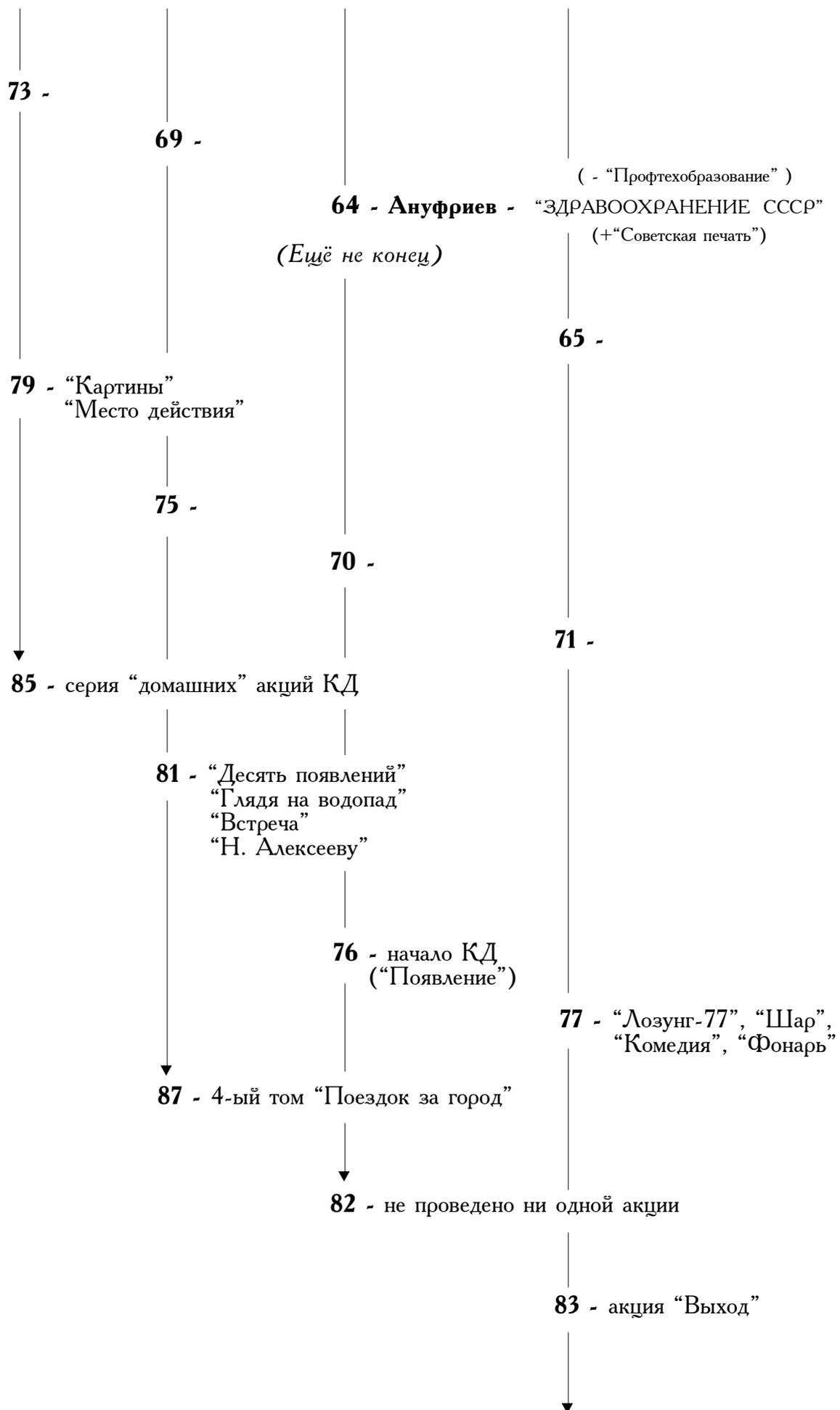
Таблицы построены по шестилетним циклам, так как в европейском регионе креативная ментальность символизируется цифрой “6” (седьмой день по “Бытию” - день “богооставленности”, т.е. “декреатизации” языка). Поскольку не исключено, что определенные числовые артикуляции групп и временных циклов в общем языковом поле (начиная с протоиндийских мифологических систем и кончая коммунистической идеологией) основываются на И Цзине, который, с определенными допущениями, возможно, и определяет механизм креативной синергетики, то мы даем в скобках, после указания годов рождения наших “персонажей”, названия гексаграмм указанных чисел. Кроме того, поскольку речь идет как бы о “божественном” (т.е. о несуществующем), нам кажется уместным ввести для каждого персонажа нашей “демонтажной” группы и его “небытийный” год (т.е. год, предшествующий году его рождения), а также год, следующий за годом его рождения, т.е. год входа в язык креативной харизмы, причем давать их в виде названий павильонов ВДНХ: со знаком “минус” - предшествующий год (= названию павильона, стоящему на панорамном плане ВДНХ под соответствующим номером), со знаком “плюс” - год, следующий за годом рождения (также в виде названия того или иного павильона).

Таблица № 1 (по панорамному плану ВДНХ СССР 1986 г.)









В панорамном плане агропромышленный комплекс занимает 35 павильонов (последний павильон - №55 “Механизированный четырехрядный коровник”, помещенный в секторе Е6). Из шести возможных линий (по шесть групп на каждой, разделенные шестилетними циклами) для КД на протяжении ее работы были актуальны все шесть линий. Но здесь мы более подробно рассмотрим только четыре линии - 1, 3, 5 и 6 (участие членов групп этих линий просматривается на всем протяжении деятельности КД). Интересно отметить, что 1-ая линия “упирается” (по шестилетним циклам) в “Центральный” павильон ВДНХ, который обозначен на панорамном плане звездочкой и является своего рода “нулевым циклом” числовой иерархии павильонов.

* * *

Как только я допечатал до этого места, ко мне приехал мой ребенок и потащил меня гулять на ВДНХ. Было уже больше семи часов вечера. Мы дошли с ней до вольеров, посмотрели на волка в клетке и пошли мимо фонтана “Золотой колос” по направлению к Хованскому выходу. По дороге, у пельменной, Маша нашла длинную бумажную ленту и потащила ее за собой, время от времени, со словами “Купайся, лента!”, протаскивая ее по лужам. Больше половины ленты оборвалось. Когда мы вышли с территории ВДНХ и померили ногами оставшийся кусок, оказалось - 11 метров. Причем Маша утверждала, что ее первоначальная длина была метров 25-24. В тот момент, когда Маша стала “купать ленту”, я вспомнил, что один из эпитафов к этому эссе я взял из “Речных заводов”. Среди героев этого романа есть некий Чжань Шунь, по прозвищу “Белая лента в воде”. В конце романа, в списке “Тридцати шести могущественных и доблестных небесных звезд” он идет тридцатым под наименованием “Звезда на ущербе”.

* * *

По принципу протоиндийского иерархического “патронирования” (специфического “техобслуживания”) отчетливо просматриваются две связи: 49 - 55 (Монастырский - Сорокин, Хэнсен) и 53 - 59 (Алексеев, Константинова - Мухоморы - история АПТ АРТА (Алексеев), у Константиновой Свен Гундлах впервые показывал - в варианте шоу “Узузун-дитя” - “Средне-русскую возвышенность”).

Вообще по этой таблице (по системе древних языков без согласных и особенно для тех, кто страдает синдромом ассоциативного автоматизма) можно построить множество герменевтических спекуляций. Например, исходная позиция шестой линии “Семена овощных культур” и ее “родоначальник” - Сева Некрасов. Аббревиатура фамилий Булатова и Кабакова дает “БК” (БЫК). Кстати, Булатов первый затронул тему ВДНХ в своей картине “Добро пожаловать” - и т.д., т.д.

В таблице не рассмотрены две линии: 2-ая и 4-ая. Одна из них - “Корма” - 24-30-36-42-48-54-60-66-72-78-84. На этой линии находятся С.Бордачев (48), который был на нескольких акциях КД, Н.Козлов (54), две подруги 54 года рождения - Затуловская, также посещавшая акции и В.Митурич-Хлебникова, соавтор многих акций первого тома “Поездок за город”. 60 года рождения М.Чуйкова (жена Ануфриева), которая недавно сделала акцию на тему ВДНХ “Прогулка в ботанический сад”. 66 года рождения Паша Пивоваров. Чтобы как-то связать все это дело с “Речными заводами” и И Цзином, можно назвать эту линию “Сияние” - в честь номера гексаграммы, под которой стоит персонаж романа “Речные заводы” “Белая лента в воде”.

Вторая не рассмотренная линия (4) - “Флодоовощеводство и картофелеводство; переработка и хранение плодoовощной продукции” - 26-32-38-44-50-56-62-68-74-80-86. На этой линии находятся С.Летов (56), М.Рошаль (56) и мой брат (56), который работает сейчас методистом в павильоне “Гидрометеорология и контроль природной среды”, № 60 (в “плюсовом” павильоне креативной группы 59 года, которая, кстати, полностью “укомплектована” по протоиндийской традиции - 5 человек, работающих в одной мастерской на Фурманном (с А.Филипповым - 6). Для КД на этой линии важен 80 год - в этом году вышел первый том “Поездок за город” (и первый выпуск “МАНИ”).

Наличие шести линий и два варианта расположения на них членов КД дает возможность для спекуляций на И Цзине более общего характера. Можно сказать, что до 83 года КД работала

по тенденциям двух гексаграмм - 21 (“стиснутые зубы”, пятая линия, завершающаяся на Лейдермане и четвертом томе “Поездок за город”, где много его текстов и участия в акциях) и 61-ой (“внутренняя правда”, третья линия с выходом на “домашние” акции третьего тома “Поездок”; на этой линии находятся четверо из участников нынешнего состава КД). Кроме того, по этим двум гексаграммам разворачивалась общая эстетическая ситуация 70-х годов: (без дешифровки) - Б (2=6) А (1), преобладание неясности, Кунь-Цянь. С 83 года (после ухода Алексева) КД работало по тенденциям 51 гексаграммы (“молния” = “брахман”) и 15-ой (“смирение”, 69), также пятая линия, хотя общая эстетическая ситуация изменилась на А Б (12 - 16), яркая фактура, Цянь-Кунь (акция “Ворот”).

Можно было бы продолжить и дальше наши спекуляции, но закончим их на этом и выскажем предположение, что демонстрационные креативные акты артикулируются (с некоторыми допусками) по экспозиционной партитуре (речь идет о концептуальном искусстве, см. мое эссе “Земляные работы”), т.е. они в достаточной степени детерминированы знаковыми объемами того пространственно-временного участка языковой харизмы, в которой они и происходят. Во всяком случае эта степень достаточна для того, чтобы закончить наше небольшое исследование второй таблицей в духе “Щедрого Бармина” И.Кабакова, придав всему этому делу более комическую, чем шизофреническую окраску. Тем более, что несколько последних листов щедрый Бармин не успел заполнить - на них поставлены только слова-заголовки: ЗНАЮ:... ЗНАЮ:...

Итак,

“ЗНАЮ:

Таблица №2 (по “Новостям №6” ВДНХ СССР 1987 г.)

| | |
|---|-----------------------|
| РЫБНОЕ ХОЗЯЙСТВО -- | КАБАКОВ |
| МЕЛИОРАЦИЯ И ВОДНОЕ ХОЗЯЙСТВО -- | НЕКРАСОВ |
| ВЕТЕРИНАРИЯ -- | ГОРОХОВСКИЙ |
| ЦВЕТОВОДСТВО И ОЗЕЛЕНЕНИЕ -- | ПИВОВАРОВ |
| ПТИЦЕВОДСТВО -- | ЧУЙКОВ |
| СТАНЦИЯ ЗАЩИТЫ РАСТЕНИЙ -- | ПРИГОВ |
| ХЛЕБОПРОДУКТЫ -- | ЖИГАЛОВ |
| ЖИВОТНОВОДСТВО -- | МАКАРЕВИЧ |
| ОВЦЕВОДСТВО -- | РУБИНШТЕЙН |
| ЛЕСНОЕ И ОХОТНИЧЬЕ ХОЗЯЙСТВО -- | МОНАСТЫРСКИЙ, ЕЛАГИНА |
| КРУПНЫЙ РОГАТЫЙ СКОТ -- | ГЕРЛОВИН |
| СВИНОВОДСТВО -- | БАКШТЕЙН |
| АВТОМАТИЗИРОВАННЫЙ СВИНАРНИК-ОТКОРМОЧНИК -- | ПАНИТКОВ |
| МЕХАНИЗИРОВАННЫЙ СВИНАРНИК-ОТКОРМОЧНИК -- | АЛЕКСЕЕВ |
| МЕХАНИЗИРОВАННЫЙ ЧЕТЫРЕХРЯДНЫЙ КОРОВНИК -- | М.-Х. |
| МЕХАНИЗИРОВАННЫЙ ДВУХРЯДНЫЙ КОРОВНИК -- | КИЗЕВАЛЬТЕР, СОРОКИН, |
| ХЭНСГЕН, НАХОВА | |
| ОБСЛУЖИВАНИЕ | |
| СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ -- | ЗВЕЗДОЧЕТОВ |
| АГРОХИМЛАБОРАТОРИЯ -- | ГУНДЛАХ, С.МИРОНЕНКО, |
| В.МИРОНЕНКО, ЗАХАРОВ, | |
| АЛЬБЕРТ | |
| НАРОДНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ-- | ЛЕЙДЕРМАН |
| “ФИЗИКА” АН СССР -- | АНУФРИЕВ” |

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

А.М.

КАШИРСКОЕ
ШОССЕ

Москва 1986 г.

А.М.

ВДНХ- столица мира

шизоанализ

-А что это за воздушные шары"?
-удивился Незнайка.
Снежинка и Синеглазка засмеялись.
-Это арбузы,- сказали они.
-Разве вы никогда не видели арбузов?

Н.Носов. Приключения Незнайки
и его друзей.

"Бык на крыше"

(название балетной сюиты
Дариуса Мийо)

Брынди, брынди, балалайка,
Под столом сидит хозяйка,
На столе идет война-
Черти гонят колдуна.

(детский фольклор 86 г.)

Гуляя с ребенком солнечным сентябрьским днем на ВДНХ, мы попали в довольно пустынный район выставки, где находится фонтан "Золотой колос". Так получилось, что, живя рядом с ВДНХ и нередко там бывая, я в сознательном возрасте никогда не забирался в эту часть выставки. И последний раз, помню, был там в детстве, с родителями. Стоя у пруда и смотря на огромного быка на крыше одного из павильонов (лет в 17 мне очень нравилась музыка "Бык на крыше" Д.Мийо, одного из композиторов французской "шестерки"), на меня нахлынули ностальгические воспоминания о тех далеких временах, когда все воспринималось в прямом чувственном и функциональном значении, когда мир только познается и поэтому он волшебен, нов и великолепен. В голове еще нет никаких гносеологических решеток, рам, нет никакого застывшего "знания" мира, а есть только процесс его бесконечного (как тогда кажется) познания, знакомства с ним.

И вот, оказавшись в этом замечательном ностальгическом месте, я с ужасом следил за своим теперешним взглядом на все, что меня окружает, за непрерывным шизофреническим сканированием несуществующих миров. Я обнаружил, что меня окружают не красивые виды, забавные здания, перспективы, а знаковые ракурсы, которые тут же сложились в целостную знаковую картину, в иконографическое пространство этого района ВДНХ. И вот что в итоге у меня получилось.

* * *

Коллективное бессознательное русскоязычного региона выстроило свою, так сказать, "корневую" и "целевую" сакральность, т.е. свое коллективное сознательное в виде мандалы руководства не на Красной площади, как это может показаться на первый взгляд, а на ВДНХ.

Известно, что основная идеология коммунистов - это рай на земле, и попасть в этот рай ("спастись") можно только путем социально-экономических преобразований народного хозяйства, в которые должно быть задействовано все общество. Но ведь любая идея склонна к трансцендированию, метафизической автономизации, и по законам трансцендирования она тут же материализуется в знаках и символах. "Народное хозяйство" как идея в процессе трансцендирования, символизации и харизматизации советского общества выстроилось на ВДНХ в сложнейшую констелляцию означающих. Это колоссальных размеров мандала, храм на открытом воздухе, место

бога в котором занимает само коллективное сознательное (коммунистический коллектив), опредмеченное и в виде символа фонтаном "Золотой колос". Он возвышается в центре большого пруда (если рассматривать план ВДНХ "вертикально", то он расположен на самых верхних "небесах") и покоится на рогах изобилия, из которых вываливаются фрукты, овощи и т.д. Состоит фонтан из одиннадцати золотых лепестков, двенадцатый сделан в виде трилистника. Интересно, что "райские блага" вываливаются из него снизу, в воду. Но с каких же "небес" они сваливаются, где их производят?

Самое большое сооружение на выставке - павильон "Космос". Вообще "космос" (как порядок) - довольно сложное понятие. В политеистических религиях в космосе обитают и боги, и люди, в монотеистических - бог создает космос, сам пребывая в неизвестности. В сакральном пространстве ВДНХ "бог" (как коллективное сознательное) пребывает вне "космоса", на земле (точнее, на воде, но об этом чуть позже), так как "космос" опредмечен отдельным павильоном.

В мандале ВДНХ "космос" представлен как "небеса", причем диалектические, и вот почему. Если стоять лицом к павильону "Космос", то справа и чуть в глубине находится комплекс павильонов животноводства, где демонстрируются свиньи, коровы, кони, овцы и т.п. На одном из этих павильонов установлен грандиозных размеров Бык, которого как бы смиряет гипсовый титан-атлет. Очевидно, что это символ природы, которая является для местной идеологии "мастерской" и с которой, как с хаосом, человек должен работать, чтобы упорядочивать его, преобразуя в космос.

Теперь опять перейдем влево от павильона "Космос", где находится фонтан "Золотой Колос", встанем напротив него и посмотрим вверх. Мы увидим прямо перед собой огромный купол "Космоса" и гигантского гипсового быка слева от него - они находятся почти на одной высоте и в одном масштабе. Если мы будем двигаться по левому берегу вдоль пруда, огибая "Золотой Колос", мы увидим, как фигура Быка с титаном постепенно наплывает на купол "Космоса", как бы погружаясь в него. То есть эта дорожка вокруг пруда так устроена (место вокруг пруда называется "Грузинский сад"), что наглядно демонстрирует процесс упорядочивания, освоения Космосом Хаоса, сама являясь сакральной и символизируя путь упорядочивания, путь "дао". Теперь нам становится понятным, откуда берутся "райские блага", вываливающиеся снизу из рогов изобилия фонтана "Золотой Колос": они сваливаются с "диалектических небес", а комплекс из этих четырех элементов - "Золотой Колос", "Бык на крыше", "Космос" и сама дорожка, откуда виден весь этот процесс - олицетворяет сокровеннейший пафос всей сакральной топографии ВДНХ - "низведение небес на землю", то есть строительство рая на земле.

Важность понятия "космос", причем в динамике его "заземления", подчеркнута еще тем, что ВДНХ окружена как бы диффузной зоной, где энергетика этого сакрального "космоса" как бы ослабевает, переходя в обыденность. Так, рядом с ВДНХ находится огромная гостиница "Космос", кинотеатр "Космос", множество улиц, связанных с космосом - аллея космонавтов с обелиском "Ракета" и памятником Циолковскому, проспект Королева, улицы Кибальчича, Кондратьюка, Цандера и т.п.

Но вернемся на сакральную дорожку в Грузинский сад, откуда так хорошо просматривается весь диалектический сакральный центр ВДНХ. Двигаясь по ней дальше, наблюдатель - как раз в том месте, где Бык "входит" в купол "Космоса", - повернувшись на 180 градусов видит перед собой небольшой павильон "Бытовые услуги", который стоит недалеко от пруда на возвышении, окруженный деревьями. В каком-то смысле он представляет собой высшую точку трансцендирования усилий коллективного бессознательного, буквально - "тот свет". И местоположение павильона, и его удивительная архитектура (такие домики можно представить себе только в стране Незнайки и его друзей-коротышек из сказки Носова), и то, что он почему-то не обозначен на план-карте ВДНХ, делают его как бы совершенно инородным, вынутым из грандиозной панорамы и топографии всего комплекса выставочных павильонов. Это ощущение усугубляется еще тем, что справа от него, совсем рядом, представлены как бы самые сакральные "низы" мандалы - павильон "Водное хозяйство и мелиорация", т.е. стихия воды, где все зарождается, сила Инь и тоже в каком-то смысле хаос, корреспондирующий с Быком на крыше. Но если Бык на крыше - это хаос верхний (сила Ян), то "Водное хозяйство" - как бы "нижний" хаос (инь). Фонтан же "Золотой Колос" находится как раз между этими двумя необузданными силами. Кстати, в этой ситуации "двойного хаоса" выявляется и "нерентабельность" всей этой системы "бога" в виде коллективного сознательного, которую и выявляет оно само: ведь фонтан "Золотой Колос" стоит посередине пруда и "райские блага" вываливаются из его рогов изобилия прямо в воду, обратно в "хаос". Но подробнее об этом ниже, когда мы будем рассматривать связи реальной общественно-политической системы и ее ментальной "план-карты".

Итак, павильон "Бытовые услуги" выглядывает из-за деревьев как необыкновенно красивая волшебная игрушка, в которой вечно и радостно живут люди (вроде носовских коротышек), занимаясь самыми обычными делами: стригут волосы, стирают белье, починают и т.д., одним словом осуществляют свое вечное, "посмертное" бытие, символизированное этим павильоном "Бытовых услуг". То есть все эти диалектические, грандиозные муки осваивания хаоса космосом, хоть и тонут в воде, но все-таки каким-то волшебным образом разрешаются, наконец, в этом месте окончательного райского игрушечного существования.

Причем каждый элемент описанного сакрального комплекса имеет свой пластический аналог в какой-либо конфессиональной традиции. Бык на крыше - из дзенской серии картинок "В поисках быка", купол павильона "Космос" сделан в стиле католической храмовой архитектуры (только вместо креста он увенчан снопом), павильон "Бытовых услуг" - в стиле ламаистского храма, где помещается рай Амидабу, а у входа в павильон "Водное хозяйство" стоят огромные колеса мелиорационной установки, как бы колеса все перемалывающей сансары. Фонтан "Золотой колос" решен в библейской традиции: ведь он установлен посередине пруда. Это как бы "дух

божий, витающий над водами" до космогонизации хаоса, но он представлен здесь в виде коллектива (колос, в котором много зерен).

Стражами, хранителями всей этой гигантской мандалы являются титаны - огромные позолоченные фигуры мужчин и женщин на павильоне "Космос", на других павильонах, на арке главного входа, скульптурная группа "Колхозница и рабочий" (за пределами ВДНХ, но совсем рядом). Как известно, в античной мифологии титаны боролись с богами-олимпийцами, а один из них - Прометей (популярный советский герой) дал огонь людям, то есть участвовал в акте "сведения небес на землю"

Но весь описанный мной комплекс - это как бы сакральность в действии, трансцендирование диалектического материализма как постоянного процесса. Но прежде, чем попасть в эту "святая святых" мирового процесса, нужно пройти сначала сквозь стабильные, завоеванные в результате политической и социальной борьбы "принципы" (как бы ареопагитовские "Начала"). В мандале ВДНХ они представлены двумя сакральными пространствами - центральным павильоном "СССР" (единовластие) и фонтаном "Дружба народов" (единство круговой поруки наций, входящих в состав СССР).

Очень интересным представляется задний выход из ВДНХ (не "Северный", а служебный, расположенный на северо-востоке по отношению к Центральному входу. Кстати интересно, что на официальной карте ВДНХ - что соответствует реальности - южный и северный входы ВДНХ расположены на одной горизонтальной линии, почти на одной линии с центральным входом, что указывает на возможность "вертикального" прочтения пространства ВДНХ). Возле этого заднего выхода находится ряд вольеров с разными видами оленей, в последнем из них помещаются северные олени. Это - край мира, край вселенной, который как бы совпадает и с реальной топографией Советского Союза (дальним севером). То есть сакральная топография замыкается на реально-географическую, очень четко очерчивая края коллективного сознательного региона. Очевидно, что принцип символизации и "опредмечивания" коллективного бессознательного в сознательное - синергетичен. Целостность и гармония его сакральных значений выстраивается и меняется постепенно, и не по воле одного человека или группы людей, а как бы сама собой, то есть шизофреническая план-карта (о которой идет речь в "Даре Орла" К. Кастанеды) опредмечивается в процессе вживания коллектива в целевые общественно-экономические структуры, реальность которых потом уже разворачивается и действует как бы под властью этой сакральной "план-карты", властью знака над свободной вегетацией жизни.

ВДНХ - это Кашеево яйцо советской власти, но, в отличие от египетских пирамид и сфинксов, древнеримских храмов и т.п. стабильных символов "Начал", под властью которых и произошел процесс омертвления, выморачивания тех культур (но чего не произошло в Китае с его подвижной, "трехлинейной" сакральностью), на ВДНХ есть и даосско-буддийская динамическая сакральность (комплекс вокруг "Золотого Колоса"), которая предполагает постоянное изменение структур и, соответственно, изменение сакральной предметности (самой "план-карты", мандалы). И, казалось бы, совершенно закрытое общество, таким образом, несет в себе потенциал будущих изменений. Опредметив коллективное сознательное ("Золотой Колос") и представив "тот свет" в виде совершенно детского, сказочного домика "бытовых услуг", коллективное бессознательное, неизбежно рождающее власть знака, необходимую на определенном отрезке истории для стабилизации общества и сохранения культуры, в данном случае постоянно находится под угрозой самоуничтожения, самоликвидации. Оно обессиливает, коллапсирует в знаке, указывающем на самого себя, постепенно высвобождая психические пространства (совершенно неизвестные) для личностного (а не коллективного) начала, буквально выбрасывая личность в пустоту, где она может или погибнуть, или обнаружить какие-то новые структуры и новую предметность. В каком-то смысле можно сказать, что общество, сакральность которого оставляет для человека свободным только его дыхание (хотя здесь и много гиперболы), потенциально возвращает в каждом своем члене Праджapati (в реальном смысле - шизофреника), дыхание которого порождает разум, разум - богов, а боги - миры (его собственные, патопсихологические).

Советский Союз, кроме всего прочего, как опредмеченный плод немецкой классической философии, причем в ее романтико-шаманском варианте гегельянства, во-первых, насквозь трансцендентен, во-вторых (в соответствии с романтической традицией ностальгии) его трансцендентность тяготеет к самой древней, ведической, только вместо одного Праджapati, как это было у древних индусов, у нас их в потенции - 250

Этот ракурс дает возможность понять феномен московского "самого лучшего в мире" метро, почему далеко не богатое советское государство позволило себе такую нефункциональную роскошь в тридцатых годах, как строительство московского метрополитена с оформлением станций, напоминающих внутренним дизайном православные храмы. Скорее всего это результат борьбы двух мандал руководства - еще не до конца искорененной программы коллективного сознательного православной идеологии и новой, советской коммунальности с "раем на земле" (основа которой - православная соборность, а вершина и структурное завершение - система лагерей ГУЛАГа, где коммунальность представлена в чистом виде). Ведь если "рай" осуществляется (в знаке) на земле, а не на "небесах", как это было раньше, то, естественно, что "места молитвенных собраний" приходится убирать под землю, чтобы как-то соблюсти привычную иерархию. К месту пришлась и мраморная облицовка взорванного храма Христа Спасителя, использованная в оформлении станции "Маяковская", где, кстати, во время войны во главе со Сталиным и Политбюро, произошло одно из главных сакральных действий Советской власти - празднование очередной годовщины революции.

миллионов, и каждый, в самой сокровенной глубине своей души чувствует свое космическое одиночество, маргинальность и "не знает радости". Вокруг него - одни символические, необходимые вещи, бездыханные, безжизненные, подобно каменным женщинам фонтана "Дружба народов" (одновременно выражающими суть телесности советских женщин и мужчин), и неподвижные, подобные стволу фонтана "Золотой колос" (указывающего на место экзистенциальных проявлений - только на периферии!). Древний Праджапати, увидев вокруг себя такую картину, не возрадовался (далее цитата): "Он решил: "Я войду в них, дабы вдохнуть в них жизнь". Он сделался подобным ветру и хотел войти в них. Однако, будучи одним, он не смог этого сделать. Он разделился на пять частей, называемых праной, апаной, саманой, уданой, вьяной...".*

Дальше началась История. Что же будет дальше с нашими "Праджапати"? Сейчас почти у всех у них - раздвоение личности, психическое заболевание. Но может быть, им грозит ее "распятерение"? Как раз по числу концов пятиконечной звезды и количеству видов дыхания по Ведам? В традиции шизоанализа в слове "распятерение" можно усмотреть слово "распятие" и остановиться на том, что Россия всегда была жертвой для назидания другим народам: "один делает глупость, чтобы ее не делали многие". С другой стороны - полная неизвестность (ведь в сакральном смысле Советский Союз как бы всегда стоит в самом начале Истории), которая может обернуться и каким-то облегчающим разрешением, зарождением новых общественных структур, и отработанное уже правило коллективного сознательного "сначала дела общественные, а потом личные", ведущее к тому, что все "блага небесные" исчезают неизвестно куда, как это наглядно демонстрирует фонтан "Золотой Колос", может вдруг превратиться в свою противоположность.

Определив ВДНХ как центральную мандалу руководства коллективным бессознательным советского общества, можно пофантазировать на эту тему и дальше в плане того, например, как пересекается сакральное и реальное в общей системе руководства Советским Союзом и в сознании советских людей.

Не секрет, что социально-экономическая система СССР - абсолютный государственный капитализм (монополия) имперского типа. В чем же состоит руководящая функция коммунистов в этой системе? Прежде всего они осуществляют идеологическое руководство обществом, т.е. имеют дело с идеей, носителями которой являются их собственное сознание и сознание "паствы", сознание советских людей. В качестве пастырей, жрецов их функционирование состоит в корректирующем посредничестве между сознанием масс и трансцендентным, которым в данном случае является народное хозяйство, но реальность которого протекает, опредмечивается (особенно на внешнем рынке) в формах абсолютного государственного капитализма. Ведь коммунизма как реальной системы общественно-экономических отношений, нет. А социализм - это просто абстрагирование капитализма до его абсолютизации, это как бы Абсолютный Дух капитализма, который можно называть и социализмом (проблема чисто языковая). Следовательно, коммунисты, как люди "оттуда", из будущего, общаются с массами через фантомное, трансцендентное "народное хозяйство", символически опредмеченное мандалой ВДНХ, под властью которой они находятся и по "план-карте" которой осуществляют свой чисто концептуалистский перформанс. Мыслеформы этой мандалы и связывают массы и коммунистическое руководство в единое психическое тело коллективного сознательного.

Для коллективного сознательного христианского мира отдельная личность может стать "сознательной" ("спастись"), если она "войдет в Ум Христос" (ап. Павел). Там разработана своя методика этого "вхождения" или богоуподобления, в том числе девять чинов Дионисия Ареопагита, где человеческий ум "возносится", как бы "очищаясь", по психическим уровням: ангелы, архангелы, начала и т.д. Аналогичная система есть и у даосов, и у буддистов ("Десять ступеней бодхисаттвы"). Но как же человек может уподобиться коллективному сознательному? Какова психологическая, а не номенклатурно-возрастная (октябрята, пионеры, комсомольцы, коммунисты) структура советского коллективного сознательного, которая должна проецироваться на каждую личность, и есть ли в ней иерархия "восхождения"? То есть речь идет о сакральных "чинах" советского сознания. Вероятно, их следует соотносить и определять через описанные нами выше сакральные мыслеформы мандалы ВДНХ. В таком случае, сознание каждого советского человека должно включать в себя пять (основных) мыслеформ: "космонавта", "титана", "колосника", "коротышки" и... "грузина". Что это за "грузин"? Во-первых, пруд с "Золотым Колосом" почему-то окружает грузинский сад, и сакральная дорожка - дао, откуда открывается вся эта панорама, проходит по этому саду. Во-вторых, географически Грузия, входящая в нашу империю - страна стихий: море и горы, и поэтому "грузинское" сознание наиболее непосредственно, прямо связано с реальностью, в частности - с реальной общественно-экономической системой абсолютного гос. капитализма. Вспомним Сталина - "абсолютная государственность", и рынок - "капитализм", где грузины играют ведущую роль. И, наконец, грузины наиболее активно противостоят этой системе и одновременно определяют ее как империю. Противостоят обычно в своем языковом поведении (а ведь для шизоанализа важен только этот аспект): обычно грузин, едущий на российские рынки продавать фрукты, говорит, что он едет "в СССР". Более того, были случаи, когда на грузинском железнодорожном вокзале объявляли по радио: "Поезд "Грузия - СССР" отправляется в такое-то время с такой-то платформой".

Вот с этими пятью "бесплотными чинами" коллективного сознательного и в самих себе, и в народе и имеют дело коммунисты. В этой системе чин "коротышки" - конечный продукт общества, то есть тот самый искомый нами "сознательный" советский человек, как бы живущий уже "на том свете" в виде Незнайки, Пончика, доктора Пилюлькина, Тюбика и других героев сказки Носова (соответственно своей профориентации).

* Виды дыхания ("Майтрейя-упанишад").

Похоже, что остальные четыре "чина" не имеют иерархии относительно друг друга, они как-то хаотически сосуществуют, причем в каждом человеке преобладает, как правило, какая-либо одна сущность. "Космонавты" - это авангардисты во всех областях науки, техники и культуры - от Ленина, Циолковского и Мичурина до современных художников-авангардистов С.Гундлаха и С.Ануфриева, которые недавно объявили себя "космонавтами".

"Титаны" - это различные герои войны и труда и почти все советские женщины. "Колосники" - это противоположность "коротышек", высшее партийное руководство и диссиденты. Это сознание (в личности - подсознание) склонно к самоистреблению и небытию, так как на него замыкается и коллапсирует само коллективное сознательное (местный "бог"), "уподобление" которому невозможно и поэтому отдельная личность в приближении к этому "богу" всегда чувствует себя как черную дыру, которая бесконечно проваливается сама в себя (эта склонность к самоистреблению проявляется и физически, особенно ярко в 30-х годах, когда одна часть партии "выедала", причем огромными кусками, другую часть). "Грузины"- это те люди (не обязательно грузинской национальности), на которых все, собственно, и держится. Только они поддерживают реальную связь с реальной системой (работники министерств, торговли, коммуникаций и т.п.). Чаще всего их деятельность носит криминальный характер и в советской сакральности, по аналогии с христианской, они играют роль "бесов", которых нужно постоянно перевоспитывать, изгонять или вообще истреблять. Ведь для партийного руководства народное хозяйство - это идеальная трансцендентная система и идеальными работниками в ней могут быть только "титаны" (типа Стаханова и т.п.).

По-видимому, это и есть "духовная" топография советского "расптеренного" сознания, с которой (и только с ней, а не с реальной системой) имеет дело коммунистическое руководство. В разные периоды истории оно активизирует тот или иной "чин", который становится лидирующим. Во времена военного коммунизма - "титанов", во времена НЭПа - "грузин", в промежутках - "космонавтов", "колосники" же и "коротышки" - вне всяких изменений, это альфа и омега всей сакральной системы. В самом "высшем" смысле сакральности каждый советский человек (который в середине жизни может быть любым из пяти "чинов") начинает свою жизнь с "коротышки" (детство) и кончает "колосником" (старчество). После стадии "колосника" опять наступает стадия "коротышки". Здесь отчетливо просматривается механизм хинаяны, но без ее целевых установок: вечное существование в "коротышечном" раю, метампсихоз и "наше бессмертие - наши дети" - официально выбирается последняя, но сакрально- первая. Этот бессознательный выбор не в последнюю очередь объясняет плачевное состояние народного хозяйства СССР. Ведь из рогов изобилия "Золотого Колоса" вываливаются в воду гигантские арбузы, дыни, виноград, яблоки и чуть ли не свиньи, которые и демонстрируются как результат, как высшие и целевые эйдосы народного хозяйства. Это и есть те самые огромные арбузы в городах коротышек, которые описаны у Носова. То есть происходит сакрализация не технологии, а результата. Все же остальные павильоны демонстрируют просто технические способы (они могут улучшаться) для достижения одного и того же - арбуза величиной с дом. То есть то, что должно быть главным в экономической системе - технология, выносятся в периферийную зону сакральности, а в центр ее ставится курьез, плод деятельности не общества, а отдельного "титана"

Во всяком случае именно так обстояло дело в харизматический период советской власти - от Сталина до Брежнева. Эти огромные плоды демонстрировались в центральном павильоне "СССР" (в то время как в павильоне "Земледелие" демонстрировались различные сорта обычной картошки). Сейчас павильон "СССР" закрыт на реэкспозицию. Во всяком случае есть какая-то надежда, что изменения будут идти в ту сторону, где народное хозяйство - не цель, а средство.

Если может идти речь об истории коллективного сознательного, о преемственности сакральных мандал руководства при смене идеологий и систем, то можно сказать, что возникновение Советов в христианско-православном регионе - это своего рода "бунт ангелов"- самого нижнего "бесплотного чина" православного коллективного сознательного (а поскольку сюжет этого "бунта" был изначально задан в христианской традиции, почему бы ему не реализоваться в каких-то более осязаемых формах?). Причем этот "бунт" был совершен как бы с "хорошими намерениями" (ведь коммунизм сам по себе как абстрактная идея - как бы хорошая идея, правда, только в его самом народном, примитивном толковании, и вообще это еще и похоже на "царствие Христово, где не будет церковью, ибо некому поклоняться" - тоже известный евангельский сюжет). А то, что этот "бунт" смог осуществиться в России (помимо реальных, объективных причин) можно объяснить очень сложной структурой коллективного сознательного российской империи (которое было конституировано православием, к XIX веку полностью музеефицированному и духовность которого стала абсолютна апофатичной - установка на совершенное незнание божьего промысла). Произошла автономизация структур коллективного сознательного и "ангелам-апофатам"- как наиболее удаленному слою коллективного сознательного от его "сокрытого центра" ("Бога") и потому свободному вообще от всякой "духовки" (попросту говоря - коммунистам) удалось повернуть в качестве социального эксперимента Октябрьскую революцию (интересно, что фамилия аббревиатура пяти главных деятелей "Земли и воли" - Плеханова, Инсарова, Засулич, Дейча и Аксельрода - складывается в слово "ПИЗДА", причем группу эту в шутку так называли еще в девятнадцатом веке, а в православной иконографии апофатический знак иногда изображался в виде черного треугольника над головой Саваофа). Последовательность в реализации апофатической сакральности сказала еще в довольно странном для "материалистического" общества (то есть, казалось бы, для общества "здорового смысла") поступке некрофильского свойства - в открытом экспонировании на Красной площади трупа своего главного вождя. Это эспонирование - как бы опредмеченный "узел" связи старой православной (апофатической) мандалы: "Ветхий Деньми, почивший от всех дел своих", - и новой

коммунистической, коммунальной - олицетворение пчелиной матки в коммунальном улье. Но, так же как и в "Золотом колосе", здесь происходит знаковый "провал" - демонстрируется мертвая матка, и эта ее мертвость, небытийность пронизывает энергетикой небытийности, ненужности всю структуру коммунистического руководства.

Так что описывая коллективное сознательное советского общества харизматического периода мы, в сущности, имеем дело только со стратиграфией "ангела-апофата", который расслоился в апокалипсическом движении - на "космонавтов", "титанов", "колосников" (носителей, кстати, апофатической природы), "грузин" и "коротышек". Но каждый этот слой, в потенции возрождения, легко может быть отождествлен с пятью частями, на которые разделился Праджапати: прана / дыхание - "титаны"/, апана /выдыхание- "грузины"/, самана /внутреннее дыхание, объединяющее все другие виды дыхания - "колосники"/, удана / вздох при умирании и во сне без сновидений - "коротышки"/ и вяна / промежуточный момент между выдыханием и вдыханием - "космонавты" /.

Такая герменевтика переводит эсхатологическую духовность в начало новой истории.

* * *

Рядом с фонтаном "Золотой Колос", на берегу пруда, построили, но еще не открыли новое здание, довольно странной архитектуры, то ли павильон*, то ли ресторан, то ли еще что-то. Выглядит оно довольно современно. К нему, со стороны пруда, примыкает что-то вроде смотровой вышки с внешней винтовой лестницей и площадкой обзора на вершине. Не исключено, что она предназначена только для служебного пользования. Следовало бы пойти туда и сфотографировать все эти места, постараться залезть на эту вышку. Оттуда могла бы получиться хорошая панорамная фотография Ботанического сада, расположенного справа от этого здания, за пределами ВДНХ. Возможно, что это будет просто красивый вид, пейзаж, а не знаковый ракурс. Может быть, что хоть через одно окошко гносеологической решетки "знания", которое губит все живое, можно найти лазейку для свободного взгляда, пусть и специально свободного (как с древних китайских башен созерцания), специально откадрированного, но все-таки с "пустым", десакрализованным центром, где на самом деле всегда скрывается самое драгоценное, что у нас есть - возвращенная неизвестность.

сентябрь 86 г.

* Когда я узнал, что это странное сооружение с вышкой - будущий павильон "Рыбное хозяйство" и что практически весь этот огромный дом представляет собой аквариум, мне стало ясно, что все архитектурные "странности" на ВДНХ объясняются прежде всего сакральностью всего этого пространства, местом данного здания в мандале ВДНХ. Павильон "Рыбное хозяйство" (который, кстати, начал строиться в самом конце советской харизмы, т.е. в самый опасный для идеологии момент) - это символ Всемирного Потопа (воды пруда, где стоит "Золотой колос" как бы поднялись выше самого "колоса" - павильон стоит на берегу того же пруда), а смотровая вышка на этом павильоне- образ горы Арарат, где в свое время спасался Ной. На этой "эсхатологической ихтиологии" и следует поставить точку, не особенно обременяя себя вопросом, почему сакральные пространства с такой легкостью (как в "Алисе в стране чудес") переходят в пространство каламбура.

ПОЛНОЕ СОДЕРЖАНИЕ БЕЗ НОМЕРОВ СТРАНИЦ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

От авторов

ПРЕДИСЛОВИЕ (А.М.)

Ворот (о.т.)

А.Монастырский. Об акции “Ворот”

И.Кабаков. Об акции “Ворот”

Ю.Лейдерман. Об акции “Ворот”

Партитура (о.т.)

Текст “Партитуры” (А.М.)

Фрагмент стенограммы обсуждения акции “Партитура”

А.М. Вместо музыки

Ю.Лейдерман. Об акции “Партитура”

И.Бакштейн. С ненавистью к прекрасному

Такси (о.т.)

Стенограмма записи, сделанной в аллее

во время акции “Такси”

Обсуждение-2 (о.т.)

Структура слайд-фильма “Подготовка”

А.М. О структуре акции “Обсуждение-2”

Ю.Лейдерман. Три истории и пять интерпретаций

Ботинки (о.т.)

А.М. Киевогорское поле

И.Бакштейн. Нормальные не выживают

А.М. Эстетика и магия

Лозунг-86 (о.т.)

И.Нахова. Об акции “Лозунг-86”

А.Монастырский. Об акции “Лозунг-86”

ЗА КД (о.т.)

Нажимать на гнилые места золотого нимба (о.т.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

А.М. Четыре работы

С.Летов. Аудиальный перформанс “Коллективных действий”

С.Летов. Скрытый мир А.М.(аудиальная сторона
акции “Выстрел”)

Е.Модель. О книгах “Коллективных действий”

А.М. Земляные работы

А.М. Речные заводы советской харизмы

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

А.М. Каширское шоссе

А.М. ВДНХ - СТОЛИЦА МИРА

Оглавление

| | |
|--|----|
| От авторов | 2 |
| Предисловие | 3 |
| Ворот..... | 6 |
| Партитура | 14 |
| Такси | 31 |
| Обсуждение-2..... | 35 |
| Ботинки..... | 44 |
| ЛОЗУНГ - 86 | 56 |
| ЗА КД..... | 60 |
| Нажимать на гнилые места золотого нимба..... | 61 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ..... | 62 |
| ЧАСТЬ ВТОРАЯ..... | 92 |
| ВДНХ- столица мира..... | 94 |