

П. Пепперштейн

### ***Лихоборка***

Большинство рассказчиков упоминает о своем настроении. Это вполне естественно: «настроение» является цензором, редактором и соавтором того или иного воспоминания. В случае с акцией «Лихоборка» сразу должен оговориться, что настроение у меня в тот день было хорошее, даже, может быть, слишком хорошее для того, чтобы я мог с должным вниманием отнестись к событию акции. Что-то для меня очень приятное предшествовало этому дню (что именно- сейчас не помню), поэтому на происходящее я смотрел сквозь эйфорический осколок. Затем (и это еще более неперемное состояние) сообщают о погоде. И погода была великолепная, ранне-осенняя, золотисто-солнечная. Все встретились у парадного входа ВДНХ и направились, сквозь пространства ВДНХ, в Ботанический сад. Перейдя из одного рая в другой, мы миновали вход в китайский сад, недавно созданный в ботаническом саду, и затем вышли в как бы не совсем обустроенную, периферийную зону, но тоже очень приятную, хотя и надо было вроде бы перелезть через какие-то буераки, рытвины, но все это доставляло огромное удовольствие. Остановились возле железнодорожной насыпи, встав отчасти на какой-то узкой влажной тропинке, отчасти (как мне запомнилось- не уверен, что так было на самом деле) на поваленном дереве, которое лежало почти в воде реки. Может быть, это было не дерево, а какая-то труба? Прямо перед нами, сверху, был красный железнодорожный мост, внизу- река, уходящая в подземный туннель. Позиция созерцания, «смотровая площадка», таким образом, была достаточно зафиксированной, узкой- мы смотрели как бы из складки ландшафта. Акция началась. Само действие помню не вполне отчетливо, я как бы не совсем «обращал внимание» на то, что делают здесь, увлеченный скорее созерцанием «всего в целом». Психологический ракурс смотрения напоминал рассеянное наблюдения сквозь окно за мальчиками, играющими во дворе: что-то делают, один залез на крышу, что-то привязал, спускает, другой стоит внизу, ловит, поддерживает... Это смотрение лишено любопытства (и так ясно: играют), но, в то же время, преисполнено какого-то сплошного изначального одобрения (молодцы, играют). Причем смотрел я на этих «мальчиков» как-то очень хорошо представляя себе, каким должно быть их состояние (вот он идет по железным перекрытиям моста, смотрит оттуда вниз, спускает), близкое к состоянию детей в предподростковом возрасте, глубоко погруженных в «игровую повседневность», в залезание на деревья, на крыши гаражей, в такое подвешенное растрясание, просеивание «большого» времени сквозь решето «большого» пространства (которое, собственно, и есть: гаражи, мосты, крыши, дворы, деревья). Трудно сказать, каким именно взглядом я созерцал это «состояние мальчиков»- то ли взглядом более младшего ребенка, который сам еще не гуляет во дворе, то ли просто отстраненным взглядом прохожего, который остановился передохнуть, постоять на месте. Но очень быстро это облако «дворов и гаражей» как-то отделилось от членов КД, которых я наблюдал. Стало казаться, что они сами находятся уже не внутри этой пригрезившейся психологемы, а что-то с ней делают, производят какие-то манипуляции. Они, видимо, «спускали» это состояние в виде той «посылки», «бандероли» или «большой конфеты», которая была подвешена над рекой на веревках, а затем сброшена. Еще раз признаюсь, что не ясно помню происшедшее. Кажется, «бандероль» сначала приподнималась с помощью веревок, затем повисла, затем внутри бандероли (?) раздался какой-то сигнал (звонок?) и в этот момент она была отпущена и упала (в воду? или была подхвачена Панитковым?). Понятно, что «посылка» содержала в себе только сигнал к своему «падению», «опусканию». В этом смысле эта акция (в отличие от большинства «апофатических» акций КД) была «катафатической» (само слово «катафатика» означает

«спускающееся сверху вниз»), что подтверждается и яркой, подчеркнута цветной эстетикой акции- красный мост, лиловая бандероль, синее небо, золотой отсвет солнца. «Апофатическая эстетика», как известно, тяготеет к черному (и белому как «черному света»). Видимо, эта «катафатичность» и обусловила ту удаляющую (как перевернутый бинокль) оптику как бы божественной снихождительности, всеобъемлющей и все растворяющей в себе, сквозь которую я лишь смутно разглядел действия, совершаемые участниками.

Чрезвычайно доминировал пейзаж, против обыкновения не нейтральный, а наоборот очень фактурный и, главное, вертикальный, похожий на пейзажи символистов- Беклина, например. Прочитывание этого пейзажа как символического (даже символистского) текста опережало какое либо прочитывание разворачивающихся здесь действий. Внимание фиксировалось, прежде всего, на выборе места как на главном действии, совершенном авторами. Внизу чернел «вход в Аид», куда утекала река (а может она оттуда вытекала?). Насколько я помню, в царстве Аида было три реки- Стикс, Лета и Ахерон, причем, кажется, две из них втекали в царство мертвых и лишь одна вытекала оттуда. Да, я бы сказал, нижняя часть пейзажа была «античной», «греческой», в поздней обработке в духе модерн или даже в духе неомодерна, скажем, режиссера Тарковского. Верх пейзажа был «китайским» (красный мост). В вертикальных пейзажах, несмотря на их вытянутость вверх, обычно бывает мало неба- они все заняты не небом, а «лестницами в небеса» или «лестницами с небес», образуемыми из гор, деревьев, листвы, башен, водопадов и прочих «ступенчатых» конструкций. Мало неба было и в пейзаже «Лихоборки», область неба была почти целиком занята железнодорожным мостом, что более чем понятно в контексте догматологии КД (см. в «Каширском шоссе» указание на выход из психоза небесных иерархий через мыслеформу «дао-пути, предшествующего небесам»).

Таким образом, видимо, происходило какое-то катафатическое опускание (то есть опускание некоего знания) с даосских дальневосточных «протон небес» в «преисподнюю» античного, до христианского, европейского типа. Апелляция к антично-греческим образам (тем более данным в стилистике европейского модерна) достаточно редкая вещь для КД. Однако, какое именно «знание» подвергалось «опусканию»? По всей видимости, «знание о смерти», поскольку именно оно, прежде всего, изгоняется с даосских протон небес бессмертного «пути» (или «пути бессмертных»). Ведь содержанием «посылки» был сигнал о конце времени акции, или просто об ограниченности времени. «Знание о конце» сбрасывается с «бесконечного пути». Однако, все реки античного Аида являются, в той или иной степени, реками забвения. Таким образом, в рамках этой герменевтики, становится ясен целевой аспект опускания- «знание о смерти» окунается в «забвение», стирается «забвением»<sup>1</sup>. «Состояние мальчиков» и «знание о смерти», тем самым, совпадают: именно в возрасте 8-11 лет это знание уже присутствует, но находится в «подвешенном» состоянии, колеблясь между версиями о собственном бессмертии (дао) и простым «античным» забвением (айд).

Можно выстроить следующую схему акции, которая, одновременно, является схемой классической процедуры с «катафатическим» содержанием:

---

<sup>1</sup> Название реки- Лихоборка- как нельзя лучше подходит для «реки забвения» в «царстве мертвых»: она «борет лихо», то есть побеждает беды, напасти, горести и т.п. «Лихом», «напастью» является, естественно, знание о смерти.



Эта схема совпадает с фактической схемой:



Для меня лично, видимо, перевод атмосферического содержания этой акции на язык дискурса укладывается в вопрос: какова настоящая связь между колеблющейся подвешенностью знания-забвения о смерти-бессмертии и привольным обыденно-игровым блужданием среди дворов и гаражей?

Во всяком случае, я склонен думать, что именно акцентирование забвения как внутренней темы этой «летейской» акции заставило меня отчасти забыть саму акцию.

В конце всем рздали подарки-сувениры в виде небольших сине-лиловых «конфет» с датой и названием. Моя «конфета» лежит у меня дома на секретере под статуэткой большого Шалтая-Болтая, восседающего на стуле. Голова Шалтая-Болтая открывается, так что «конфету» можно было положить внутрь головы. Но я никогда этого не делаю.

Голова Шалтая-Болтая все время остается пустой.

\*\*\*\*\*

П. Пепперштейн

***Роман в раме.***

Уезжая в очередной раз в Германию, я взял с собой недавно изданный том «Поездок за город». Сейчас я перечитываю рассказы участников и у меня возникло желание тоже написать «рассказ об акции». Хотя я и присутствовал на некоторых акциях КД, но никогда не писал о них (за исключением одной, сделанной лично для меня). Теперь вдруг появилось как бы такое «живое желание». К чему бы это? Откуда оно взялось? Магия типографского текста? Но в самиздатском виде «тома КД» были даже более магичны, притягательны. Принципиальным обстоятельством является тот факт, что «Поездки за город» изданы теперь одной книгой. Раньше «тома КД» существовали (в реальности и в сознании) как серия книг-объемистых, формата А4, в твердых прочных переплетах. Не только содержание, но, прежде всего, физическое наличие и облик этих книг красноречиво указывало на культурное усилие связности. «Культурная связность» есть нечто, апеллирующее одновременно к истории и к наличному быту, она должна (не в будущем, а «здесь и теперь») выполнить функцию «бытового нормализатора». «Быт», причем, включает в себя, естественно, «психологический быт» и даже «психоделический быт», то есть повседневную циркуляцию фантазмов и «настроений». Именно в плане этой нормализующей, регулирующей бытовой эстетики следует понимать обтянутость некоторых самодельных томов документации КД материей с узором из мелких цветов, предназначенной для платьев, занавесок или обивки мебели. В этом отношении КД следовали за Кабаковым, который также использовал подобную «мещанскую» материю для оформления коробок своих альбомов. Таким образом, в практике КД (по интенции) понятие «культура» претерпевало некое оздоравливающее, нормализующее снижение от так называемой «духовной культуры» к «культуре быта», «культуре обслуживания», «культуре общежития» и другим версиям отшлифованной коммунальности, чтобы затем снова пережить быстрый подъем к «культуре переживания», «культуре галлюцинирования», «культуре обуздывающего себя понимания» и т.п. Каким-то образом, для удержания этой функции «нормализатора», была нужна серийность, разреженность томов КД. Расщепленность книг (что было визуализировано Медгерменевтикой в объекте «Книга за книгой») являлась своего рода гарантом нормализации. Эта гарантированность во многом определяла практику МГ, «развязывая нам руки» для различных психоделических приключений. Если уж такое развернутое психоделическое приключение, как то, что описано в «Каширском шоссе», стало «приложением» к одному из

томов, прилежно перепечатанным на машинке и с домашней заботливостью переплетенным в тускло-золотой переплет, значит мы можем позволить себе (в наших сознаниях), в общем то, все, что угодно- все это станет «приложениями» (к архиву круга или еще к чему-нибудь). Поэтому бессознательно я не испытывал желания описывать акции КД, хотя они нравились мне. Я воспринимал себя как объект приложения нормализующих флюидов- личное участие в их производстве могла ослабить их эффективность.

Теперь же, после публикации «Поездок за город» ситуация изменилась. Теперь это одна книга. То, что было «текстами», «материалами», «документацией» стало текстом, одним цельным текстом, наподобие текста романа, который тоже, как правило, строится на бесчисленных вставках и экспликациях: дневники персонажей, разговоры, письма, теоретические и лирические отступления и т.п.

Иначе говоря, деятельность КД оказалась втянута в сферу «духовной культуры», тем самым, видимо, утратив качество «нормализатора быта», но приобретая взамен новые качества, новую контекстуальную нишу. Слившись в одну книгу, тома КД, «съев» разрывы, пустоты между собой, создали некую «новую пустоту» вокруг себя, которая и породила во мне желание заполнить ее некоторыми соображениями (которые я сейчас и излагаю).

К тому же я воспринял это как некую подсказку: книги МГ тоже можно издать одной книгой. Раньше такая мысль показалась бы мне кощунственным-посягательством на пустоты между книгами. Теперь я смотрю на это иначе-достаточно в этой зоне одного промежутка, одного разрыва: между «книгой КД» и «книгой МГ» (если последняя будет издана). Это напоминает «выбрасывание миров в форточку», описанное А.М. с той только разницей, если бы эти миры не исчезали за форточкой, а, напротив, им было бы обеспечено там, в зафорточном воздухе, идеальное хранение. Я испытываю особенно острое желание избавиться от книг МГ, выбросив их в форточку «духовной культуры» (т.е. в форточку дематериализации), так как эти книги не имеют даже самодельной формы книг, они не обтянуты материей в мелкий цветочек, не переплетены в тусклое золото или в синюю ткань найденных загородом занавесок. Книги МГ существуют в качестве «бытовых дезорганизаторов», компенсирующих нормализующую функцию томов КД в качестве больших, трансгрессивных, текстуально-иллюстративных «облаков» (что, видимо, инспирирует дальнейшее развитие эстетического метеодискурса в практике «Облачной комиссии» и других групп, составляющих «круг МГ»).

«Духовная культура» это, проще говоря, литература в расширенном понимании этого слова (включающая в себя «философскую литературу», «научную литературу» и т.д.). «Поездки за город», таким образом, оказываются в ряду других книг «классического типа», будь то

«Будденброки» Томаса Манна, труды Хайдеггера или менее известные, но тем не менее тоже «классические» труда какого-нибудь Лосева.

И тут встает вопрос о том, хорошо ли, желанно ли это попадание в лоно «духовной культуры», в лоно литературы? Ведь это означает выпадение из «искусства», которое, все же, относится к области «материальной культуры». Западные художники (включая Дюшана, других дадаистов, сюрреалистов, поп-артистов, минималистов и даже концептуалистов в лице, например, Кошута) прилагали и прилагают колоссальные усилия для того, чтобы не попасть в «историю духовной культуры», в «историю идей», а наоборот, как можно прочнее войти в «историю искусства», а через нее в «историю материальной культуры». Путь этот легко описуем ( хотя на практике не прост): от «небес» эстетического манифеста и художественного поиска (направленного или сугубо индивидуального) происходит быстрое снижение (а на Западе скорее «поднятие») к «земле» дизайна, моды, архитектуры, кино, городской монументальной скульптуры, к «земле» прикладных искусств, смыкающихся со сферой производства, индустрии, массового потребления и товарооборота. Собственно, русский авангард 10-20-х годов был вписан в общую историю искусства не только и не столько из-за его эстетической революционности, не из-за прорывов в области «высокого искусства», но из-за того, что он мгновенно перевел все эти прорывы на тарелки, одежду, на агитпоезда, дома, политплакаты, на эстетику массовых шествий, народных праздников и т.д. Проект искусства-тотальная эстетическая ре-индексация материального мира, «стилизм», окутывающий собой «всех людей» и их вещи. Кабаков, скажем, тоже предпринимает сейчас не менее напряженные усилия, чтобы прорваться из «духовной» культуры в «материальную»: он работает уже не с «идеями», а с реалиями их потребления и отчасти промышленного воплощения: наращивание количества и размеров инсталляции, скорость возведения инсталляции на «площадке», пропускная способность инсталляции по отношению к зрительской массе (должна увеличиваться), количество затрачиваемых на строительство денег (должно, в идеале, неуклонно возрастать) и т.д. Тем не менее, как бы не наращивал Кабаков размах художественного участия в «общей жизни», нужно помнить, что в советский период скромная детгизовская книжка издавалась огромным тиражом, скажем, с иллюстрациями того же Кабакова, то есть, в некотором смысле, эффективнее приближала его к западному идеалу художника-промышленника. Журнал «Веселые картинки», например, выходил ежемесячно тиражом в два миллиона экземпляров. Установка на «материальную культуру» настолько глубока, что в свое время это дало повод Фрейду писать о Леонардо как о «несостоявшемся художнике», так как тот сделал мало работ и ни одной не закончил, отвлекаясь (из-за психических деформаций, причиненных ему его детством) на чрезмерное,

катастрофическое для художника, участие в исследовательской «литературе».

Итак, попадание в «историю литературы» вместо попадания в «историю искусства» (а на это, видимо, обречены КД и МГ), должно быть, во всяком случае с точки зрения искусства, расценено как неудача, как выпадение в полумаргинальный «осадок» духовности. Так ли это?

Нет, не так.

Ситуация тут получается парадоксальная. С одной стороны, «литература» это нечто как бы старомодное, связанное с девятнадцатым веком, с другой стороны, развитие именно материальной культуры (на Западе прежде всего), развитие, идущее настолько быстро, что иногда за ним бывает трудно уследить, ориентирует ее (материальную культуру) на постепенную дематериализацию (речь идет не только о новых технологиях, но, прежде всего, о новых отношениях, о перспективных психологемах, чей курс на общем психорынке постоянно растет), на возрастающую компактность, то есть на постепенное ее слияние с «культурой духовной», с литературой. Акции литературы, упав на наших глазах, вдруг головокружительно подсакивают: в мирах «воплощенного развоплощения» она- чемпион. Литература, пережив положение «отстающего», вдруг оказывается «на носу» технического прогресса: она обладает самым экономичным, самым «легким» полем самовоссоздания, само-ре-креации. Литература- этот, собственно, все, что состоит из букв. Образую все новые и новые формы сцеплений с цифровыми кодами, она нестираема, необозрима и, в то же время, (парадоксальным способом) минимальна. Желание «человека будущего» во многом описывается (массовой культурой, в частности) как стремление к воплощению (развоплощению) в полубесплотного литературного полуперсонажа, чья персонажность обрывается в люфт экзистенциальной неопределенности, и именно этот «люфт» позволяет «полуперсонажу» иметь отношение к авторству, дотрагиваться до рычага формирования сюжета и стиля повествования. «Духовная культура» переформулируется в «культуру тонких материй», в «культуру сверх-тонких (психо)технологий» и т.п., и, таким образом, снова оказывается «впереди» культуры материальной.

С этой точки зрения «история литературы» оказывается более перспективным (а, следовательно, иерархически более привилегированным) пространством, нежели «история искусства». А, в случае русской культуры, это означает, что все неожиданно остается на своих местах: так, как и было всегда.

Впрочем, если рассматривать искусство как ДИФФУЗНУЮ ЗОНУ МЕЖДУ ИДЕОЛОГИЕЙ И ДИЗАЙНОМ (заведующую дизайном идеологии и идеологизацией быта), следует признать, что у «искусства» и «литературы» одна история. И вообще (припомнив нормализующий флюид, когда-то

дувший между ранее расщепленными томами КД) надо признать, что история (история искусства, история галлюцинаций, история отношений) обретает свой наличный смысл только в ее отношении к «быту», к повседневности, как некий условный горизонт, ежеминутно подтягивающий эту повседневность к себе, обеспечивающий «подъем», в том числе тот «эмоциональный подъем», о котором часто упоминают рассказчики об акциях КД (наряду с «приподнятыми» раздражением, утомлением, разочарованием и любыми другими эмоциями).

Тем не менее для нас (для МГ), как условная предпосылка нашей деятельности, всегда была важна констатация: мы не представители «литературного или литературоцентрического искусства», а скорее представители экспериментирующей литературы, овладевающей стратегиями и практиками «изобразительного» искусства в своих собственных интересах. Первой публикацией об МГ была моя статья «Инспекция как литературная проблема», причем, что принципиально важно, эта статья о «литературной проблеме» была напечатана в журнале «Искусство».

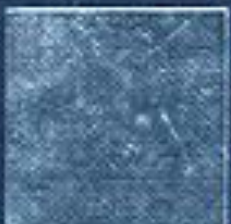
Наконец, осталось только сказать о том, через что (то есть посредством какого художественного «приема» «книга КД» входит в Большую Литературу, за какой именно крюк она подвешивается к этой могущественной гирлянде? Конечно, сливаясь в единую книгу, утрачивая серийность, «тома» КД превращаются в роман (это уже было сказано). Причем это роман универсальный, сочетающий в себе все типы романа- и «роман воспитания» (в духе 18 века) и «роман разговоров и обсуждений» (в русско-немецком духе) и «литературу факта» (в западном модернистском духе) и т.д. Однако, главным образом, это «роман психоделический» и его центром тяжести (а скорее «центром облегчения») является «Каширское шоссе», роман в романе. Именно «Каширское шоссе» есть тот большой и сверкающий крюк, которым «Поездки за город» «цепляют» Литературу, причем «цепляют за живое», за психоделический нерв, который всегда (еще со времен святоотеческих текстов) позволял литературе быть больше, чем она есть. Теперь, когда тома КД слились, слиплись в одну «конфету», теперь, когда не видно мелких «бытовых» цветов на ситцевых переплетах одних томов и домашнего психопатологического золота других томов, когда с функцией «нормализатора быта» покончено, «Каширское шоссе» уже не смотрится «приложением», оно- картина в роскошной большой раме из акций, обсуждений, статей и «рассказов участников».

1998.



К О Л Л Е К Т И В Н Ы Е

ПОЕЗД

КИ  ЗА

ГОРОД

Д В Ы С Т В И Я

АВТОМАТИКА