

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

**ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД**  
( 3 т. )

Москва, 1985 г.

От авторов

В третьем томе “Поездок за город” собраны документы акций, сделанных нами на протяжении последних двух лет. Акции расположены не в хронологическом порядке: в особый раздел выделены шесть акций серии “Перспективы речевого пространства”.

Мы приносим искреннюю благодарность С.Хэнсен, И.Кабакову, С.Летову, И.Бакштейну, Штеффену Андре и другим за деятельную помощь и поддержку нашей работы.

Фотодокументацию акций осуществляли И.Макаревич, Г.Кизевальтер, М.Еремина, Е.Елагина.

“Коллективные действия”

## Предисловие

Особое внимание читателей этого тома "Поездок за город" хотелось бы обратить на предметы или на "предметную зону" демонстрационного поля новых акций. Прежде предметы в наших акциях выполняли функции приспособлений для создания определенных эффектов восприятия или фактографических знаков, вручаемых после акций зрителям. Специфика предметов акций третьего тома - их эстетическая самостоятельность: они могут экспонироваться без сопроводительной документации (описательных текстов, фотографий действия, где они использовались и т.д.)

Ряд этих предметов состоит из:

1. Трех серебряных шаров из фольги, поставленных один на другой ("Поездка за город за третьим серебряным шаром для Сабины");
2. Серебряного тора из фольги ("Серебряный тор");
3. "Золотых крыльев Н.Паниткова" и "Серебряного шара А.Монастырского" ("М");
4. "Мягкой ручки" ("Русский мир", см. статью А.М. "ЦЗИ-ЦЗИ");
5. Контур зайца из белого картона ("Изображение ромба");
6. Двух черных ящиков из картона с фонарями ("Голоса", "Перевод", "Юпитер");
7. Восьми черных щитов с номерами ("Перевод");
8. Шести черных щитов с паралингвистическими знаками ("Юпитер");
9. "Черной партитуры" ("Юпитер");
10. Застекленного экрана в синем паспорту ("Бочка");
11. Предметов акции "Обсуждение".

Разумеется, перечисленный ряд предметов входит и в демонстрационное поле акций, в его "предметную зону". Все эти предметы так или иначе (в основном генетически) связаны или с фактографией или с "приспособлениями", но одновременно они указывают на те места в "предметной зоне", где проходит граница эстетики действия. В данном случае эти места можно определить как "сияния" (ряд бело-золотых предметов) и "провалы" (ряд черных предметов) с недвусмысленно символическим значением, разговор о котором выходит за рамки интересующих нас проблем демонстрационных отношений.

За исключением акции "Русский мир" с довольно неожиданным концом (отбирание у зрителей врученных им предметов - фактографий и затем их сжигание) все акции этого тома построены без каких-либо неожиданных эффектов по принципу "ожидания без получения". Демонстрационные пространства этих "бесплодных ожиданий" довольно разнообразны - от комфортных ("Описание действия", "Юпитер") до трудновыносимых ("Бочка"). Большинство акций строилось на девальвированных прежними перформансами эстетических понятиях, то есть уже хорошо знакомых и отработанных: "пустое действие", "человек вдаль", "линия удаления", "группа" и т.п. Новые демонстрационные зоны акций третьего тома связаны с проблемой "ритмов восприятия" - "повторение" (серия акций "Перспективы речевого пространства") и "незаметность" ("Мягкая ручка" из "Русского мира" и "Бочки"). Но главная эстетическая экзистенция новых акций это такие действия, как "хождение", "стояние", "сидение" и "лежание" в тех своих технически-функциональных аспектах, где они лишены символического и эстетического наполнения и остаются за пределами суждения и понятия, то есть когда они выступают в том качестве само собой разумеющейся необходимости, которая порождает их парадоксальную трансцендентность по отношению к эстетическим спекуляциям и художественному поведению. В таком качестве онтологического основания эстетики действия эти акты и выступают как парадоксально-метафизические пространственно-временные переживания.

К таким же "свободным зонам" (но уже несколько суженым границами эстетической рефлексии) можно отнести и созерцательные пространства, например, такие как созерцание "белого" (см. текст Н.Паниткова из акции "Описание действия"), "пейзажа" (см. статью А.М. "ЦЗИ-ЦЗИ") и "звучания" ("Юпитер").

Эти демонстрационные зоны непосредственных действий и созерцаний (рефлексия "ритмов восприятия") - как раз те области, куда направлено наше экзистенциальное внимание, но никак не внимание наших зрителей. Зрительское восприятие в большинстве случаев направлено на ожидание и понимание "пластического" материала - приемов и структур, которые нами использовались в действиях. Интересно, что этот материал в виде неподвижной "предмет-рамы" или скользящей рамы

"пустого действия", внутри которых расположены интересующие нас выходы в области непосредственных действий и "ритмов восприятия", в полном соответствии с процессами, происходящими в современном трансавангарде, носил ярко выраженные черты "золотого" и "черного" декаданса. Это видно по вышеперечисленным предметам. Первые 12 предметов (учитывая девять белозолотых сожженных предметов "Русского мира" и исключая из этого ряда "Мягкую ручку") указывают на принадлежность акций, в которых они использовались, к стилистике "золотого" декаданса, а 17 предметов акций "Перспективы речевого пространства" - к стилистике "черного" декаданса. Кроме того, художественному ("фоновому") материалу всех акций свойственны и психопатологические черты (тавтология, аутизм, амбивалентность и т.п.) – также специфика современного трансавангарда. Более того, психопатология характерна и для текстов-интерпретаций (например, дискурс, построенный на связях по ассоциативному автоматизму и бреду отношения, гиперболизация и т.п.), которые, как и всегда в нашей работе, являются важным и стоящим по значению в одном ряду с событием методологическим звеном в построении и репрезентации перформансов. Методологическая схема продуцирования акций третьего тома осталась прежней: предварительное понятие (например, название акции "Появление") - событие (сама акция "Появление") – дискурс (интерпретационные тексты) – эстетическое понятие (например, элементы "появление" или "полоса неразличения" как условия рефлексивного акта демонстрации и восприятия, используемые затем и в других акциях). Однако эта методологическая схема работает не по разрозненным четырехэтапным циклам, а по замкнутому кругу: эстетическое понятие (последний член схемы) становится предварительным и затем редуцируется в событии и дискурсе, участвуя лишь в о р г а н и з а ц и и очередного акта восприятия, выступающего в наших акциях в качестве основного предмета изображения. Так, например, предварительное понятие "незаметности" (обсуждаемое Н.П. и А.М. как способ подачи акции- см. "ЦЗИ-ЦЗИ"), событийно осуществленное через "Мягкую ручку" в акциях "Русский мир" и "Бочка", дает возможность говорить не только о понятии, но и о зоне "незаметности", существующей в нашей демонстрационной модели, выход в которую может быть осуществлен через предмет множественного значения, что для эстетики действия является довольно новым и неожиданным поворотом.

Читателю третьего тома (как, впрочем, и двух предшествующих) не следует упускать из виду жанровую специфику акций - саму "поездку за город". Сверхзадачей всего корпуса акций третьего тома являлась активизация этого жанра, а точнее, рода эстетической деятельности способом отрицания. В конце концов суть проблемы заключается не столько в том конкретном визуально-пластическом или аудиальном поведении участников на загородном поле (по принципу "ничего не показывать, но сделать это так, чтобы возникло ощущение экзистенциально-эстетического удовлетворения"), сколько в поддержании традиции самих поездок, совершаемых нами время от времени с одним и тем же составом зрителей. И соблюдение правильности, оптимальности этого "время от времени" - залог того, что поездки не обесценятся, не профанируются.

Четыре последние акции этого тома - домашние. У них есть, разумеется, свои внутренние проблемы и задачи. Однако основная их задача - вызвать у зрителей ностальгию по "поездкам за город"... через отрицательные эмоции к "домашним" акциям. Поездка за город требует известных усилий. При частых поездках эти усилия входят в привычку и становятся в ряд каких-нибудь лыжных прогулок, пикников и т.п. Поэтому определенная регулярность поездок – важный демонстрационный элемент, требующий к себе постоянного внимания и осознанной работы с ним. Но эта работа не может ограничиваться раз навсегда принятым расписанием – например, ездим за город один или два раза в год. Такой механический подход никак не может спасти положения, сохранить видовую и экзистенциальную особенность поездок. Для того, чтобы поездки за город сохраняли свою эстетическую необычность, особенность и вызывали у зрителей и участников ответственное к ним отношение, необходима работа с метавосприятием зрителей, которая может быть осуществлена только на материале целой серии акций. Например, так, как мы это сделали в последних четырех домашних акциях "Перспективы речевого пространства": отвлечь внимание зрителей в сторону от поездок, направить их рефлексивное восприятие и понимание на совершенно чуждые поездкам проблемы – по принципу, о котором я писал в предисловии к первому тому: "зритель смотрит на какое-то конкретное событие в то время как смысл этого события полагается совсем не в том, на что он смотрит." Но если раньше мы этот принцип использовали внутри отдельных акций ("Комедия", "Картины"), то в третьем томе он объединяет сразу четыре акции ("Голоса", "Перевод", "Юпитер", "Бочка"), где "домашность" этих акций противопоставлена "загородности" на жанровом уровне текстообразования. Основной смысл этих домашних акций - отвлечь внимание зрителей, направить его "не на то", чтобы тем самым ностальгически подтвердить воспоминания о поездках за город как о чем-

то положительном и интересном, возбудить ожидание возможных будущих поездок. Этим и объясняется агрессивность, тавтологичность и вообще удушливая атмосфера домашних акций. Судя по реакции некоторых зрителей расчет оказался верен. Уже в первой домашней акции "Голоса" Пригов говорил о привлекательности, просторности того мира, где происходило событие акции "Описание действия" по сравнению с отчужденной замкнутостью того, что происходило в комнате между А.М. и С.Р., с одной стороны, и зрителями с другой. На обсуждении "Бочки" ту же ностальгическую позицию высказал Кабаков. То есть при всей серьезности локальных эстетических задач домашних акций доминировала общая для всех них сверхзадача – возбудить у зрителей безусловное предпочтение просторности поездок за город их фактографии, представленной в виде автономных художественных пространств. Из всего этого видно, что баланс между эстетической ценностью события и способностью сознания ценностно его воспринимать может быть обеспечен помещением в ряд акций своеобразных "пустышек", осуществляемых для временного "отвода глаз" от подлинного события ряда - поездки за город. То есть ритмичность ряда как будто соблюдается в его немеханическом и непредсказуемом течении, однако, некоторые члены этого ряда выстраиваются как иллюзорные и деструктивные диссонансы по отношению к аффирмации собственно поездок.

Нам важно прежде всего сохранить экзистенциальную значимость "поездок" как особого вида деятельности на границе эстетического и непосредственного, но совершенно не важно, к каким из этих двух областей будет принадлежать чувственное или ментальное переживание зрителя. Как я уже говорил, для себя мы обозначили пока два таких выхода в экзистенциальную сферу, которые нам предоставляют поездки: непосредственное физическое действие (хождение, стояние, сидение и т.п.), переживаемое как метафизическое вследствие многолетней практики ассоциативных и дискурсивных редукций, и "ритмовосприятие" или "контактное созерцание" (в отличие от просто созерцания как негативного инструментария рефлексии и артистического поведения).

Разумеется, эти переживания имеют мало общего с обыденно-художественным "хождением" или "смотрением на красивые места". И то, и другое осуществляется каждый раз иначе, в ином ритме и с новым взглядом, а формирование этого нового взгляда и ритма, новой экзистенциальной информации обеспечивает постоянное изменение (раздвижение и редукция) демонстрационной модели, которая, кроме того, имеет и свой самостоятельный смысл свободного исследования.

За это время мы осуществили четыре групповые поездки за город. В двух из них ("Изображение ромба" и "Выстрел") группа зрителей участвовала только в качестве наблюдателей. В двух других ("М" и "Русский мир") зрители принимали участие в конструировании события. В акции "М" это участие было физическим - проход через поле и получение определенного пространственно-временного и музыкального переживания. В "Русском мире" переживание было психологическим: раздача "подарков", фактографий, сигнализирующая (ложно) о конце акции и затем, уже на обратном пути с поля, неожиданное отбирание этих "подарков" и их сжигание. Конец акции оказался как бы отодвинутым – зрительское восприятие участвовало в расширении демонстрационного поля акции (чувство непредвиденной утраты сработало как порождающий фон для заключительных манипуляций организаторов). Физическая или психологическая вовлеченность зрителей в действие нам кажется важной и даже обязательной для поездок за город. В противном случае поездка за город превращается в театр на природе (как это произошло в "Выстреле" при всей бесспорной интересности его визуально-пластического, динамического и музыкального рядов). Накопленная энергия дальнего путешествия к месту действия не разрешается в активном соучастии приехавших зрителей, т.е. поездка за город в этом случае просто не оправдывает себя. Но даже минимальная задействованность группы, например, продуманность места зрителей как части демонстрационной модели (пусть и в качестве пассивных наблюдателей) создает положительное психологическое напряжение (так было в акции "Изображение ромба").

Отход в сторону от главного события – поездки за город (повторяю, с тем, чтобы манифестировать его как экзистенциальную ценность) мы начали еще в серии трех городских акций второго тома – "Остановка", "Выход", "Группа-3". В этих трех акциях ожидание очередной поездки разрешалось (но в чувстве неудовлетворения) на пути к месту действия, которое тем самым полагалось как некая недостижимость: шли по парку - остановились на дороге ("Остановка"), сели в троллейбус, чтобы ехать к месту действия - вышли через одну остановку - там, где заведомо ничего не может произойти ("Выход"), собрались на привокзальной площади, но так никуда и не поехали ("Группа-3"). То есть вместо реального события - пространственно-временного переживания на загородном поле – в городских акциях мы занимались рефлексией: эстетизировали "группу" как субъектный член демонстрационной модели ("гантельной схемы").

В третьем томе уход в сторону от события осуществлялся через его редукцию, доведенную до тавтологии. В акции "Музыка внутри и снаружи" событие и документация (осуществленная до акции как в "Десяти появлениях") диффузировали и сливались: акция заключалась в стоянии зрителя-слушателя определенное время у дерева- в наушниках происходило почти то же самое, что и в реальности во время этого стояния. При такой тавтологичности построения текста (события), когда "художественное" и непосредственное совпадают, разворачиваются параллельно друг другу, экзистенциальное внимание волей неволей как бы выдавливается в смежные с событием сферы— обстоятельства подготовки акции, технические подробности ее осуществления, общие рассуждения. И место, где все это более-менее естественно может развернуться— описательный текст. Акция "Описание действия" и последующая за ней фактографическая серия "Перспективы речевого пространства" со всем их огромным текстовым корпусом и демонстрирует этот разросшийся описательный текст — расходящиеся круги рефлексии от первоначальной текстовой нотации созерцания (ритмического восприятия) снежного пустого поля (текст Н.Паниткова), через репортаж об этом событии, сделанный И.Кабаковым, затем ряд речевых пропозиций: обсуждение этой ситуации А.М. и С.Р. (акция "Голоса") на фоне воспроизведения репортажа, затем следующее за ним обсуждение "Голосов" зрителями, потом вновь "обсуждение обсуждения" в акции "Перевод" (уже тремя участниками), опять обсуждение "Перевода" и последующая демонстрация "повтора" в "Юпитере" как уже отработанного художественного приема ("Юпитер" - своеобразное вокальное произведение, где на фоне музыки вместо арии используется точное речевое повторение телевизионной программы "Время") и, наконец, демонстрация эстетической исчерпанности тавтологии (и самого текстового описательного пространства) в акции "Бочка" с гипотетически-художественным выходом на визуально-пластический ряд, изображающий прогулку по парку.

В домашних акциях ("Перспективы речевого пространства") важно также постепенное проявление, как бы возвращение визуального ряда — но уже как внешнего по отношению к внутреннему, чисто психическому, созерцательному, о котором идет речь в тексте Паниткова ("Описание действия"). В акции "Голоса" этот ряд, представленный черной коробкой с тремя одинаковыми фонарями (за окном) и черным кабелем носит неясное, размытое значение на границе символа и каких-то технических приспособлений.

В "Переводе" два черных ящика — один на столе, другой на подоконнике - и 8 черных щитов с номерами уже могут читаться и как транспортная символика. В "Юпитере" этот ряд появляется в виде телевизионного изображения "Прогноза погоды" — меняющиеся картинки с различными ландшафтами, в сущности, это то, что видел Панитков во время акции "Описание действия", возврат — по кругу - к тому, с чего все началось. Но это изображение предназначалось уже не только для психоделического созерцания Паниткова, а для свободного рассматривания его зрителями в огромной, многомесячной раме всей серии "Перспектив речевого пространства" (включая и акцию "Описание действия"). Шесть черных щитов "Юпитера" ("Ангелы Тартара") правильнее всего интерпретировать как знаки тех иллюзорных, тяжелых психопатологических пространств, куда может погрузиться сознание при слишком усердной созерцательной интроверсии (или бесконтрольном ритмовосприятии) на "белую стену". Это — "стражи созерцания", сигнализирующие о том, что дальше для эстетического сознания входа нет и те сферы расширенного сознания, которые лежат перед настойчивым созерцателем своего внутреннего мира квалифицируются культурой как психопатологические и неплодотворные. "Бочка" - мучительный возврат из этих сфер в экстраверсию ("финансовые щиты") и согласованную культурную реальность. Впрочем, кризис мифологического сознания, описанный домашними акциями, не является предметом изображения с точки зрения метазамысла всей серии, которая, как я уже писал, играет роль "отступления" от главной темы — "поездки за город".

Несколько слов хочется сказать о психологии восприятия и о том месте, которое она занимает в эстетике "КД".

Известно, что "созерцательные" или психоделические состояния возникают вследствие определенного ритмического воздействия на психику. Наше восприятие окружающего мира ритмично и так называемая "согласованная реальность" или "объективный мир" открывается нам в точке совпадения внутренних ритмов (присущих нашему организму) и внешних, присущих окружающему миру. При нарушении этой согласованности восприятие искажается (его внутренний ритмический рисунок бесконечно сложен — дыхание, сердечные ритмы, ритмы бесчисленных биохимических процессов, сканационные ритмы зрительского восприятия, слухового восприятия, кластерные ритмы интерпретационных ассоциаций и т.д. и т.п.). Искажение восприятия может возникнуть при воздействии на любой из этих ритмов. Их можно сбить галлюциногенами, стробоскопом, молитвенной

и дыхательной практиками и т.п. Существует множество способов изменить этот ритмический рисунок восприятия и оказаться в областях "расширенного сознания".

Исследовать эти ритмические сбои восприятия и сферы расширенного сознания, разумеется, заманчиво, особенно на первых порах. Однако по мере этого "расширения" (а ведь исследовать приходится самого себя) человек начинает понимать устройство механизма "созерцания", который работает по принципу маятника: ты можешь попасть хоть на 30 небо, но сначала тебе надо обязательно побывать и в 30 аду – иначе без разгона не допрыгнешь.

Разобравшись в этом механизме и потеряв к нему интерес, созерцатель обнаруживает, что остановить качание маятника уже невозможно. Отсюда возникает, с одной стороны, идея покоя, нирваны, как высшая мечта созерцателя, с другой стороны, ощущение кризиса личного мифа (у нас он отчетливо ощутил в "Бочке"). Так как для нас именно акт восприятия всегда стоял в центре внимания и изображения, мы не могли, разумеется, не учитывать его "созерцательных" аномалий. В третьем томе мы даже позволили себе довольно далеко углубиться в эти аномалии или "расширенные" области сознания способом ритмического воздействия на психику (например, однообразно ритмическое хождение туда - обратно С.Р. и А.М. по краям периферии зрения Н.П. в акции "Описание действия", что привело к смещению сканационных зрительных ритмов Н.П., ритмический хаос "Бочки", создающий мучительную картину восприятия и демонстрирующий не что иное как разрушенное, рассогласованное "созерцанием" сознание и т.д.).

Однако уже в предисловии к первому тому, предчувствуя, что психология восприятия не тот путь, по которому следует идти эстетическому исследованию и отдавая предпочтение онтологии восприятия, я писал, что наши психологические претензии не идут дальше моделирования чувства "совершившегося ожидания" в том смысле, что ожидание чего-то необыкновенного (измененных состояний сознания) разрешается не в этих состояниях, а в самом себе – через рефлексию на объективные составляющие акта восприятия: демонстрационные зоны, их границы, условия и т.п., включая и "ритмы восприятия", которые, хоть и стоят проблемно в центре акций третьего тома, еще не отрефлексированы нами в качестве порождающей принадлежности демонстрационной модели. Иными словами, канал, ведущий в аберрационные дебри психологии восприятия мы в самом начале "заткнули" (чисто интуитивно) пробкой "совершившегося ожидания" – аналогом "безветрия" (нирваны) и "пустого белого круга." Думаю, что если бы этого не произошло, вряд ли бы появился третий том "Поездка за город". Порукой эстетической бесплодности пребывания в "расширенных областях сознания" - мой собственный "созерцательный" опыт. В 81-82 годах я усиленно "аритмировал" свое сознание исихазмом - маятник моего неподконтрольного теперь созерцания раскачивается и по сю пору.

У меня возникло множество необратимых психических нарушений, что можно заметить и по довольно мутному тексту этого предисловия и по другим моим текстам (в статье "Инженер Вассер и инженер Лихт" я как раз описываю один из таких – довольно типичных - стадиялов раскачки этого маятника: пренатально-адские переживания, переходящие в созерцание шри-янтры как "Дома Бога").

Конечно, возможность, намек на необыкновенное, трансцендентное, неожиданно промелькнувшее где-то вдали – вещь необходимая, ибо она конструирует понятие "граница" как принадлежность любой гносеологической модели (например, и для нас очень важна граница акта восприятия, но не граница восприятия как психологическая категория). Но системная, предметно-символическая реализация этой возможности, этого сугубо чувственного переживания дальнего отблеска элиминирует понятие "граница", лишая его порождающей силы препятствия и той ответной познавательной силы, которая движет наши исследования (в любых областях культуры) в неизвестность.

В заключение хочется обратить внимание читателя на музыкально-звуковые и речевую часть третьего тома. В большинстве акций звуковой план – основной план, где развертывается событие.

Вот список звуковых и речевых фонограмм представленных здесь акций:

1. Звук скатывания в шар ленты серебряной фольги ("Поездка за город за третьим серебряным шаром для Сабины");
2. Песня-импровизация Т.Блудо в сопровождении флейты, варгана, перкуSSIONной жестянки с зернами кукурузы ("Серебряный тор");
3. Запись "Прохода Мироненко" (акция "М", где использовались четыре фонограммы: скрежет эскалатора, объявления станций метро, шум движущегося поезда метро, дуэт "Музыка на краю" - каждая фонограмма по 45 минут);

4. Музыкально-звуковая фонограмма для Н.Паниткова и "Репортаж Кабакова" (" Описание действия");
5. Полевая музыкально-звуковая импровизация на магнитофоне С. Ромашко (" Изображение ромба");
6. "Музыка внутри и снаружи" ("Музыка внутри и снаружи");
7. "Звуковой треугольник" ("Выстрел");
8. "Изготовление зайца" и "Вокзальная фонограмма" ("Русский мир");
9. Фонограмма диалога С.Ромашко и А.Монастырского ("Голоса");
- Ю. Три фонограммы акции "Перевод": фонограмма чтения текста "Перевода" С.Хэнсен и С.Ромашко; фонограмма "Щелчков и перемотки", использованная в магнитофоне, помещенном в длинном черном ящике с 4 фонарями; фонограмма "Уличный шум; компрессор"; фортепьянная "Музыка за окном";
- П. Две музыкальные фонограммы "Дуэт" и "Трио" и фонограмма "Поезда; Бочка" ("Юпитер", "Бочка");
12. Фонограммы "Повторы" и "Универсам" ("Бочка");
13. Две фонограммы акции "Обсуждение".

Музыка "Юпитера" - самой музыкальной акции этого тома- как раз была построена на "метафизическом" отношении к хождению, по поговорке: "если не знаешь куда идти - иди, ноги сами выведут". Музыка импровизировалась как своеобразное "хождение" пальцами и легкими исполнителей, которым, по замыслу акции, предлагалось представить себя движущимися по бесконечной унылой степной дороге и созерцающими механическое передвижение собственных ног. Предполагалось, что механика движения (транспонированная на пальцы и дыхание) сама обнаружит (или не обнаружит) что-то достойное экзистенциального внимания исполнителей и слушателей этой физиологической музыки.

А. Монастырский  
июль 1985 г.

## Поездка за город за третьим серебряным шаром для Сабины

Накануне акции было изготовлено два шара из серебряной фольги. Процесс их изготовления был обусловлен требованиями фонограммы, использованной впоследствии в акции. Первый шар получился в результате сматывания полосы фольги (30 метров в длину) с катушки для того, чтобы узнать, сколько времени занимает процесс сматывания. Это время (4 минуты) было занято на фонограмме инструкцией и минимальными звуковыми эффектами, переходящими в запись шелестения фольги, смотанной с другой катушки, из которой и получился второй шар.

Третий шар был изготовлен на месте действия Георгом Витте. Ему было предложено лечь на спину и подтягивать к себе размотанную по земле полосу из фольги, комкая ее в руках.

Процесс подтягивания фольги сопровождался прослушиванием (через наушники) первой половины вышеописанной фонограммы. Вторая половина фонограммы (звук шелестения фольги) прослушивалась участником в том же положении, но с уже изготовленным и лежащим у него на груди третьим серебряным шаром.

Смысл акции, а именно – изготовление третьего шара – стал ясен ее участникам – Георгу Витте и Сабине Хэнсен- только в конце: фонограмма (ее - через вторые наушники – слушала и Сабина) заканчивалась словами: "Поездка за город за третьим серебряным шаром для Сабины закончена".

Во время проведения акции шел сильный дождь.

Моск.обл., Белорусская ж.-д., ст. "Ромашково".

21 июня 1983 г.

А.Монастырский, Г.Кизевальтер.

## Серебряный тор

Т.Блудо

Участники акции встретили Т.Блудо у входа в Ботанический сад и привели его на небольшое поле в дальней части сада. Затем ему было предложено лечь на спину, затылком на конец ленты из серебряной фольги. По знаку одного из участников (хлопок в ладони) он должен был переворачиваться, перекаtywаясь таким образом с одного края поляны на другой. Во время перекаtywания фольга наматывалась ему на голову и каждый раз, когда он лежал на спине, один из участников проделывал пальцем дырку в фольге (предварительно Тоду было сказано, чтобы он, переворачиваясь на спину, открывал рот).

После того, как вся лента фольги (30 м) была намотана на голову участника и все слои ее были проткнуты таким образом, чтобы он мог дышать и говорить сквозь образованную в серебряном шаре дырку, два организатора акции сели около головы участника и начали импровизировать (Н.Панитков - на хомусе, А.Монастырский - на флейте). Сразу же после начала импровизации лежащему на спине участнику была вложена в руку банка с кукурузными зернами (в качестве ударного инструмента), что послужило для него сигналом (заранее оговоренным) вступить в импровизацию. Текст его песни (импровизация) прилагается. После того, как импровизация была закончена, организаторы акции сняли с головы участника фольгу в виде шарообразного кольца с дыркой и изготовили из него серебряный тор.

Москва, Ботанический сад.

2 августа 1983 г.

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

## Tin foil wrapper man

I'm a plastik foil man  
I'm a wrapped up in foil  
And I'm in a field  
And I don't know where I am  
I'm a tin foil wrapper man

I don't know where I am  
I'm so hot  
I think I'm in the middle of black hole  
I hear these ethereal sounds coming from beyond  
And I don't know where I am  
I'm a plastik wrapper man

These sounds are all around me  
I can not see anything  
Who is around me  
I know they comfort me  
But I don't know  
I'm a tin foil wrapper man

Richard Schwartzkogler's got nothing on me

These sounds that I'm hearing  
They're so lovely  
I can't move  
I'm trapped inside my plastik tin foil  
And I might be here for a century

O creatures of the forest  
O plants in the field  
Come and play with me  
And take a look at me  
I'm here in this field with you  
Somewhere, somewhere behind a tree

O plastik wrapper man  
O tin foil man  
Can you tell us the secrets of the universe if you can  
I hear resonanse  
From the field residents  
And I think they're up going to raise the rents

Tin foil man, can you roll around the field  
Do you know your axis of inclination  
I am somewhere on vektor delta force field  
And I can compute my angle if I know where I am  
O tin foil man

## М

Приехавшие по приглашению зрители (30 человек) сгруппировались на краю поля на площадке в виде трапеции (контуры ее были выложены сеном), в центре верхней “перекладины” которой был оставлен узкий проход-выход.

По командам одного из организаторов акции зрители один за другим (с интервалом примерно 5 минут) выходили с территории площадки, минуя лежащий у выхода из нее на земле магнитофон (1), звучащая фонограмма которого представляла собой запись работающего эскалатора метро - громкий вибрирующий лязг.

Минуя магнитофон (1) и двигаясь по дороге, пересекающей поле (около 500 м), они подходили к столику, установленному посередине дороги, на котором лежали бинокль, свисток и прикрывающая стопку конвертов картонка с инструкцией. Под столиком, задрапированным фиолетовой тканью, находился магнитофон (2), фонограмма которого представляла собой документальную запись объявлений в метро типа “Станция Кировская” и “Осторожно, двери закрываются. Следующая станция Площадь Ногина”. Звучание каждого такого объявления было отделено от другого паузой тишины длительностью полторы минуты. Таким образом, зрители могли услышать (или не услышать) эти объявления либо еще не доходя до столика, либо возле, либо уже отходя от него.

### Текст инструкции на картонке:

1. Возьмите бинокль и внимательно посмотрите на оставшихся на исходной позиции участников акции. Смотрите в бинокль не более 30 секунд. (Примечание: Во время смотрения в бинокль можно было видеть стоящих по краям группы зрителей и немного выдвинутых вперед Паниткова и Монастырского; у каждого из них на груди были повешены соответственно - золотые крылья и серебряный шар небольших размеров, которые не могли быть видны с территории площадки).

2. Положите бинокль на место и поднимите картонку, на которую наклеена эта инструкция. Из пачки конвертов, лежащих под картонкой, возьмите себе на память один верхний, положите в него лист с текстом, лежащим на конверте. Затем накройте кипу оставшихся конвертов картонкой с инструкцией - так, как она лежала сначала. (Примечание: к каждому конверту, маркированному буквой “М” и подписанному “Коллективные действия” был приложен листок, в центре которого была надпись: **ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД ИЗДАЛИ НА ЗОЛОТЫЕ КРЫЛЬЯ ПАНИТКОВА И СЕРЕБРЯНЫЙ ШАР МОНАСТЫРСКОГО**. Слева и справа от надписи помещались эмблематические рисунки крыльев и шара, над которыми красным фломастером были написаны маленькие буквы “м”).

3. Возьмите свисток и как можно громче свистните в него в сторону ближайшего леса. Услышав ответный сигнал, положите свисток на место и идите на звук ответного сигнала.

В лесу, на расстоянии 150 метров от столика дальше по дороге находился С. Летов с набором духовых инструментов (саксофоны, валторна, корнет, гобой и др.). Услышав звук свистка от столика, Летов начинал играть на одном из инструментов до тех пор, пока зритель не подходил к нему. Подойдя к Летову, зритель получал от него устное указание двигаться вглубь леса на следующий источник звука. На расстоянии 80 метров от Летова в глубине леса находился магнитофон (3), фонограмма которого представляла собой запись сильного шума и грохота, какой бывает внутри вагона метро в период критической скорости движения поезда (документальная запись).

По мере приближения зрителя к магнитофону (3) звук его усиливался и где-то с расстояния 20 метров зрителю открывался вид на небольшую поляну, в центре которой, укрепленная с помощью крепкой лески между деревьями, висела конструкция: двухметровые золотые крылья и под ними серебряный шар (из фольги) диаметром полтора метра. Шар висел на расстоянии полуметра от земли, а под ним, скрытый сухой травой, лежал магнитофон.

При подходе зрителя к конструкции и магнитофону (3) ему вручался лист с рисунком шара и крыльев (в центре их была написана красным фломастером буква “М”). По краям листа помещалась надпись: **ОБЩИЙ ВЗГЛЯД С БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ НА ЗОЛОТЫЕ КРЫЛЬЯ И СЕРЕБРЯНЫЙ ШАР КОЛЛЕКТИВНЫХ ДЕЙСТВИЙ**. Затем ему вручалась папка из бархатной бумаги желтого цвета, на обложке ее была укреплена фурнитурная эмблема “золотые крылья”, а внутри - схема звуковой топографии акции и ее фактография.

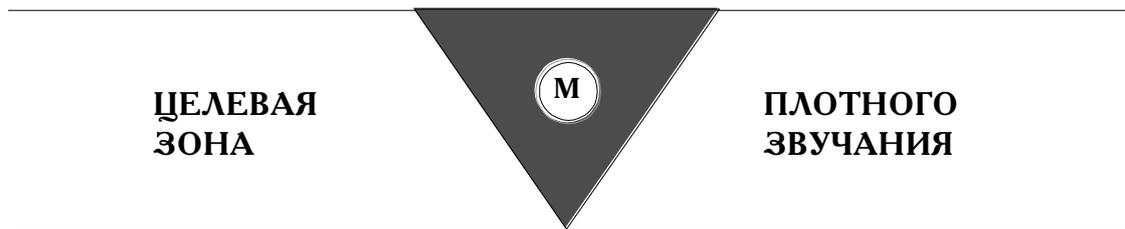
Сквозь сильный шум третьего магнитофона, зайдя за конструкцию в лес зритель мог с трудом различить звуки скрипки, доносящиеся из глубины леса. При подходе зрителя к источнику звука он обнаруживал магнитофон (4), фонограмма которого представляла собой запись “Музыки на краю” - 45-минутная импровизация дуэта скрипки и фортепиано, сделанная специально для акции “М”. Магнитофон с “Музыкой на краю” был углублен в лес от конструкции с шаром и крыльями и от третьего магнитофона на расстояние 80 метров.

Акция длилась два часа.

Моск. обл., поле возле деревни “Киевы горки”  
18 сентября 1983 года

А.Монастырский, Н.Панитков,  
И.Макаревич, С.Летов, Е.Елагина,  
Тод Блудо, М.К., Н.Алексеев,  
И.Яворский, В.Гончарова, Е.Р.

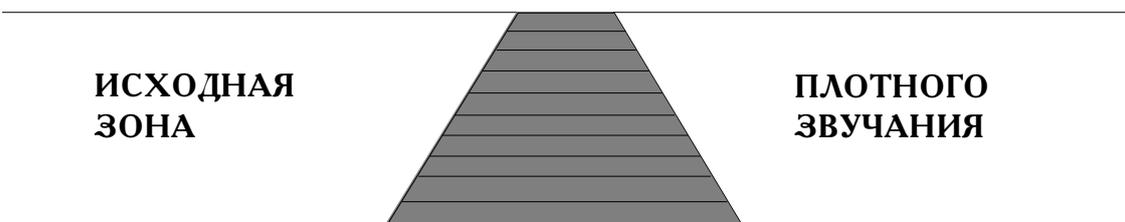
# З В У К О В А Я Т О П О Г Р А Ф И Я



ЗОНА ВИЗУАЛЬНО - ЗВУКОВОЙ ОРИЕНТАЦИИ



БЕЗЗВУЧНАЯ ЗОНА  
ВИЗУАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ



В Х О Д

## А. Монастырский

### Перегоны и стоянки (Комментарий)

При переездах с места на место, путешествиях, временных остановках мы попадаем в особый эстетический мир, на который обычно мало обращаем внимания. Мы поглощены мыслью скорее добраться до конца, до пункта назначения, пережить в не очень приспособленном для жизни пространстве перегонов и стоянок некомфортно тянущееся время - под однообразный стук колес, ураганные шумы встречных поездов, гудков, под разного рода металлические лязги, скрипы, свистки. Кроме того, у нас постоянно перед глазами различные плакаты, объявления, расписания, инструкции как вести себя и множество символических эмблем, блистающих серебром и золотом на униформах проводниц, машинистов, контролеров, ревизоров в виде крылышек, колес, переkreщивающихся шпал, серпов и молотов, форменных пуговиц и т.п. То есть все эти нежилые пространства и помещения - железная дорога, станции, метро, автобусы, аэропорты и т.д. украшены предметами искусства, которые в силу своей координационно-функциональной символичности имеют очень любопытное эстетическое качество: они обладают необычной мощностью воздействия на зрителя, если их взять сами по себе, вынуть из той среды, где они являются, вернее, воспринимаются свободным, гражданским взглядом как украшения или указатели.

Выпадая из этой среды, где они воспринимаются нами чаще как украшения, и становясь предметами рассмотрения как самостоятельные произведения искусства, эта их функциональная мощь, принадлежность к тотальной координирующей нежилкой системе “перегонов и стоянок” начинает настолько преобладать, настолько энергетически перекрывает наши экзистенциальные способности воспринимать предметы искусства, что мы их совершенно не принимаем за таковые - мы оказываемся как бы перед “ничем”, никак не реагируем на эти эмблемы и шумы, как если бы нас облучали невоспринимаемыми зрением и слухом ультразвуковыми и инфракрасными сигналами.

Однако наше тупое молчание перед такими предметами при длительном их восприятии постепенно переходит в чувство неуютности, подавленности, в нежелание их видеть. Дело в том, что та самая подспудная энергия нежилых пространств “перегонов и стоянок”, эстетику которых образует вся эта грандиозная система знаков и сигналов и которая излучается из каждого ее элемента незаметно внедряется в наше сознание, порождая чувство неловкости, “чего-то не того”, неприятного. Энергия этого неживого, нежилого, проникая нас, создает эстетическое впечатление “существования не на своем месте”, рождает тягу, желание куда-то идти, что-то обрести, найти, то есть “прибыть в конечный пункт назначения”, который не воспринимается как очередная “стоянка”, а как нечто другое, как место, где ты, наконец, будешь отпущен от наваждения вечного путешествия неизвестно куда и зачем.

Украшения, эмблемы и символы, используемые в молитвенных домах, церквях, храмах, дацанах и т.п., также незаметно и исподволь рожают это чувство. Постепенно становится ясно, что “конечный пункт назначения”, куда тебя выталкивают, вернее, куда ты сам под воздействием всех этих украшений “выталкиваешься” - это смерть или, в другом случае, для натур более нервных, спешащих, жаждущих, чтобы все это свершилось как можно быстрее, здесь и теперь “конечный пункт назначения” превращается в напряженное ожидание Страшного суда, конца света и других чудесных, духовных событий (...”И даруй нам бодренным сердцем и трезвенною мыслию всю настоящего жития ночь прейти, ожидающим пришествия светлаго и явленного дне Единородного Твоего Сына...” Из молитвы св. Василия Великого, помещенной в “утренние правила” православного молитвослова).

Более простое отношение к “перегонности” и “стояночности” жизни можно увидеть на наших кладбищах. Нередко на могильных плитах можно прочесть такого типа надписи:

“Вот моя могила  
Здесь лежит мой прах  
Я давно уж дома  
А вы еще в гостях”.

Возможно, что именно русский народ, разбросанный на огромной территории своей страны и вынужденный часто (в основном в принудительном порядке) куда-то ездить, преодолевать гигантские пространства, особо чувствителен к “недомашней” атмосфере жизни, к своему “гостевому” положению на земле, что выражается у него в сильной склонности к разного рода гулянкам, пьянкам и т.п.

Одним словом, специфика всей этой “перегонно-стояночной” эстетики состоит в том, что она - по необходимости или по неспособности измениться - рождает пространство, в котором трудно жить, и время, которое нужно преодолеть, пережить, перетерпеть.

Интересно, что духовно-транспортная и бытовая транспортная эстетики, имея одну основу на семантическом, глубинном уровне (идея “перегонов/стоянок”), сцепляются друг с другом и на поверхностном уровне, на том уровне формы, где идея воплощается в материал - и там, и там (в разных, правда, пропорциях) мы оказываемся среди сияющего золота, сверкающего серебра, ярких интенсивных цветов-знаков, а в духовных текстах (суфийских, даосских, буддийских, христианских) используется чисто транспортная лексика - слова типа “путь”, “путешествие”, “восхождение”, “стоянка” (суфизм), “продвижение”, “достижение” и т.п.

Итак, несмотря на свое златоблещущее великолепие, или, может быть, именно благодаря ему (тут полезно вспомнить рассказ “Незабвенная” Ивлиной Во) транспортная эстетика, транспортное художественное пространство как бы олицетворяет для нас один полюс нашего бытия - ущербности, разомкнутой несведенности (по И Цзину) и даже “затемненности”, мрака, нежизни, совсем близкой к хайдеггеровскому Ничто. Другим полюсом нашего бытия, Сущим или достаточностью, цельностью, светом, жизнью является для нас отпущенность в свободу безмятежного, ненаправленного скитания, сидения, лежания, гуляния и т.д. и т.п.

Но перед этим желанным миром свободы есть еще “пункт конечного назначения”, который как бы смыкается с ним, на самом же деле, будучи пунктом - некоей абстракцией, лежит в самой глубине (или на самой вершине) транспортной структуры.

И действительно, когда мы едем на отдых, на курорт, в деревню и т.д., мы вынуждены пройти этот пункт, прорваться сквозь его транспортную толчею эмблем и шумов, обступающую нас там с той же силой, как и в пункте отбытия. Заметим, что полустанки на пути нашего следования значительно менее агрессивны в своей нежилой транспортности, чем эти крайние пункты.

Если пункт отбытия вводит нас в нежилое пространство, является только как бы входом без выхода, то конечный пункт - это выход из него. В нем уже потенциально заложено что-то приятное, облегчающее, сулящее - как смерть - разрешение всех проблем. Хотя он (как и смерть) кульминационен в своей художественно-транспортной полноте: там мы слышим последний самый сильный лязг тормозов (нечто вроде агональных судорог и всхлипов), в то время как из пункта отбытия мы отъезжаем мягко, почти неслышно (как и не помним момента своего рождения, криков при “входе в свет”).

Интересно, что и в значении самых слов “ПУНКТ ОТБЫТИЯ” и “ПУНКТ ПРИБЫТИЯ” заложено указание на описываемое нами транспортное художественное пространство, сами эти слова его характеризуют, очерчивают его границы: ОТБЫТИЕ, т.е. уход от бытия, вступление в нежилое, нежилое пространство перегонов и стоянок, и ПРИБЫТИЕ, то есть приближение к жизни, к бытию, но именно только пока еще приближение к нему, но не оно само.

Сама жизнь ассоциируется для нас с моментом импровизации, неожиданности. Она импровизационна (в рамках возможностей и основных законов) в том смысле, в каком импровизирует природа в разные времена года окрашивая, изменяя листья деревьев, поля, небо различными цветами, всегда новыми, в меру неожиданными изменениями в атмосфере, освещении и т.д. Так же жизнь, чувственная отпущенность связывается у нас с музыкальной импровизацией, с течением отпущенного времени, разнообразием тональных переходов, тем, мелодий, смен музыкальных настроений.

В транспортной эстетике как и вообще в транспортном мире всякая импровизация категорически запрещается: поезда должны ходить в срок, лязг колес должен быть определенным (иначе что-то сломалось в механизме), свистки, гудки должны быть точно рассчитаны как сигналы, эмблемы указывают, кто есть кто в транспортной иерархии управления всей коммуникационной системой “перегонов и стоянок”.

Художественное транспортное пространство - как бы застывшее, неподвижное как лицо мертвеца - таково оно и должно быть - и оно должно быть нами как можно быстрее преодолено, как и мертвец должен быть зарыт или сожжен до тех пор, пока он не начал разлагаться. Длительное нахождение в транспортном пространстве также угнетающе и разрушительно действует на психику, как воздух на мертвую плоть.

Итак, если транспортное пространство рассматривать с эстетической точки зрения, то есть как пространство художественное, то обнаруживается любопытная и неожиданная его топография. Она представляет собой невероятной сложности систему переплетений (железные дороги, туннели метро, маршруты наземного транспорта, невидимые авиалинии) с узлами вокзалов, полустанков,

троллейбусных и прочих остановок, магазинов, гостиниц, пунктов служб быта, кладбищ и, наконец, самые крупные, самые сияющие и весомые ее узлы (в художественном смысле) - часовни, церкви, храмы, ступы, соборы, монастыри и т.п. Так художественное транспортное пространство смыкает, соединяет на плане выражения казалось бы совершенно различные и даже просто прямо противоположные - в смысле “земля - небо” - предметы.

В акции “М” мы и пытались смоделировать транспортное художественное пространство в его “небесно-земной” цельности, выявить наличие этой связи. Причем мы хотели сделать это не лобовым приемом, а постепенно, слегка, как бы издали - не нарушая плана чувственного переживания события - намекнуть на двусмысленность привычного всем пространства “перегонов и стоянок”, незаметно сцепляя элементы духовно-транспортной и транспортно-бытовой эстетики и, в процессе осуществления акции, перевести их эмблематику с уровня украшений на уровень самодостаточного предмета для созерцания-произведения искусства.

Для создания звукового плана, звуковой среды акции - ведуще-ориентирующей, мы сочли наиболее подходящей для наших целей звуковую атмосферу метро.

В пункте отбытия мы поставили магнитофон с записью лязгания эскалатора, обладающего двойным значением. Его можно было понять и как звук “выводящий” из-под земли на поверхность, как своего рода указание на начало “восхождения” и в то же время, наоборот, как низводящий, уводящий вниз, под землю, в “преисподнюю”.

В чувственно-символических условиях полевой акции, где место действия одновременно является и реальным загородным полем, покрытым травой, окруженным лесом, и демонстрационным полем с его идеальными знаковыми параметрами, этот первый магнитофон включал сразу два плана: невидимый духовный - “восхождения/низвержения” и наочно-бытовой, создавая звуковую, реликтивно-техническую атмосферу транспортной среды с ее однообразным железным лязганьем.

Подходя к промежуточной стоянке, к столику, и глядя в бинокль на пункт отбытия, зритель видел на двух организаторах, координаторах акции золотые и серебряные эмблемы (крылья и шар), которые воспринимались как украшения, висящие на груди Паниткова и на груди Монастырского, выступающих (на плане внутридуховной, иконографической традиции) в мистической роли “охранителей ворот”, “стражей” входов/выходов в центр мандалы, которым оказывалась - с точки зрения зрителя, стоящего у столика, - исходная позиция пункта отбытия и которая на самом деле - и в бытовом отношении, и в глубоком, символическом смысле - являлась свободной зоной, своего рода “раем”, откуда можно было и не выходить, главное же - не входить в транспортное пространство.

При взгляде издали (то есть при взгляде более-менее свободных участников, а не организаторов “путешествия”) эмблемы крыльев и шара читались как украшения так же, как украшениями читаются нами во время переездов схожие эмблемы на униформах транспортных служащих, хотя на самом деле они есть не что иное, как символы реальной власти и силы в невидимом духовном или социально-координирующем наши передвижения пространствах.

Но здесь их дальний блестящий и малоразличимый промельк (как крылышко проводника, промелькнувшее мимо нас, когда он разносил чай по купе) только как бы украсил пункт отбытия, развлек глаз и не более того. В реальных условиях полевого действия во время акции (в отличие от пространства нашего дискурса, где мы сейчас находимся) они не читались и не должны были читаться как символы власти, как охраняющие орудия уже запертых ворот, как указание на невозможность возвращения.

Фиолетовый (“молитвенный”) цвет покрывала столика скрывал под собой - как это видно из описания акции - информационные объявления о названиях станций московского метро, записанных на магнитофоне, спрятанном под столиком. Наличие этих объявлений и текста инструкции перевешивало созерцательность ситуации, усиливало акцент на транспортно-бытовой среде стоянки, которая в визуальном развертывании (при взгляде в бинокль на золотые крылья и серебряный шар возле фиолетового покрывала) читалась более “духовной”. Зритель вынужден был двигаться дальше, вступать в зону следующего перегона. Он брал (по инструкции) свисток, свистел в него и, слыша ответный сигнал, шел в его сторону. Причем свисток, которым пользовался зритель, имел двойную смысловую фактуру - это был мундштук от продольной деревянной флейты и, хоть он издавал только один тон - как сигнальный свисток, - в то же время тон его был мягким, музыкальным. В нем соединялось как бы два звуковых мира - чисто сигнализационный, информационно-функциональный и свободно-музыкальный, почти эстетически достаточный для восприятия.

Гудок отхода, который издавал зритель, вызывал уже целый каскад, правда, пока еще ориентирующей, координирующей движение зрителя, но все же музыкальной импровизации (игра

С.Летова на духовых инструментах). По мере приближения к музыканту, спрятавшемуся в лесу, наш зритель-путешественник как бы на время выпадал из нежилого пространства перегонов и стоянок в живую среду вытягивающей его оттуда импровизации - так бывает и в метро, и в поезде, когда кто-нибудь вдруг включит магнитофон с музыкой или запоеет под гитару, или с улицы в окно проезжающего поезда донесутся звуки оркестра.

Эта облегчающая, оживляющая волна свободы, однако, выбрасывала зрителя дальше - он неминуемо должен был достичь запланированного пункта прибытия, где его должен был встретить последний, самый громкий лязг и скрежет (звук мчащегося по туннелю поезда метро на магнитофоне под шаром) и крупномасштабные эмблемы своего рода координационного ЦЕНТРА - золотые двухметровые крылья, парящие над серебряным большим шаром, которые теперь уже даны зрителю не издали, не в виде украшений, а как самостоятельные предметы для рассмотрения, как произведения искусства.

Выше мы говорили о том, что эмблемы такого рода, вынутые из контекста, из функциональной системы ориентиров и маркировок, постепенно начинают мощно давить на сознание - на них нельзя долго смотреть, ибо они своей “неживой” силой отражают от себя смотрящего - не как зеркало отражает собой, а именно отталкивают, отбрасывают от себя, выступая здесь уже непосредственно в качестве орудий невидимых сил и властей. Возникает желание уйти от них вбок или куда-нибудь за них, отстраниться, чтобы не видеть их и не чувствовать излучаемую ими “нежизнь”. Также и при длительном взгляде на ритуальные предметы человек начинает впадать в транс, в какое-то мертвенное оцепенение или истерию. Одним словом, художественное центрирование этих эмблем, а, главное, фокусирование на них зрительного взгляда создает некомфортную психическую ситуацию - это все равно как долго смотреть на солнце - невыносимо и крайне неприятно, в то время, впрочем, как смотреть на лес или поля, освещенные солнцем - доставляет большое удовольствие и в высшей степени приятно (кстати, день проведения акции был чудесным солнечным днем - это был как раз такой двусмысленный “золотой день” - по выражению Э.Булатова, который мы и описываем).

То, что этот отталкивающий эффект работает именно так, как мы и предполагали, мы обнаружили, когда в конце акции подошли к шару с крыльями: все зрители находились за ними или где-нибудь в стороне - никого не было перед сверкающими золотом и серебром гигантскими эмблемами.

Что касается звука, шедшего из прикрытого сухой травой магнитофона, лежащего под шаром, то он уже совершенно не воспринимался как технический - это был - в соответствии с визуальной эмблематикой парящих над ними блистающих “сил” - чисто мистический реликтовый звук, как бы “добытийственный” - вой хаоса, застывший вопль прорывающегося Ничто, мрака, нежизни.

Но стоило было зрителю отойти за эту гроыхающе-сияющую небытием и потусторонностью конструкцию “НЕПОДВИЖНО ЛЕТЯЩЕЙ ВЕЧНОСТИ НАД ПРЕИСПОДНЕЙ”, как ухо его улавливало дальние звуки скрипки (так, впрочем, должно было быть по плану, но по организационным причинам магнитофон оказался слишком близко к конструкции и звук скрипки примешивался и даже перекрывал вой третьего магнитофона прямо у самой конструкции), то есть ухо его должно было уловить, если бы он зашел вглубь леса метров на 20 от конструкции (что случилось бы неизбежно из-за вышеописанного эффекта “отталкивания” эмблемной эстетики), звуки ностальгически-сентиментальной “Музыки на краю”. Она как бы вытягивала его из небытия “конечной станции назначения” в пространство свободной жизни, призывала, будучи ей сродни, к созерцанию “увядающей красоты” осенней природы. Эта музыка была на самом краю, на обрыве пространственно-транспортных структур “перегонов и стоянок”, она уже граничила с миром полной отпущенности от ожиданий необычных транспортно-духовных переживаний, с миром прогулок за городом, наполненным личной тишиной и личными впечатлениями, далекими от известных замыслов, известных путей и станций.

20.9.83.

Осенний день

Раз уж так получилось, что я пытаюсь описать событие не сразу после того, как оно произошло, а более чем через полгода, то, мне кажется, имеет смысл описывать его так, как оно мне помнится сейчас. Вернее, как отсюда мне помнится и видится то, что я видел и ощущал в этот день.

Конечно, память, наверняка, многое подменила, а многого я и вовсе не помню. Честно говоря, я даже не помню, как называлась эта акция. Конечно, было бы нетрудно справиться, тем более, что красиво оформленную программу акции я храню, и посмотреть в нее совсем не сложно, но если уж писать только то, что помнится, то нечего соотноситься с тем, что было на самом деле и стараться приукрасить свою память, даже если она никуда не годится.

Помню, утром был сильный туман. Настолько, что невозможно было понять, туман это или пасмурный день. Солнце было уже высоко, и клочья тумана казались дождевыми тучами, из которых вот-вот пойдет дождь.

Мы с Наташей даже сомневались, ехать ли. Но решились, и пока добрались на такси до Савеловского вокзала, облака, вернее, клочья тумана рассеялись, и день оказался ясным, солнечным и совершенно безоблачным.

На вокзале было уже много своих. Многих я давно не видел, и было приятно повидать всех вместе.

В поезде народа было немного, все сидели, и за разговором дорога прошла незаметно. Автобус тоже как-то ничего, и вот мы в осенней рощице, а затем на краю поля. Того самого, знакомого поля, но только с другой стороны.

Отсюда поле уходило немного вверх. По ту сторону был виден лес, к которому вела через поле узкая тропинка. Мы были как бы в низинке, и здесь кучами лежала скошенная трава, образуя подобие стожков, на которые сразу захотелось повалиться, что и было сделано многими.

Все пространство было затянуто теплым мягким светом, и на душе становилось так же, как будто этот свет наполнял не только все снаружи, но и внутри.

Казалось, что в этот день все получится, и, конечно, совершенно не было ожидания подвоха, возможной опасности или даже неприятности. Ясно было, что может произойти только то, что свойственно этому дню.

Андрей как всегда руководил организационными делами, но я не вникал в это совершенно.

Далеко в поле на фоне леса был виден какой-то фиолетовый предмет. Андрей сказал, что надо пойти по тропке до этого фиолетового, а там будет ясно, что делать дальше.

Не помню, кто пошел первым, но помню, что в куче сена в этот момент что-то жутко затрещало, как помехи в радиоприемнике, а Панитков стал к нам спиной, расстегнул пиджак и раскрыл его на груди, явно показывая что-то ушедшему. Я еще тогда подумал, что, когда придет моя очередь идти, надо будет обернуться и посмотреть, что он показывает.

Но когда мы с Наташей пошли по тропке, я как-то сразу обо всем позабыл. Сначала я был сосредоточен на самом движении, потому что, честно говоря, опасался, что мне с моими ногами идти будет трудно, но опасения оказались напрасными: идти было легко. Треск сзади скоро сменился великолепной осенней тишиной, и в результате возникло чудесное чувство легкости. Даже не ожидания чего-то приятного, вроде бы и ожидать ничего было не нужно, просто было хорошо.

Когда мы дошли до фиолетового предмета, это оказался стол, накрытый чем-то фиолетовым, (бумагой, что ли?). На столе оказались инструкция, бинокль и дудка. (Еще была красиво оформленная программа акции, но я прочитал ее только потом). В бинокль надо было посмотреть назад, на оставшихся, что я и сделал, с удовольствием узнавая знакомые лица, и опять не вспомнил о том, что хотел посмотреть на Паниткова.

В дудочку (а, может быть, это была вовсе не дудочка, я уже не помню) надо было подудеть и идти на звук. Не совсем было ясно, что это значит, но совершенно было ясно, что то, во что надо дудеть, не задудит. И вдруг задудела, а дальше произошло нечто такое необыкновенное, что оказалась она действительно волшебной дудочкой.

Дело в том, что этот стол был значительно ближе к лесу, к тому лесу, который был впереди, чем к концу, который остался сзади. И вот из ближнего леса, вернее, из кустов, которые были еще ближе леса, с которых лес только начинался, в ответ на мою дуделку раздался звук, и не какой-нибудь

ущербный, а настоящий полный звук, золотой звук трубы. Это одно было совершенно неожиданно и почти чудесно. Идти на этот звук было так естественно, что просто нельзя было не идти, и то, что так и было предписано, тоже было естественно, потому что мы оказались в сказочном пространстве: в чистом поле камень, на нем надпись, правда, не страшная, а как бы напутствие доброго волшебника в конце, когда герой уже на правильном пути: сначала увидишь то, потом это, а потом и счастье найдешь.

Самое удивительное- это абсолютно ясное, мгновенно возникшее ощущение того, что звук этот все время был внутри этого дня, а в этот момент, в высшей точке этого дня, он, благодаря моей дудочке, просто проявился, проступил в это пространство, стал слышен.

“Замер, кажется, в зените  
Чей-то голос, долгий звук”.

Именно этот звук наполнял весь день. А дальше все пошло действительно как в сказке.

Надо сказать, что за шорохом листьев было все же не совсем ясно, что это за музыка звучит: играет ли музыкант или звучит магнитофонная запись. Мы решили, что наверное, запись. Жалко, конечно, но тоже хорошо.

И вдруг из кустов навстречу нам вышел настоящий живой человек с бородой, волосами до плеч и с той самой золотой трубой. Совершенный персонаж этой осенней сказки: кажется, в его золотых волосах запутались осенние листья. Он был очень приветлив, а я, должен сказать, был просто до слез счастлив этой встрече.

Он сказал, что мы должны идти дальше по тропке в лес, а там услышим и поймем.

Действительно, как только мы вступили в березовую рощу, заиграла скрипка. Когда проходил ветер, она затихала, а потом возникала снова. Это было очень красиво и опять очень естественно, как будто так и должно быть, а иначе нельзя.

Потом сквозь листву впереди что-то заблестело, стали возникать лица, фигуры, и мы оказались на поляне, где сидели и ходили знакомые люди, свои, висел большой серебряный шар, над ним крылья, наподобие авиационного символа, а из этого шара (потом оказалось, что это не совсем так, но тогда я не сомневался, что именно из шара) раздался жуткий треск, такой же, как тот когда мы уходили от таких же людей с противоположной стороны поля.

Для меня это явно был звук радиопомех, глушилок, в общем, каша, радиокаша или просто человеческая социальная каша, то, чем как бы обмотано сознание современного человека.

В то же время ветер доносил звуки скрипки, и одно другому как-то мешало, уж очень это были разные вещи: вот осенний день во всей своей полноте, а это мы, люди в этом дне.

Таков был для меня сюжет этого дня. Дальнейшее имело значение эпилога, где сообщается, что было с действующими лицами потом, или, точнее, сносками, комментариями к сюжету, который закончился здесь.

Потом оказалось, что я многое упустил, а многого не понял, но мне было вполне достаточно, мне в общем-то больше ничего и не нужно было.

Я впервые увидел, что сам день может стать произведением искусства. Для меня это было неожиданно и невероятно. И я бы никогда в это не поверил, если бы сам не был участником и очевидцем.

О чем и свидетельствую.

Май 1984 г.

## Рассказ И.Кабакова об акции “М”

Против обыкновения на этот раз я как-то очень разошелся. Как это бывает перед детским праздником, перед каким-нибудь безобразным карнавалом - все вокруг свои, приятели... Благодаря счастливой традиции хэппенингов наступает момент как бы детского отношения: да я и заранее знаю, что все будет хорошо.

Надо сказать, что в этом отношении пред-ожидательное и недоверчивое поле, временной кусок, который был в прошлых хэппенингах, на этот раз был как бы съеден, он как бы проржавел весь, оказался изъеден гарантией, то есть в первых вещах существовала предварительная часть, связанная с полем недоверия, если можно так сказать, и если даже и доверия, то очень слабенького. А теперь доверие существует полное и от этого предварительная часть разъедается. Это бессознательный момент восприятия. Не потому, что я был там невнимателен или грубо распоясался, просто чувствовал, что это состояние ожидания у меня уже съедено, что оно уже поглощено в прошлые разы. Поэтому до начала действия я не чувствовал себя готовым, не ощущал себя в состоянии пребывания в какой-то полости ожидания, которое было всегда.

Кроме всего прочего, я был просто рад опять всех видеть и вообще “веселенькое” настроение превышало больше, чем это нужно, свою дозу против прошлых разов... И вот когда мне дали мой номер, я пополз пешком по этой горе. Мне сказали, чтобы я шел быстрее, потому что другие там тоже заждались. Я добрался до столика с развевающимся от ветра занавесом. Мне было довольно трудно читать инструкцию на столе, поскольку я боялся, что время, отпущенное мне на это чтение, уже истекает. То есть я не был свободен в этом состоянии. Я не знаю, с чем связана такая скоропостижность и как бы скороговорность пребывания на вершине этого холма и нервное, и даже паническое желание поскорее понять, засунуть...

Тут надо сказать, видимо, вот что. На меня подействовало болезненное несоответствие моего спокойного желания как бы только смотреть и раскиснуть при минимальном действии и необходимость развернуть конверт, вынуть из него бумажку, прочесть и после этого что-то сообразить и сразу же немедленно сделать.

Движение на холм, окружающее поле, небо и прочие вещи располагали к чрезвычайно крупным ритмам, очень медленным, длинноволновым как бы гудениям: о-о-о-о-о-у-у-о, а-а-а-у-у-у-о-о. То есть я был настроен на длинную волну пребывания, поведения и переживания. Разворачивание же конверта и тарашение глаз на мелкий шрифт принадлежит к другой длине волны, к другому ритму, это как бы так: т-т-т-т-п-п-т-т-т... То есть переход с длинной волны на короткую для меня был неприятен. Было бы гораздо лучше для меня, если б мне просто предложили посмотреть на стол, причем наличие какой-нибудь мелкой вещи на столе было бы для моего восприятия болезненным опять-таки в силу отношения этого мелкого ритма к крупномасштабному ритму. Я об этом точно говорю, потому что поле, горизонт, размер леса, движение, метрика всего располагались к единой, длинномасштабной, если можно так сказать, длине волны.

Поэтому я просто впал в панику, когда надо было прочесть, повернуться, посмотреть. Я делал все точно, но скорее как обезьяна, чем как участник, но ничего внутреннего этому у меня не соответствовало. Я был с этим не согласен и к этому не готов. Тем более, что все это воспринималось мной не за вершину пирамиды всего действия, а как бы начальным этапом, т.е., что что-то будет значительное и важное, но только впереди. Поэтому я чувствовал себя как человек, у которого сломались лыжи в начале туристического похода - скорее старался поправить поломку и догнать остальных, зная, что именно там будет самое главное. Поэтому я не фиксировал свое состояние у стола, просто запомнил, что надо посмотреть туда, посмотреть сюда. Не разобрал я и слов “остановка такая-то” из скрытого магнитофона, поскольку не мог сосредоточиться на понятийно-звуковой стороне этого дела. Я воспринимал это как какой-то страшно опасный шум, может быть даже собака, сидящая под столом... Я испугался просто какого-то ужасного факта. Уже не говорю, что если бы собака зарычала, я бы не стал рассматривать. Если бы собака там сказала: “Дай пожрать!”. Или что-нибудь в этом роде... Это было просто какое-то жуткое бурчание, которое, кстати, увеличило мое недоумение этого места.

По счастью, я понял, что нужно делать дальше. Впрочем, опять впал в страшную панику, так как не рассчитывал на свой слух или еще на что-то там техническое, боялся, что я не услышу звука, или, хуже всего, что звук будет идти из разных мест и я окажусь в глупом положении, хотя я знаю, что от Андрея нельзя ожидать такой бессовестности, что он будет дудеть одновременно из разных углов, а

ты будешь как дурак мотаться по этому полю в грязи как в мерзкой детской игре: ау,ау! Иди сюда! Дурак, там и т.д.

Нет, все было нормально, поскольку я слышал ответный звук почти точно из той рощи, откуда и ожидал. Я пошел к этой роще, и дальше, надо сказать, все было замечательно и хорошо. Я уж не говорю, что день был дивный, золотой, сияющий, солнечный, пропитанный ветром, запахом наступающей осени. И вдруг я увидел среди кустов человека с длинными волосами и с трубой. Это произвело самое чудесное впечатление, поскольку сам человек ну просто был, пышно говоря, наподобие ангела. Он выглядел и страшно модернистски, и одновременно, что-то в нем было от Леля, от нестеровских и прочих русских буколик. И вот он как-то вдруг двинулся... Здесь замечательно то, что если бы он совсем не двигался, а трубил, я бы почувствовал себя, конечно, интересно, но как бы в живых картинах - вот такая как бы живая лошадь стоит в озере и на меня смотрит. А тут он, увидев меня, двинулся и каким-то как бы смутным жестом, неопределенным, но страшно милым, попросил меня двигаться дальше. Вот, оказывается, обо мне тут заботятся, вот это царство, где обо мне знают и ждут меня. Вот это почему-то очень важным мне показалось. Не то, чтобы он сам по себе дудел, а я сам по себе гулял... То есть я попал в то самое место праздника, где на меня рассчитывали - это очень важный момент. Тут я сразу же схватил идею: вот он гудел, а потом, когда я мимо него прошел и услышал следующий голос, звук, я сразу понял эффект: как бы коридор голосов, которые будут меня вести вдаль по природе, передавая меня один другому наподобие звучащих эхо. Вспомнились замечательные рассказы о том, как по кострам гонцы передавали благую весть, или по кораблям, по маякам. То есть, что в чужом, непонятном пространстве существует то, что нас пунктиром ведет из места к месту. Получилась как бы звуковая анфилада - по ней приходилось идти. Причем конструкция была хороша и умозрительна: где один звук кончался, там начинался другой. Как у маяка, собственно, это и в Греции было - система маяков, когда один маяк переставал быть виден, начинал сиять, мерцать следующий маяк. Надо сказать, что я уже приготовился проходить по анфиладе трех-четырёх таких "маяков", уходя вглубь леса, приготовился наслаждаться при этом и деревьями, и благозвучием. Но все оказалось короче. Прямо передо мной вырос огромный серебряный шар с крыльями, который показался очень простым, естественным и совершенное соответственным этому месту - никакой экстравагантности в нем не было. Но я с грустью увидел возле шара большое количество людей, это меня шибануло, я понял, что это конец, хотя по времени и по своему раскисшему состоянию я ожидал, что это состояние будет растянуто.

Вот это у меня единственная претензия к нерастянутости вещи, которая, в противном случае, мне была бы понятна и в которой я должен был сентиментально погрязнуть на какое-то время - здесь было разочарование. То есть техническая накладка против замысла акции - последний магнитофон оказался слишком близко к шару - создала неопределенность: куда мне направляться, то ли к магнитофону с музыкой, то ли к шару, который гудел, жужжал - звуки их перекрывали друг друга.

Визуально я видел этот шар, но настроен я был на звук, шар был как бы не в фокусе моего внимания - тут была разведенность визуального и акустического воздействия.

Кстати, от столика в бинокль я видел только золотую эмблему на груди Паниткова, а шара на Монастырском я не видел. Как я ни таращился. Я видел порознь то Паниткова, то Монастырского попеременно, потому что в фокусе бинокулярности они не сводились в единую фигуру. Задание было чрезвычайно трудное, поскольку желание рассмотреть каждую фигуру подробно, отдельно само по себе было настойчивым.

Тем не менее, я с восторгом ко всему этому отнесся. Так же, как и у Эрика, у меня было сильное переживание всего этого события.

А самое главное, это, конечно, увязка всего происходящего, и именно звукового ряда с солнечным климатическим антуражем, с состоянием деревьев, которые все были собраны из кларнетного звука - мелодии того дня, синего неба. Любопытно, что это было музыкальное действие, но одновременно и визуально-музыкальное. Там был еще какой-то нюхательно-музыкальный момент: и запах травы и деревьев тоже создавали аккордное такое состояние. И люди вокруг были без всякого гнусного отчуждения, подозрения и всяких мерзостей. Был вот этот родившийся и живущий уже воздух художественного содружества, который в то же время тает в пространстве - не изолированного, коробчатого, комнатного, а пространственного простора.

Благодаря этому в результате всех акций я понимаю, что это иное пространство, это не то пространство, где гуляют отдыхающие. Это пространство ну просто какого-то райского интерьера с деревьями, с полями, с воздухом - как бы вставка из иного пространства в посюстороннее

пространство. Важно, что это поле в таком плане отношения к нему держится и памятью о предыдущих акциях, проведенных на нем.

Кроме того, я верю, что существуют природные “столбы”, которые возносятся над монастырями, над храмами. Пространство там как бы искривляется и в эти места, в наше земное пространство входят токи, энергии такими огромными стволами, что ли, причем только - эти места. Дальше начинаются совсем другие пространства. А это как бы посадочные каналы - ведь топография атмосферы очень сложна. Она полна всяких каналов, заливов - и вот это одна из таких канальных воронок, что ли, куда прямо с чистейших меоновых мест приходят особенно энергетические, спокойные волны, токи - на это Киевогорское поле. То есть здесь сочетается и благоприятно выбранное место и то, что оно уже насыщено предыдущими, произошедшими на нем событиями.

Вот еще тоже такое место - Пицунда, точнее, Пицунда Линдзава, сбоку от курорта в 5 км. Потом еще Сарагирикский заповедник, я там был, в переводе это “Престол богов”. Там действительно есть ощущение присевших каких-то высших сил. А Пицунда напоминает самый настоящий аэродром ангелов. А есть места - такие же тихие, полные света, солнца, моря и ничего: все какое-то нежилое, грязное, ненужное.

## Рассказ Ю.Лейдермана об акции “М”

“М” была первая акция “Коллективных действий”, на которой я присутствовал, но по письменным и устным рассказам участников предыдущих акций, мне была приблизительно известна гамма чувств, которую я должен был испытать. Так я знал, что в начале у меня должно появиться состояние комфортного ожидания типа “вот идем все вместе, дружно, хорошо, интересно, что же покажут? Что же будет? Ой, как интересно!”. И в точности это состояние я испытал. Причем без всякого накручивания и культивирования его с моей стороны, поскольку оно было очень сильным, самому так настроиться невозможно. Когда прошли через рощицу и вышли к полю, у меня действительно сильно забило сердце, состояние такое, будто попал на труднодоступный американский фильм, сижу в зале, и сеанс только начался, идут титры, но только это состояние еще сильнее. А тут еще ряд интригующе-занимательных моментов: вдали что-то фиолетовое, случайная реплика Андрея: “Никита, иди скорее, а то они на столике все разворотят” (через поле посторонние люди проходили), номерки раздают. Действительно, очень приятно и интересно.

Потом все начали идти по очереди. Тут у меня важный психологический момент возник. Я думал, действительно ли я испытаю то самое, НЕЧТО, удар по сознанию, или все, что произойдет, будет воспринято мною чисто интеллектуально. Мне хотелось первого и я как бы спорил с кем-то, говоря: “Ну зачем эти шутки, ирония, ты будь смиренен и все будет как надо. Т.е. хочешь удар по сознанию - подставь под него голову, а не брыкайся и не смейся”. Наивно, но ждал именно удара, как, скажем, в “Появлении” или “Остановке”.

В общем, настала в конце концов моя очередь. Очень наламывало то, что надо идти вдвоем, именно тогда, на поле наламывало, мне казалось, будто вместо сатори экскурсия какая-то получится. Идти мне выпало с женщиной, которую не знал, и, т.к. очень боялся и досадовал, что она мне все просветление испортит, начал испытывать к ней неприязнь. Помню, она была в туфлях на босу ногу и я расценил это как снобизм, просто потому, что моя неприязнь искала за что бы зацепиться. Когда мы пошли, я испугался, что это чувство неприязни мне тоже может помешать и чтоб сбить его, обменялся со спутницей несколькими незначительными дружелюбными репликами. Но пройдя немного, мы замолчали. У меня опять радостное волнение началось. Идти все же хорошо было. Дорога приятная, солнце светит, помню еще, что дошли мы быстрее, чем я ожидал.

Когда подошли к столику, я остро почувствовал неуместность присутствия еще одного человека. Передавание бинокля из рук в руки, совещание о том, кто будет дуть в свисток, обмен сведениями о том, кто что успел заметить в бинокль - это создавало суету, идущую вразрез с полем, фиолетовым столиком и прочей эзотерикой. С другой стороны, мне повезло, так как магнитофон сработал именно в тот момент, когда я поднес бинокль к глазам. Я даже подумал, что это так и должно быть и еще недоумевал потом, как это технически сделано. Правда, бинокль я навел только на Монастырского и по близорукости конкретно шара не разглядел. Просто увидел что-то серебряное на груди (наверное, все, еще ожидая у кромки поля, замечали, что Монастырский и Панитков время от времени распахивают одежду и показывают что-то на груди, я же тогда не обращал на это внимания, думал, что они просто смотрят на уходящих).

По всем моим подсчетам в этот момент я и должен был испытать удар, резкое перемещение акцентов восприятия. Этого, конечно, не было. Я расстроился и дальнейший путь проделал совсем в другом настроении. Даже колоритное появление Сережи Летова с горном под березой меня не очень развлекло. Правда, когда я увидел большие шар и крылья, то что-то такое почувствовал, но довольно слабое. Тем более, что перед этим гудящим шаром сидели те, кто уже прошел, и спокойно смотрели на появляющихся. “Музыку на краю” я вообще не воспринял как конструктивный элемент. Вскоре появились остальные, включая организаторов, мы сфотографировались и разошлись.

На обратном пути я успокаивал себя мыслями о том, что я, дескать, требовал от происшедшего невозможного, и все это надо рассматривать лишь в структурном и эстетическом ключе. Но скомпенсировать свое разочарование я так и не смог. Даже кажется странным, что я был так серьезно и жестко, именно жестко настроен. Сыграло, что это была первая живая акция “КД” для меня.

Теперь о том, что было дальше. Когда я приехал в Москву, то почувствовал усталость, явно несообразную с затраченными мною физическими усилиями. Этот момент отмечали и другие участники акции. В Москве я прошел к себе в общежитие, зашел в комнату к знакомым и попросил поставить чай. Пока они занимались, я заснул, сидя на кровати, минут на десять. Не могу описать конкретно свой сон. Там были как-то трансформированы этапы акции, и эта независимая от меня и

чуждая (как показалось во сне) структура накладывалась на мое “наличное бытие”, рождая фантазмагии со щелкающими дверями метро, подземными вихрями и т.п.

Т.е. это была как бы моя ежедневная поездка в метро в институт, но в жутковато-астральном виде. Сон был не страшным, скорее - пугающим. После этого “видения” мой взгляд на происшедшее начал меняться. Я понял, что в то время, как я был настроен, используя терминологию Хайдеггера, на “феномен”, мне показали “явление”. В следующие несколько дней все это продолжало оставаться у меня внутри, в подсознании, наверное, и, совершая свои поездки на метро, я глядел на них как-то более “мистично”. Я как бы выбрался на свежий воздух, может быть менее высокого, но более занимательного и приятного дискурсивного восприятия. И в этом плане “М” мне кажется очень удачной работой. В чем-то это возвращение на новом материале к таким ранним, “перформансным” работам как “Комедия” и “Третий вариант”. Нравится насыщенность акции различными медиа-музыки и звуки, живые и с нескольких магнитофонов, визуальные образы, бинокль, свистки, традиционный для “КД” путь, раздача документации. Причем эта раздача представляется мне актом какого-то профессионального благородства даже. Эти схемы не ставят все для тебя с головы на ноги после того, как маршрут уже пройден, скорее они показывают путь мысли организаторов, их конструкцию, которая в таком контексте представляется тоже как дискурсивный элемент. Это во-первых, а во-вторых, мне почему-то кажется, что эти схемы призваны освежать воспоминания участника, если он испытает в этом потребность по прошествии некоторого времени после этой сравнительно сложной акции. Хотя, может, я рассуждаю наивно.

Теперь я расцениваю “М” как очень интересную экскурсию. То, что я ждал сначала, оказалось не невозможным, а ненужным. И в самой смене позиций заключается для меня главный итог акции. От наивных, жестких установок я вынужден был перейти к простому смотрению, воспоминанию, толкованию, мое сознание стало чуть более динамичным, чему я рад. А женщину, с которой мы шли вместе, я недавно встретил, только она чем-то огорчена была и меня не узнала.

Май 1984 г.

В.Мироненко

“М”

(Метро-Монастырский-Морква-Мухомор-Мироненко----Музыка-Мимика-Мимоза-Мама-Мяч).  
Некритическая флюоресценция.

Лес осенний, день чудесный. Фюить-фюить - стрекочет иволга,

Ля-ля-бо-бо - вторит ей журавель. Там пукнет ежик, сям екнет елка. Природа, ебена мать. Тихонько так все, легонько. И ничто в общем-то не выдавало присутствия приезжего (мокрого кургузого негра, сидящего на душистом пенечке). Вот. И идет мимо него клыкастый подросток с магнитофоном цвета подошвы, развлекает приподнятое свое ухо музыкой громкой, и опять неприятной, и еще некрасивой.

Дыхание:

- Уберите Вашу музыку, - ответил ничего не подозревавшему подростку рослый негр, медленно поворачивая к нему свое аспидно-сковородочное лицо. Негр - это Я.

Подросток почесал коготком глазные ягодицы.

- Молчи, бля, очкастый.

Жмурясь от душистого наклонного солнца, с улыбкой быстрой и печальной, негр... негр.....него.....р.

Остальное - кипятик.

\* \* \*

Прошло три года. Долгие три тысячи года. Полным ходом шла подготовка к размещению в Западных странах новых смертоносных американских ракет, город Сараево напряженно готовился стать столицей зимней олимпиады, по всему миру громыхали залпы классовой борьбы. А там, на Востоке, на Дальнем осеннем востоке Европы, в том же самом месте и даже около него, собралась кучка прогрессивно настроенных людей. Обычных сограждан со своими гастритами, перхотью и творческими оргазмами. Время от времени от этой блеклой кучки отделялся человек и напрямик, изящно покачивая аурой, вышагивал через поле в лес. Чу! Музыка! О-о-о! А-а-а-а!

О-о-о-о-о-у-у-у-у-ю-ю-ю-ю-ю-ю-ё-ё-ё-ё-и-и-и-и-инь!

Пауза.

А-а-а-а-а-е-е-е-е-э-э-э-э-ы-ы-ы-ы-я-я-я-я-янь!

Чувства глубокого удовлетворения, зрения, слуха, вкуса, обоняния, осязания, все эти главные, знакомые нам в бытность чувства, находились в состоянии прогрессирующего комфорта, взаимной помощи и полной взаимозаменяемости. Вот она, гармония среды музыкальной с лохматой пращуркой природой. Живопись пауз, поэзия гамм, архитектоника контрапунктов, химия аккордов, ботаника октав, аэробика диссонансов, фрейдизм тональностей, политэкономия бемолей, биатлон трезвучий, синтоизм синкоп, вакуум тремоло и многое, многое другое, все слилось в единый стройный хор Мегахор Алмазных Абсолютов, в Макропульпу Гипер-Геркуланумов, Архи-Шао-линей и Обер-Чухломы. А там, еще выше надо всем этим пыльным хаосом - серебряный шар и крылья золотые. Это вообще полный пиздец. Я не могу, задыхаюсь.....сейчас.....извините... Голографический язык мой хочет угородить написать, но тщетно: перо скрипит и гнется,

морщинится и вот

гусыней обернется

похожей на живот. Вот-вот.

Или, как говорится, в поговорке - я потрясен, я уже говорил.

Мягка удмурдская природа,

таежных сосен аромат,

дымок канатного завода

и милый добрый водопад

стоит удмурт на косогоре

вполне опрятен и женат

с груди опущенный канат  
аксельбантируется в море.  
("Мухомор", собр.соч., том 6, стр.319).

## Изображение ромба

И.Кабакову

Приехавшие зрители были приведены на край поля, с которого слышались звуки, производимые на фоонирующем магнитофоне С.Ромашко, сидящим на стуле спиной к зрителям на расстоянии 100 метров от края поля. Спустя две минуты после того как зрители встали на зрительское место, слева из леса появился Н.Панитков с большим баулом в руке. Подойдя к Ромашко, он вынул из баула белый халат и накинул его ему на плечи. Продолжая движение вправо на этом же расстоянии от зрителей (100 м) и параллельно краю поля, Панитков выстроил ряд из 11 картонных контуров белых зайцев (50 см в высоту каждый).

Следующий ряд (ближе к зрителям и несколько короче предыдущего) был сделан им из 4-х воткнутых в землю алюминиевых шестов высотой 2,5 м, на верхушках которых были прикреплены фиолетовые ленты.

Следующим за этим были два ряда кучек тлеющих сухих листьев (5 кучек в каждом ряду), которые поджигались Панитковым по мере их выстраивания на поле.

За ними, еще ближе к публике и еще короче предыдущих, следовал ряд из 12 алюминиевых колышков 20 см высотой.

Таким образом, Панитков все время приближался к зрителям.

Предпоследний ряд был сделан из высыпанной на землю полосы белого порошка.

Завершала ряды веревочная невысокая загородка длиной 10 м, установленная на расстоянии 5 м от зрителей.

После выстраивания рядов Панитков подошел к зрителям и раздал конверты с вложенными в них бумажными контурами белых зайцев.

В то время, как происходило описанное действие, на дальнем плане, за рядами, находился А.Монастырский, появившийся справа из леса сразу после того, как Панитковым был выстроен первый ряд из зайцев. Он расстелил в центре поля напротив зрителей (на расстоянии метров 130 от них) за линией зайцев фиолетовую квадратную тряпку с белой полосой по краю (использованный в нескольких акциях “занавес”) и собирал на протяжении всей акции в эту тряпку мусор с поля (камни, осколки стекла, палочки, сухую траву и т.д.).

Одновременно с началом раздачи зрителям конвертов А.Монастырский связал тряпку с мусором в узел, закинул его на плечо и удалился в противоположном от зрителей направлении.

На поле некоторое время сохранялась выстроенная картина ромба, вершинами которого являлись сидящий на стуле и продолжающий извлекать из магнитофона звуки С.Ромашко (запад), крайний заяц (восток), удаляющаяся фигура А.М. (север) и зрители (юг).

Моск. обл., Савел. ж.д., поле “Киевы горки”

20 октября 1983 г.

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

## Рассказ Т.Диденко об акции “Изображение ромба”

Мне довольно трудно писать, потому что все время довлеет тот стереотип изложения своих впечатлений, по которому строились многие письменные свидетельства участников “поездки за город”, прочтенные мною. Постараюсь все же как-то упорядочить собственные воспоминания о звуковой части акции “Изображение ромба”, избежав, по возможности, чересчур лирического описания красоты местности Киевских Горок, необычности ощущения “Выхода” из банального ежедневного ритма и т.д.

Впрочем, действительно, острота, новизна самой ситуации у меня, вероятно, были смазаны за счет предварительного ознакомления с двумя машинописными томами, собранными А.Монастырским. Так что, начав подходить к “знаменитому” полю и издали увидев человека на стуле спиной к зрителям, я не испытала никакого удивления. Не было и впечатления дисгармонии фигуры сидящего человека и окружающей вспаханной земли, лесных контуров по краям поля и т.д. Напротив, ну, сидит себе человек, значит так ему и надо. И спокойно так сидит, столько естественности в его позе, сосредоточенности и направленности на что-то... Точно так же не удивлена я была, когда послышались звуки. Точнее, один звук - доносящийся непонятно откуда. Поглощенная восприятием этого “звукового феномена”, честно говоря, все остальное, происходившее тогда, я замечала уже вторым планом, фиксировала про себя таинственные движения человека с чем-то красивым, фиолетовым (лейтцвет многих акций, подумалось тогда же), размеренные занятия Н.Паниткова, ритуально двигавшегося по “партерным” линиям пашни, тут же шел еще один звуковой “канал” - Илья Иосифович Кабаков наговаривал на диктофон комментарии, ему помогали другие присутствовавшие<sup>1</sup>.

И все же поглощенность человека на стуле каким-то неведомым состоянием, созерцанием ли, медитацией ли, просто расслабленным “ничегонеделанием”, в сочетании со звуком, прекрасным звуком, не идентифицированным моим слухом, а потому таким загадочным, всепроникающим, надличностным (“электрическая” его природа все-таки была “услышана” сразу) стали доминантой всей акции. Сразу ли я поняла, что источник звука связан с действиями человека на стуле? Нет. Тем более, что самих действий не было видно. Но как-то постепенно, исподволь фигура и звук связались друг с другом - так, что я и не заметила определенной “точки” на временной шкале, начиная с которой уже наверняка знала - звук доносится оттуда, где сидит человек.

Так, значит, поглощенность человека связана с воспроизведением звука! Тут все стало на свои места. Понятно, чем он занят, ясно, что звук рождается с его помощью. Я с самого начала возражала тем находившимся рядом зрителям, которые утверждали, что это не человек, а муляж, а звук записан на магнитофон. “Очеловеченность”, сиюминутность музицирования были неподдельны, сам процесс становления звуковой линии говорил за себя - это действительно появлялось сейчас, на наших глазах... В чем же его первородность? Во-первых, то была монодия. Одноголосие - праисток музыки, собственно мелодической ее сути. Мы стали свидетелями рождения, буквального рождения мелодии из одного звука. Вначале его высота была неопределенна, едва заметно менялась, нащупывая какой-то опорный тон - и вот он найден. От него начинается поиск нового тона, ищется сопряжение тонов - вначале двух, потом трех, эта попевка повторяется, закрепляется, и вот мы слышим трихорд, один из наиболее архаичных ладовых оборотов, встречающихся в древних календарных, обрядовых напевах...

Право, ощущение в этот момент было настолько подлинным, настолько аутентичным (поскольку аутентичны были сама ситуация “человек и природа”, само обращение человека со звуком, его общение с ним, точнее, и г р а), что у меня создалось впечатление присутствия при событии необычайной важности. Часто встречаются примеры совпадения онтогенеза и филогенеза: ребенок в своем развитии повторяет этапы эволюции человечества и т.д. Так вот, С.Ромашко (это я потом узнала, что человеком на стуле был он), осваивая сопряжения тонов, подыскивая наилучшие их комбинации, интуитивно выбрал диатонический звукоряд, интуитивно останавливался на трихордных попевках, то есть спонтанно, непреднамеренно - а потому с высочайшей степенью достоверности - восстанавливал на наших глазах мистический по своей сути акт рождения м у з ы к и из суммы осознанно интонируемых звуков. Музыка как мелодии, потому что ритм в его музицировании играл второстепенную роль, он как бы дремал в недрах мелодии, в недрах качественно разных тонов, вдруг

---

<sup>1</sup> Первая неудачная попытка введения “репортажа” в структуру акции. Реализована как центральный демонстрационный элемент в акции “Описание действия”. - КД.

образовавших осмысленное целое, он еще не понадобился своему творцу, наслаждавшемуся чудом возникновения музыкальной линии.

А еще - это была импровизация: человек играл то, что приходило в него как непосредственно рождающееся сейчас, он не повторял выученное заранее, пусть даже сама идея такого музицирования принадлежала не ему, все равно, он был т в о р ц о м. Стало быть, вновь - древняя черта - синкретизис художественной деятельности. Плюс автономизация эстетического начала: пусть там вокруг ходят и что-то делают, я люблюсь звуком и пытаюсь что-то понять, выразить им...

1 ноября 1983 г.

## Музыка внутри и снаружи

В течение недели я думал над акцией “Башни”. Вырезал изображения башен из различных журналов, наклеивал их на белую бумагу, снабжал каждую башню описанием, прикидывал тридцатиминутный маршрут такси. Но потом почувствовал, что делать эту работу не стоит. Однако, седьмого апреля все же решил записать несколько шумов проезжающих трамваев, которые нужны были для фонограммы “Башен”. Где-то около двенадцати ночи мы с Сорокиным пошли на бульвар, расположенный вдоль улицы Королева, и я записал там то, что было нужно. На следующий день я окончательно решил не делать эту акцию. Я даже не стал слушать запись, сделанную на бульваре. Через день ко мне приехала Н. Мы приятно провели с ней время, и мне вдруг захотелось послушать фонограмму с трамваями. Фонограмма получилась замечательной. Поскольку мой магнитофон делает стереофоническую запись, то эффект оказался очень пространственным: издали в правом ухе возникает тихий звук набирающего скорость трамвая, потом проносится с грохотом внутри головы и исчезает, затухает в левом ухе. У меня возник план акции “Трамваи - остатки башен”: Ромашко с включенным вокменом стоит на тротуаре, прислонившись спиной к дереву и лицом к бульвару, по которому проезжают трамваи, и слушает в течение 30 минут фонограмму, которую я записал накануне. Она состоит только из трамвайных шумов. В конце фонограммы Ромашко (в виде записанной на эту же ленту инструкции) сразу же после акции на месте действия предлагается сказать несколько слов о звуковой среде, в которой он воспринимал проезжающие мимо него трамваи.

Я предложил Н. пойти (было уже часов 11 вечера) на улицу и записать нужную фонограмму. Она согласилась. Я потушил свет в комнате, чтобы идти одеваться в прихожую. Но потом мы начали валять дурака, легли в темноте на диван, стали обниматься, целоваться и т.д. В конце концов так никуда и не пошли.

Утром мы проснулись часов в восемь, и я для бодрости поставил диск Нины Хаген “Ангстлос” - там есть две симпатичные песни, хотя этот диск, на мой взгляд, мало интересен по сравнению с предыдущими. Кстати, на днях я писал какой-то фрагмент, касающийся эстетических оценок и суждений. Там, я помню, писал, что в искусстве бывают не расцвет и упадок, а соответствующие им “дали” и “глубины”. Послушав этот диск, я поколебался в своем мнении - уж очень он смахивает на “упадок”, а не на “глубины”. Позже, в день нашего с Н. бракосочетания, я прослушал куски из нескольких ключевых произведений 70-х годов: Клауса Шульце, Гласса, Кейджа, Штокгаузена и затем сразу наиболее модные вещи 80-х. Увы, лучше бы я этого не делал! При всей моей открытости и искренней заинтересованности в принципиально новом, сравнение это, с моей, разумеется, крайне субъективной точки зрения, не в пользу 80-х.

Потом мы позавтракали и прослушали пластинку “Резидента”: великолепная афро-инфантильная музыка. И уже только после того, как мы прослушали одну сторону “Музыки для 18 музыкантов” Стива Райха, ко мне привязалось слово “ОСТАТОЧНЫЙ”. Я пошел проводить Н. до остановки троллейбуса где-то часов в 12 дня. Мы пересекли трамвайные пути, где я предположительно решил осуществить акцию “Трамваи - остатки башен”, выбрал мимоходом дерево, возле которого должен стоять Ромашко. На всем пути я указывал пальцем на дальнего какого-то прохожего и говорил Н., что вон, мол, ОСТАТОЧНЫЙ идет. Что это значит и почему “Остаточный”, я понятия не имел, мне было просто смешно, вероятно, это какой-то синдром у меня возник.

Когда мы подошли к остановке троллейбуса, наше внимание привлекла пожилая женщина, по виду из деревни, с двумя сумками в руках. Она остановилась у дерева возле нас, вытащила из сумки две пачки какао и поставила их на землю, рядом с деревом. Потом посмотрела на нас и говорит: “Мне это какао не нужно, мне его дали в заказе, а я его не пью, хотите заберите, а то я все равно его здесь ОСТАВЛЮ”. Мы стали ее уговаривать не ОСТАВЛЯТЬ какао, а она ни в какую. Говорит, оставлю, да оставлю. Тут вдруг сзади, у другого дерева, кто-то брякнулся на асфальт. Я обернулся, вижу - торчат ноги, а туловище за деревом. Я подошел - лежит мужик в грязном плаще, в авоське, которая рядом валяется - две вермутовых “бомбы”. Я его еле поднял, схватив под мышки. А он меня ухватил за рукав и говорит: “сейчас я тебе кое-что покажу”. Достает бумажник из бокового кармана пиджака и вытаскивает из него сначала значок “Заслуженный кремлевец”, а потом удостоверение, что он заслуженный ветеран труда. Разворачивает это удостоверение и просит меня обратить внимание на

подпись того, кто ему это удостоверение выдал. Там написано, что какой-то зам. или зав. или начальник, уж точно не помню, УКГБ СССР Алданов. Он мне еще пробормотал, что служил у Берии. То есть в полном смысле слова остаточный тип. Пока я от него отвязывался, женщина вместе с какао исчезла - раздумала его ОСТАВЛЯТЬ. Тут подошел троллейбус, и Н. уехала, а я пошел домой.

В течение последующих нескольких дней у меня постепенно сложилось содержание фонограммы, которую я уже мыслил не как акцию, а скорее как запись музыкальной пьесы, которую может послушать не только Ромашко, но любой желающий. Единственные два условия, координирующие прослушивание фонограммы, это то, что ее нужно слушать с 11 часов вечера до половины 12 и только в определенном месте, где будет производиться запись. Сама запись должна состоять прежде всего из шумов проезжающих трамваев - то есть мы приходим на место, включаем магнитофон и записываем с 11 до половины двенадцатого все проезжающие за это время мимо нас трамваи. Дополнительно во время записи мы используем некоторые музыкальные инструменты, которые иногда будут звучать на том или ином расстоянии от магнитофона. Во-первых, это валторна и гобой, из которых будет извлекать звуки С.Летов (здесь мы как раз реализуем интересный прием "летовских хвостов", который мы в свое время запланировали для акции "Музыка центра", но не осуществили ее. Он заключается в том, что Летов вступает со своим духовым инструментом в то время, когда трамвай проезжает мимо магнитофона, и держит звук еще минуту-полторы спустя после того, как трамвай уже проехал. В "Музыке центра" вместо трамваев должен был проезжать поезд. Таким образом, на фонограмме получатся своего рода звуковые следы, хвосты - транспортный шум трансформируется в музыкальный тонированный звук). Во-вторых мы используем барабан, буддийскую ритуальную раковину Н.Паниткова, пару различных колокольчиков, дребезжание будильника, китайскую губную гармошку и иногда различную голосовую сонористику.

Но этого всего должно быть на фонограмме немного, основное ее содержание - это все же звук проезжающих трамваев, а музыкальные элементы только иногда вкрапляются, скорее где-то вдали, отзвуком. Таким образом, у нас получится фонограмма "Музыки внутри и снаружи" - так можно назвать эту пьесу. Визуальное внимание слушателя фонограммы, вероятно, нужно направить на проезжающие трамваи, на их ожидание, слежение за их проездом и т.д. Здесь могут возникнуть интересные совпадения фонограммных трамваев с реальными трамваями, проезжающими в момент прослушивания.

Сегодня, 20 апреля, мы договорились с Летовым и Панитковым записать фонограмму. Я позвонил Кизевальтеру и попросил его снять запись на фото. Но он отказался, сказал, что все это скучно и выразил желание выйти из состава группы "Коллективные действия". Ну что же, жаль, конечно, но ничего не поделаешь. Кизевальтер отправился вслед за Никитой Алексеевым в самостоятельное творчество. Можно только пожелать ему успешной работы. Так что остались мы с Панитковым, Макар с Леной и Ромашко.

\* \* \*

Вчера с 22.40 до 23.10 вечера записывали "Музыку внутри и снаружи" - Летов, Панитков, Л.Романова и я. Кроме того, у меня в гостях был Алик Сидоров, у которого случайно оказался с собой фотоаппарат со вспышкой. Он снял нас на наших позициях на улице во время записи (вернее - перед записью, записывали мы без него). Запись, на мой взгляд, прошла вполне удачно, получилась "нулевая" музыка: в центре- или тишина, или шум проезжающего трамвая, по краям - странные далекие, приглушенные музыкальные шумы. Использовали валторну (Летов), две губные гармошки (Летов и я), буддийскую раковину (Коля), барабан, колокольчики, звонок от будильника, свисток, голос (я). После записи пришли ко мне и прослушали ее. Кстати, мы немного боялись, что к нам привяжется на улице милиция. Ничего такого не случилось, и, пожалуй, самое большое облегчение и удовольствие мы получили не от самой импровизации, а именно от того, что все прошло гладко, что к нам никто не пристал.

Я думаю, что в середину фонограммы неплохо было бы вписать "дневной мазок" трамвайного шума, т.е. записать на том же месте приближение, проезд мимо магнитофона и удаление трамвая днем или лучше утром. Сейчас я иду на работу в музей (сегодня 21 апреля, суббота, сегодня же моя женитьба в 5 часов на Н.) и по дороге попробую вписать этот "мазок". Нет, прослушав еще раз фонограмму, решил не вписывать этот "мазок", не портить ее однородность, документальность. Очень интересно звучит Колина раковина - как будто сипит, шумит, ревет какое-то животное в джунглях, реагирующее голосом на проезжающие трамваи и машины.

\* \* \*

Итак, вчера (22 апреля 84 г.) С.Ромашко прослушал фонограмму “Музыки внутри и снаружи”. Прослушивание началось в месте записи - на ул. Королева, где проходят 11 и 7 маршруты трамваев - в 22 час. 40 мин., и кончилось в 23 час. 10 мин. Было довольно холодно, чуть больше нуля градусов. Но, как сказал Ромашко, степень дискомфорта была вполне терпима. На его оценку, вещь выдержана на хорошем уровне. Мы с Н., прогуливающиеся неподалеку от места прослушивания, насчитали, что мимо Ромашко проехало 7 трамваев в ту и другую сторону. На фонограмме их несколько больше. После прослушивания мы вернулись ко мне, и Ромашко наговорил небольшой рассказ на магнитофон об этом событии - позже расшифрую и приложу к документации. С Кизевальтером, надо сказать, все разрешилось благополучно. Я ему позвонил, и он согласился отснять момент прослушивания, что и сделал; неизвестно, правда, получилось что-нибудь или нет: снимал со вспышкой Ромашко на фоне проезжающего освещенного трамвая. Я понимаю частые взбрыкивания Гоги, направленные против меня. Но, в конце концов, разумнее не обращать внимания на мелкие психологические неполадки и сохранять “Коллективные действия” в прежнем составе. Не так уж часто мы делаем акции, и не так уж много труда требуется от участников.

Вчера мы с Н. ездили как раз на 11 трамвае в Сокольники и хорошо погуляли, прошли мимо маленковских прудов, посмотрели на спортсмена, который с наслаждением барахтался в ледяной воде. В конце прогулки меня тронула редкая сцена. Уже у выхода из парка под звуки маленького духового оркестра, расположившегося на деревянной эстраде, человек пять-шесть пожилых поддатых мужчин и женщин в грязноватых, потертых плащах и безобразных пальто самозабвенно выплясывали под бравурные звуки оркестрика. Зрелище было тем более умирительно, что эти парковые проститутки и алкаши с по-детски улыбающимися лицами танцевали совершенно одни на ветру и холоде на большом пустынном асфальтированном плацу. Мы постояли минут пятнадцать, с интересом смотря на них, и потом ушли, а они все еще продолжали танцевать с прежней энергией и удовольствием.

А.М.

Москва, 20 марта - 20 апреля - 22 апреля 1984 г.

А.Монастырский, Н.Панитков, С.Летов,  
Г.Кизевальтер, Е.Романова, С.Ромашко.

## Рассказ С.Ромашко об акции “Музыка внутри и снаружи”

Во-первых, я почти сразу вспомнил одну любопытную работу, ее кто-то сделал в Европе в начале века. Он достал фотографии натурщиц, с которыми работали крупные художники и по возможности совместил их с картинами этих художников, на которых натурщицы были изображены. Не помню, правда, кто это сделал.

Второе, что мне хотелось бы сказать, это то, что я все время страшно боролся с собой: мне хотелось посмотреть на часы. Но я не стал этого делать, потому что это наверняка как-то нарушило бы чистоту состояния. С часами всегда проще. Художественное время всегда соотносишь с временем реальным, и, поскольку, я знал, что вещь длится пол-часа... не так трудно... где-то уже на десятой минуте теряется ориентация во времени, не знаешь, сколько прошло - 15 или 25 минут. Это обычный эффект. Ты из реального времени выпадаешь в какое-то другое, как в кинофильме, например. Человек, смотрящий кинофильм, причем не эстет, а обычный нормальный человек, в общем-то забывает, сколько времени прошло от начала. Если взглянуть на часы и увидеть, что до конца осталось всего минут десять, то сразу пропадает этот внутренний мир кинофильма.

И третье - у меня возникло искушение закрыть глаза. Эти два пласта - пласт реальности и пласт искусства - они все время мешались. Вначале я немножко прищуривал глаза и делалось легче - раздвоенность пропадала, и все хорошо становилось, ясно и однозначно. Я прекрасно понимал, что этого делать нельзя, потому что задача явно состояла в том, чтобы вот эти две плоскости по возможности как-то держать в поле зрения одновременно. Поэтому я чуть-чуть, несколько раз прищурился, а потом старался держать эти две плоскости параллельно. К концу я как-то привык к этой раздвоенности, но было довольно сложно. Потому что одна плоскость, чисто художественная, была представлена только звуковой стороной, а реальная - всеми, в той или иной степени, но, в основном, конечно, зрительной, поскольку звук был приглушен, но все же и звуковой и даже температурной (было прохладно), хотя последняя, конечно, не входила в планы, но тем не менее.

Состояние было несколько искусственным за счет вечера: народу было мало, только один раз прошла группа из трех человек. То есть немножко было какое-то парящее состояние. Скажем, если бы там все время ходили люди и движение было бы оживленнее - трудно сказать, как тогда это воспринималось бы. В последнем случае, конечно, реальная сторона оказалась бы сильнее. Но я понимаю, конечно, что это была как бы синхронизация, почти один и тот же материал - за вычетом, конечно, музыкальной работы, а условия - те же самые, как при записи. Это ясно.

Чисто звуковых совпадений не было, только близкие соприкосновения. Лишь один раз, в самом конце, совершенно точно совпал звук трамвая на пленке и проезжающего мимо меня большого грузовика, вот они идеально совпали. Надо сказать, что я вообще ждал этого эффекта - совпадет или нет и в этот момент зарегистрировал для себя - хоть и не совсем то, но совпало. Я проследил за этим моментом, он был идеален: пик звука трамвая в наушниках совпал с большим грузовиком, когда он был точно напротив меня, и затем - затухание звука и удаление грузовика.

Было немножко другое. (Обращается к А.М.): Я не знаю, ты рассчитывал на это или нет, скорее всего нет. Бывали такие моменты неопределенности, когда я не совсем был уверен - это настоящий трамвай или трамвай на пленке. Эта “полоса неразличения” длилась, конечно, какие-то доли секунды, потому что потом я начал различать, где что происходит. Но в это мгновение эти две плоскости как бы не различались, пересекались друг с другом. Надо сказать, что звуковая картинка была очень хаотична и мне было довольно сложно как бы найти себе в ней место. Возникало напряжение, ожидание, что из этого хаоса получится вдруг что-то осмысленное. На фонограмме, примерно в середине, есть такое место, где барабан заводит ритм. В этом месте было проще, но этот ритм так и обманул ожидания. Понятно, что сознательно снимались всякие музыкальные завязки. И это, конечно, создавало определенное напряжение, приходилось все время чего-то ожидать, нельзя было расслабиться как в том случае, когда есть какой-то определенный ритм или мелодия, а тут все время было напряженное ожидание. Ждешь, ну, вот будет сейчас: то вдруг большая пауза, то какое-то звуковое событие. В этом смысле вещь была выдержана правильно. Правда, я не знаю, было ли это рассчитано, но близкие звонки воспринимались резковато. Они давали несколько шокирующий эффект. А вот в середине ритм был, этот барабан создал как бы такое место, когда можно было немного успокоиться, отдохнуть.

Надо сказать, что вообще эта вещь воспринималась как довольно новая, свежая. Я и сейчас не могу найти к ней параллелей. Впрочем, у тебя что-то было похожее с магнитофоном, где ты говорил свой же текст, слушая магнитофон, в ЦДРИ. Это - близко, и еще где-то ты похожим образом заставлял

технику работать. У тебя вообще есть тяга использовать магнитофон как своего рода волшебную палочку, когда он тот же самый житейский материал переводит в иной план искусства.

А в целом это довольно чистая концептуальная работа. Она относится именно к концепту, а не к музыке, то есть к проблеме определения искусства. Здесь есть, конечно, и музыкальная часть, ее можно слушать: поставить колонки, пригласить слушателей. Но в том виде, в каком воспринимал ее я по замыслу - это совершенно иное. Потому что эта музыкальная вещь, нить была трансцендирована на совершенно другой уровень, то есть она была снята за счет того, что была сопоставлена с реальностью. И поскольку практически она была идентична реальности, то возникали отношения совершенно иного рода. Техника звукозаписи превращала музыку во что-то совсем иное. Это иное воспринималось уже над уровнем непосредственной традиционной художественной технологии - как любой хороший концепт, то есть над тем уровнем, где искусство привязано к кисти, смычку и т.п. А вот здесь это перебрасывается уже поверх условных технологических приемов. То есть все это происходит в метаэстетической сфере, которая довольно любопытно контрастирует с реальностью. Это, кстати, вообще проблема с эпохи романтизма. Искусство всегда выделяет себя как определенную область деятельности, с другой стороны, пугаясь этой своей оторванности от всего остального, оно начинает искать какую-то привязку к реальности. Естественно, что тяга к реальности возникает тогда, когда проведена линия между реальностью и искусством. До тех пор, пока эта линия так четко и прямо не проведена, то и этой тяги не возникает.

А.М.: Как ты считаешь, это одноразовая акция или фонограмму можно дать еще кому-нибудь послушать в тех же условиях?

С.Р.: Мне кажется, можно, потому что для каждого человека, не знакомого с этой вещью, она будет новой. Но даже и что-то уже понаслышке знающий о ней человек, в общем-то может, при достаточной своей сосредоточенности и подготовке, испытать примерно то же самое, что и я. Я ведь тоже предварительно кое-что знал, что это будет прослушивание какой-то записи на том же месте и в то же время, когда она записывалась. Смутно, но все же какие-то представления о том, что мне предстоит делать, у меня были. И мне кажется, что эта акция не исчерпывается полностью одним моим прослушиванием. Потом, кстати, я подумал о том, нельзя ли было дать мне какую-то свободу передвижения во время прослушивания. С одной стороны, эта свобода рассеивала бы план “музыки внутри”, с другой стороны, активизировала бы связь с реальностью. Вот, например, если бы я стоял не лицом к трамвайным путям, а боком, то тогда этот момент неясности соотношения одной и другой плоскостей - фонограммы и реальности - мог бы быть сильнее за счет того, что я не смог бы контролировать находящееся у меня за спиной. То есть “полоса неразличения” стала бы значительно более широкой. Трамвая я не вижу, а звук идет, и неясно, где трамвай - в реальности или в наушниках. Можно было бы поставить следующего слушателя боком к путям.

А может быть - ходить туда-сюда по этому бульвару, как один из вариантов.

## Выстрел

Один из организаторов акции - Г.Кизевальтер - сопровождал группу зрителей из Москвы к месту действия - Киевогорскому полю, до которого нужно было добираться на электричке, затем на автобусе. От автобусной остановки поле находится в 15 минутах ходьбы. Сойдя с автобуса, Г.Кизевальтер включил магнитофон, и путь зрителей от остановки до поля сопровождался фонограммой, представляющей собой чередующиеся звуки свистка (мундштук от продольной флейты) и самодельной трубы, сделанной из ствола гигантского трубочника, которая издает звуки низкого тембра. Звуковая ткань фонограммы напоминала переключку гудков парохода и свистков электрички. Зрители были приведены в поле, к полощущемуся на ветру фиолетовому занавесу, который условно отделял позицию зрителей от вспаханного участка поля, на котором должно было происходить действие. Между занавесом и пашней была узкая полоса поля, покрытая невысокой травой, на которую Кизевальтер и поставил выключенный магнитофон, перевернув в нем кассету на другую сторону. Фонограмма на другой стороне кассеты представляла собой 45-минутную запись звуков электрических звонков различной длительности, записанных с различными интервалами. Конец фонограммы представлял собой пятиминутную документальную запись довольно громкого и одновременного пения нескольких птиц.

Поставив выключенный магнитофон перед зрителями (по ту сторону занавеса) Кизевальтер направился на вспаханное поле и занял позицию рядом с лежащим в яме и невидимым для зрителей Летовым - направо и в глубину от зрителей на расстоянии 60 метров. Затем Монастырский, находящийся среди зрителей, вышел на поле и расставил на нем вертикально пластмассовые трубки (высотой 1,5 м каждая, 11 штук) и пять красных мешков, наполненных пшеном и укрепленных на верхних концах длинных палок. Один из мешков был поставлен в дальнем конце поля. После того, как Монастырский занял позицию рядом с Кизевальтером и лежащим в яме Летовым, на поле вышел Панитков и, втыкая в верхние отверстия установленных Монастырским трубок куски гибкого провода, начал гнуть из них фигуры в виде профилей человеческих лиц, контуров зверей, птиц и т.п. Изготовив последнюю фигуру у дальнего красного мешка, Панитков выстрелил вверх - с помощью резиновой тетивы, укрепленной у него на пальцах, - деревянной стрелой с наконечником, обернутым в серебряную фольгу, и ушел с поля. Выстрел послужил для Монастырского сигналом обрезать углы красных мешков, из которых начало сыпаться пшено, и одновременно вытаскивать из трубок один конец провода, распрямляя его и разрушая тем самым изготовленные Панитковым фигуры, превращая их в подобия кнутов, концы которых касались земли. Тем временем, мешки, освобожденные от пшена, превратились в колышущиеся на ветру красные флаги, на которых можно было различить белые мальтийские кресты.

Закончив эту часть действия, Монастырский подошел к заранее выкопанной яме - невидимой для зрителей и находящейся на поле слева от них на том же расстоянии, что и яма, в которой лежал Летов (он находился там до прихода публики на поле) - то есть обе эти ямы были как бы боковыми границами участка поля, на котором происходило вышеописанное действие. Монастырский свистнул в свисток и дождался ответного сигнала от Летова, последовавшего через 15 секунд после свистка Монастырского. Причем для зрителей присутствие Летова на поле в этот момент раскрыто не было, так как ответный сигнал был скамуфлирован Кизевальтером, стоящим рядом с ямой Летова: он поднес ко рту гобой и, хотя вместо него звук извлек невидимый зрителям Летов, для них источником звука явился Кизевальтер. После ответного сигнала Монастырский лег в яму, исчезнув таким образом из поля видимости зрителей.

Затем Кизевальтер собрал с поля флаги и трубки с проводами, подошел к занавесу, снял его вместе с крепежными столбами и включил магнитофон с фонограммой, составленной из электрических звонков.

После включения фонограммы зрителям были розданы конверты с фактографическими фотографиями акции (что явилось как бы знаком конца акции) и одновременно с раздачей конвертов на поле началась звуковая переключка Летова (различные духовые инструменты) и Монастырского (мундштук от продольной флейты). Таким образом после завершения визуального ряда акции на пустом поле в течение 45 минут исполнялась музыкальная пьеса "Звуковой треугольник", двумя

вершинами которого были невидимые для слушателей (в которых превратились зрители) Летов и Монастырский, лежащие в ямах слева и справа от зрителей на вспаханном поле, а третьей - магнитофон с фонограммой звонков, стоящий перед зрителями на краю пашни.

Музыкальная композиция заканчивалась пятиминутным соло магнитофона, воспроизводящим документальную запись пения птиц.

Моск. обл., Киевогорское поле

2 июня 1984 года.

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

И.Макаревич, Е.Елагина, Е.Р., Н.С.

## Рассказ С.Летова об акции “Выстрел”

Начну с того, что перед началом акции все участники мало-помалу пришли в нервное состояние. Приехали на поле за час до сбора публики у Савеловского вокзала, но много времени потеряли на поиски брошенного на поле реквизита (после неудачной попытки проведения акции за три недели до этого) и ожидание отправившегося за лопатой Коли. Мы с Андреем пошли искать следы серебряного шара и крыльев, но ничего не нашли. В половине первого начали судорожно засыпать пшено в мешки, привязывать их к древкам, устанавливать занавес на сильном ветру. Лопаты подходящей не оказалось - копали ямки черт знает чем. Когда мы в первый раз залегли в выкопанные “могилки”, оказалось, что нас видно со зрительского места. Наконец, когда до прихода зрителей по моим расчетам оставалось минут 15, я начал остервенело копать то подобием лопаты, то руками и вырыл подобающий окоп, из которого меня не должно было быть видно со смотровой площадки. В этом же состоянии спешки я улегся в свой окоп. Имел он глубину до 50 см. И бруствер со стороны, обращенной к публике.

Первое странное ощущение - это неожиданный покой: день был весьма ветреный, а лежа в “могилке” я ветер поначалу совсем не ощущал. Итак, я стал ждать начала акции, вслушиваясь в доносящиеся в мою яму звуки. Лежал я на спине, лицом вверх, головой в сторону предполагающейся публики. Двигаться было практически невозможно. Яму удалось вырыть такую, что все мое тело соприкасалось с ее стенками. Итак, слышал я каких-то птиц, шум деревьев, машин и самолетов и еще один странный звук, напоминающий скрежет какого-то грандиозного заржавленного механизма. Доносился он из того леса, в сторону которого были направлены мои ноги. Слышно было еще как осыпается высыхающая земля с краев “могилки” и бруствера.

Перед тем как оказаться в яме я посмеивался над тем, что у Андрея будет повод для спекуляций о мнимой смерти (инициации, пустом действии, пустом времени и т.п.) Однако невольно сам постепенно впал в какое-то особое состояние. Землю я ощущал почти как одно целое с самим собой. Я чувствовал ее всем телом неподвижно, как бы медленно срастаясь с ней. Надо мною двигались облака, в них происходили удивительные метаморфозы. Слышались какие-то близкие или далекие звуки (это было непонятно из-за того, что я был в яме), осыпалась земля: мне все стало одинаково безразлично - я все осознавал, но оно как-то существовало само по себе, так же точно как я с землей. Мыслей почти не было, была какая-то языковая тишина. Я отмечал все в виде ощущений и на каком-то животном доязыковом уровне. Время шло удивительно быстро: глаза я не закрывал, не спал, ни о чем не думал, ничего не хотел и в то же время иногда посматривал на часы, с удивлением обнаруживал, что прошло то 15 минут, то 20 минут...

Я стал безразличным свидетелем, абсолютно пассивным (свидетелем чего?..). Появилась мысль: после смерти все будет точно так же. Это - модель послесмертия. Ничего напыщенного и искусственного в ней тогда не было, и это тоже странно... Внутри меня стало тихо, как в заброшенном, покинутом хозяевами доме. Приблизительно через два часа после того, как я залег в яме, у моих ног появился Кизевальтер. Я ему очень обрадовался. Иногда до его появления мне казалось, что отдельные доносившиеся до меня звуки - это публика, что акция уже началась, идет, может быть, уже кончается - а я не различаю условных сигналов, лежа в своей яме - и потому сам не играю, чем проваливаю всю звуковую часть акции.

Интересно, что впоследствии оказалось, что Андрей не слышал моих ответных сигналов, лежа в своей яме, и свистел просто через определенные промежутки времени.

Итак, я очень обрадовался Кизевальтеру и просил его рассказывать о том, что он видит, ибо я видел только его. Он сообщил мне, что на поле приехала какая-то машина, из нее вышел какой-то человек официального вида. Я решил, что это конец акции, но вставать не надо, лучше оставаться невидимым (то есть так как я ничего не вижу, то и я невидим). Затем Андрей что-то сказал этому человеку и машина уехала. Постепенно около меня собрались все трое: подошли Коля, Андрей... Я им радовался (ведь я столько времени был совсем один). Потом они разошлись в разные стороны, и я старался представить, что происходит на поле - оно представлялось мне огромным пространством, на котором происходит нечто праздничное, театральное (в полной тишине).

Послышался тихий свист издалека. Я решил, что это Андрей и через пять секунд взял на корнете до, до-си бемоль... Дудел я громко, повернувшись на бок, чтобы раструб корнета не возвышался над “могилкой”: на корнете (меня мундштуки - трубочный и корнетный) и на флейте-пикколо, отвечая на свистки Андрея. Кроме его свистков я слышал несколько раз и другие звуки похожей окраски, они

носили какой-то провоцирующий характер. Мне очень хотелось ответить на них, но нельзя было... Иногда (независимо от свиста Андрея) я дудел на стебле гигантского трубочника (низкий гудящий звук). Потом ко мне подошел Коля (и еще двое) и сказал, что акция окончена, они пришли вывести меня из ситуации. Я попробовал, играя на корнете, сесть. Получилось это с трудом, со значительным усилием. Чувствовал я себя очень странно, как после сна... Когда мы шли к станции, я чувствовал себя полностью дезориентированным, как-то отупевшим, опустошенным и расслабленным, мысли приходили с трудом, лоб горел... Я старался не отставать от идущих впереди меня. После того, как я увидел заросли гигантских трубочников, это прошло.

Дома я почувствовал сильную усталость и сразу же уснул...

Еще несколько дней я был в каком-то измененном состоянии сознания...

## Русский мир

Группа зрителей была встречена на шоссе С.Ромашко, который предложил приехавшим пройти на поле по заранее протоптанной в глубоком снегу тропинке. Важно, что при движении группы С.Ромашко шел последним. Когда зрители вышли на край поля и остановились у фиолетовой тряпки с белым пологом, лежащей на снегу (в центре ее стоял уже включенный на воспроизведение магнитофон), Ромашко свернул с тропинки направо и пошел вдоль леса по снежной целине по направлению к заранее установленному нами у края леса метрах в 70 от зрителей фанерному зайцу. Контур зайца (высота - 3 м) был установлен лицевой стороной к полю и боком к зрителям: с позиции зрителей он напоминал торчащую из снега палку или щит.



В то время как Ромашко с трудом пробирался к зайцу, не привлекая к себе особенного внимания зрителей (так как он двигался вдоль леса и не попадал в поле зрения группы), зрители слушали фонограмму, представляющую собой запись процесса сколачивания и установки зайца, сделанную за два часа до начала акции. Кроме того, во время продвижения Ромашко зрители могли наблюдать неподвижную фигуру Монастырского, стоящего в глубине поля метрах в 70 от тряпки, напротив нее и лицом к зрителям. Стоя на своей позиции напротив тряпки и отделенный от зрителей снежной целиной (А.М. вышел на свою позицию до появления зрителей на поле обходным путем, так что следа, протоптанного в снегу между тряпкой и А.М. не было), А. Монастырский равномерно наматывал белую нитку на “Мягкую ручку” - заранее изготовленный объект, представляющий собой вырезанный из толстого картона диск с вытянутой ручкой; на одной стороне диска было наклеено изображение циферблата со стрелками, другая представляла собой красный круг с серебряной фурнитурной пятиконечной звездой в центре; на ручку диска предварительно было намотано 200 метров белых ниток, так что во время акции нитки наматывались с другой катушки на заранее намотанный нитяной слой. Однако расстояние, разделяющее зрителей и А.М., не позволяло рассмотреть ни “Мягкую ручку”,

ни сам процесс наматывания на нее белых ниток: процесс намотки воспринимался как едва заметные колебательные движения какого-то неопределенного предмета в руках А.М.

Где-то через 6-7 минут после начала движения, С.Ромашко достиг своей позиции и, сначала едва заметно, как бы сбивая снег с ботинок, начал постукивать ногами по нижней части фанерного зайца. Постепенно он увеличивал силу ударов по зайцу так, что стуки от ударов привлекли к себе внимание зрителей. В течение 3-4 минут С.Ромашко все с большей и большей силой бил по зайцу - сначала носками ботинок, затем всей подошвой и, наконец, разбежавшись, сильным ударом ноги свалил зайца в снег. После того, как заяц был повален, Ромашко утащил его за край леса и скрылся из виду.

Как только Ромашко с зайцем скрылся в лесу, А.Монастырский повернул “Мягкую ручку” красным диском к зрителям (до этого она была повернута к зрителям стороной с наклеенным циферблатом, не выделяющимся на фоне пальто А.М.). Домотав оставшиеся нитки на ручку - 1-2 минуты - А.М. двинулся через снежную целину к зрителям. Снег был глубокий и приближение А.М. к зрителям заняло не менее 7-8 минут. Подойдя к тряпке, А.М. снял с нее магнитофон и на его место положил “Мягкую ручку” красной стороной вверх. Затем он открыл белый полог тряпки, обнаружив под ним девять предметов белого цвета, разнообразно украшенных золотой фольгой и золотыми фурнитурными крылышками. Ряд этих предметов состоял из: 1) перчатки, 2) клизмы, 3) палки, 4) головы куклы, 5) платяной щетки, 6) скалки, 7) игрушечной лестницы, 8) черного пакета с картонным противнем внутри, 9) папки под названием “Книга небытия”. Эти предметы были затем разложены по картонным коробкам с надписями “К.Д. Золотой аспид (далее в скобках указывалось название предмета)” и розданы тем зрителям, у которых оказались картонки (заранее врученные им) с наименованиями соответствующих предметов. Отдельно И.Кабакову была вручена десятая коробка с надписью “К.Д. Золотой аспид (колба)” с просьбой не вынимать колбу из коробки (коробка с колбой до ее вручения была зарыта в снег).

После раздачи предметов магнитофон с фонограммой стройки зайца был выключен и зрителям было предложено отправиться в обратный путь к шоссе.

При выходе из леса, на снежной поляне, зрители обнаружили стоящего на снегу (лицевой стороной к ним) белого трехметрового зайца с золотой полосой, нарисованной на его брюхе: она представляла собой линию симметричного отражения контура его головы. Под полосой была прикреплена этикетка, аналогичная этикеткам на коробках: “К.Д. Золотой аспид (золотой аспид)”.

После того как зрители сфотографировались с предметами около зайца, заяц был повален в снег и зрителям было предложено поставить коробки с предметами на зайца. Затем Ромашко и Монастырский оттащили зайца со стоящими на нем предметами в поле на расстояние 10-15 метров от зрителей. Вынув колбу из коробки (она была покрашена в белый цвет и налита черным бензином) А.М. ударил по колбе палкой: черный бензин залил белые предметы и коробки. Затем Ромашко бросил зажженную спичку, бензин вспыхнул, предметы и коробки загорелись. В момент, когда загорелись предметы, был включен магнитофон (находящийся среди зрителей у одного из организаторов акции) с фонограммой, представляющей собой запись вокзальных объявлений типа “Скорый поезд такой-то прибывает на такую-то платформу в такое-то время” и т.п. (запись фонограммы была сделана на Курском вокзале).

Когда предметы на зайце достаточно обгорели, А.М. и С.Р. начали закидывать пламя снегом и затем целиком засыпали зайца.

Моск. обл., Савеловская ж.д., Киевогорское поле.  
17 марта 1985 года.

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

# Перспективы речевого пространства

## Описание действия

К поясу Н.Паниткова, стоящего на краю заснеженного поля и спиной к лесу, были привязаны две веревки - вправо и влево от него, размотанные первоначально на 75 метров каждая.

В течение 15 минут, то входя в боковые сектора поля зрения Н.Паниткова, то выходя из них, С.Ромашко (слева) и А.Монастырский (справа) двигались по полю вперед и назад, согласуя свое нахождение в поле видимости Н.П. с его сигналами: он дергал веревки, концы которых были в руках С.Р. и А.М. в те моменты, когда они входили в его периферийные зоны визуального различения и когда выходили из них. Таким образом создавалось постоянное, по типу раскачивающегося маятника, воздействие на краевое визуальное восприятие и периферийное внимание в боковых областях поля зрения Н.П. Задача Н.Паниткова состояла в том, чтобы на протяжении всей акции, не поворачивая ни головы, ни глаз смотреть прямо перед собой на дальний конец поля и записывать на висящий на его груди магнитофон впечатления от своих переживаний пустого белого пространства перед ним. Эта часть акции была заранее известна Н.П.

По истечении 15 минут А.М. с помощью свистка дал сигнал, по которому С.Р. и А.М. ушли из поля видимости Н.П. в сторону леса, размотали свои веревки на всю их длину (100 метров каждая), накинули на себя белые балахоны и, совершая по заснеженному полю перед Н.П. движения по полуокружности, поменялись местами, вновь выйдя из поля зрения Н.П. По этому же сигналу (еще до выхода фигур в белых балахонах на поле) Н.П. перевернул кассету в магнитофоне и, при появлении в поле его видимости движущихся навстречу друг другу белых фигур (по второму сигналу свистка) включил магнитофон на воспроизведение. Заключение акции, т.е. появление белых фигур, их движение по полуокружностям, так же как и содержание фонограммы, под звучание которой происходило перемещение фигур по полю, Н. Паниткову заранее известно не было.

Фонограмма представляла собой запись звука ритмичного постукивания (ладонью по груди), на этот звук время от времени накладывался постепенно усиливающийся и затем затухающий дребезжаще-вибрирующий звук одного низкого тона китайской резонирующей губной гармошки. Эта часть фонограммы длилась 4 минуты, затем, после пятисекундной паузы, возник значительно более громкий звук жужжания (запись жужжания электрической бритвы, очень близко поднесенной к микрофону). На этот звук - через 30 секунд - наложился громкий непрерывный звук электрического дверного звонка, причем он продолжал еще звенеть в течение минуты после того, как исчез звук жужжания.

На протяжении всей акции за спиной Н.Паниткова, на расстоянии 15 метров от него, стоял И.Кабаков, не знающий ни плана, ни задачи акции, который описывал на магнитофон развертывающееся перед ним действие.

Моск. обл., Киевогорское поле  
19 февраля 1984 года

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

Пятнадцатиминутный текст Н.Паниткова, записанный им на магнитофон во время акции “Описание действия”.

Белое поле... сзади слышно невнятное бормотание Кабакова... пытаюсь разглядеть движение с правой стороны периферией зрения... ага... возникла неопределенная фигура Андрея... вижу ее отчетливей... нельзя сказать, впрочем, что я ее вижу, скорее чувствую... сейчас уже можно различить движение ног... вот он вошел в зону видимости... я его отсылаю назад... Сережа движется медленнее, я его хуже вижу... скорее прикол внимания возникает к белым мелькающим точкам передо мной, к броуновскому движению светящихся белых точек... на голубовато-белом снегу... очень трудно одновременно удерживать внимание: следить за двигающимися фигурами по бокам и не обращать внимания на ту красоту, которая передо мной расстилается... Вот я их опять посылаю назад... похоже, они бегают... да, я даже слышу их дыхание... очень хочется чего-нибудь разглядеть... но по правилам это не допускается... ага... вот сейчас Сережу более-менее отчетливо вижу, но тоже нельзя сказать, что это отчетливое видение... в белый пейзаж включилась какая-то малиновая полоса... посылаю Андрея назад... очень хочется посмотреть прямым взглядом... Андрей начинает исчезать... посылаю его вперед... все вокруг принимает какой-то розоватый оттенок... наверное, слепящее действие снега... сейчас попытаюсь выпустить их чуть вперед, хочется узнать, не изменили ли они облик, такое ощущение, что они должны как-то измениться... очень успокаивающе действует бормотание Кабакова... все равно ничего не видно... Сергей, кажется, не слушается моих команд и двигается сам по себе... очень сильно разбежались... белые точки куда-то исчезли... сейчас как-то лучше их видно, различаю, внимание переключилось на периферию зрения, такое ощущение, что они приближаются... черт, начинают костенеть ноги... вокруг леса светящийся ореол... Андрей очень сильно пыхтит... Теперь вижу их одновременно... вначале это казалось невозможным... ага, они просто медленнее стали ходить, устали... что же Андрей не выходит, я веревку дергаю, дергаю... не слушает команд, чем-то другим занят... такое ощущение, что независимо от моих команд, они на очень небольшом сегменте движутся то назад, то вперед... я это чувствую... вот сейчас он пошел назад, Сережа вперед... сейчас, интересно, сам он вперед пойдет, да, точно, пошел вперед... Сережа вылезает... какая-то ассоциация со спортом... Олимпийские игры в Сараево... вот сейчас опять стали слушаться моих команд... у меня такое ощущение, что я вижу кругом: и как Кабаков стоит, и Игорь с Леной, Гога где-то тоже должен там быть... (шум пролетающего самолета - “К.Д.”)... лес совсем светится... (еще шум самолета - “К.Д.”)... раздражает, что они все время уходят... Сергей, я так привык к нему... а вот он совсем исчезает... Андрея уже лучше вижу... (звук свистка - “К.Д.”)... знак.

19 февраля 1984 года.

### Репортаж И.Кабакова

Все пошли от меня по снежному полю. Андрей обгоняет Игоря, Игорь идет последний с черной сумкой. Впереди Андрея Гога, потом Коля Панитков. Ромашко смотрит на них всех, ждет, когда они к нему подойдут. Там, метрах в тридцати от меня, протоптанная узкая дорога. Все они черненькие такие на фоне большого белого поля. Я ничего не понимаю, что там делается, над чем-то они там наклоняются... За полем, горбатеньким, большим полукругом лес. Тихо. Солнце светит и ужасно много каких-то воздушных, пьянящих испарений.

До этого они брели по снегу один за одним и отставали друг от друга. Ага, вот что-то там происходит, но совершенно непонятно отсюда. Сережа держит в руках веревку. Все опять стоят. В руках Андрея какая-то веревка, он ее поднимает со снега. Белая веревка. Что-то вяжет, но что,

непонятно. Все закрывает Игорь и Гога. Вот Андрей машет рукой, показывает куда-то. Что говорит - совершенно отсюда не слышно. Сережа тоже смотрит туда, а в руках у него веревки. Андрей что-то долго объясняет. По-моему, Коля держит веревку, которая с правой стороны. О! Веревка поднимается, поднимается, прыгает... Вот Андрей опять что-то объясняет. Он без пальто. Держит за руку Сережу и объясняет. Сережа чуть левее от всех. Все стоят ко мне спиной. Тишина, тишина... Я слышу голос... Нет, ничего не слышу. Андрей все командует и что-то говорит. Вот пошли. Сережа идет и перехватывает руками веревку, которая лежит на снегу. За ним бодро пошла Лена. Она веревку не держит, просто идет. Сережа уже далеко, метров 30 прошел - прямо от группы налево и все перебирает белую веревку и бросает ее на снег. Теперь уже веревка просто лежит. За ним идет Лена. А вот здесь Коля держит эту же веревку, видимо, она приподнята у него в руках. Андрей Гоге что-то объяснял и Гога теперь пошел тоже вот туда же, где Лена и Сережа, а они уже далеко ушли. Сережа все наклоняется и вот поднимает со снега эту веревку, кажется, и палка у него в руках. Да, палка. А Гога отошел метров на 8, остановился и вынимает фотоаппарат. А Андрей объясняет теперь оставшимся Игорю и Коле, что объясняет, отсюда ничего не слышно. Вот Сережа с Леной отошли довольно далеко. Вот я уже с трудом голову поворачиваю, чтобы посмотреть на них. Дело в том, что у Сережи на палке вот эта самая веревка. Вот он тащит теперь палку и веревка, естественно, с ней тоже тащится. Пока я все это говорил, Игорь очень медленно по целине пошел от группы направо. Ой, какая-то музыка слышна от Коли (проверяли магнитофон - "К.Д."). Это я сейчас сообразил, потому что у Коли на шее был магнитофон подвязан. (Здесь на фонограмме слышен шум пролетающего самолета - "К.Д."). Вот Игорь пошел очень медленно. Я думаю, что вдоль вот этой самой веревки. Идет с большим трудом. Проваливается по колено в снег и идет направо. Гога с фотоаппаратом стоит метрах в 9 от того места, где раньше стоял Игорь. Поднимает аппарат и снимает Андрея и Колю. Андрей что-то возится с магнитофоном, который висит у Коли на шее. Сережа совсем остановился там, где и Лена, и тащит эту веревку. Нет, не тащит, держит ее просто в руках. Вот Андрей быстро пошел от Коли за Игорем, направо, направо, направо. Теперь вот все расстановились как бы во фронт передо мной. Первым Игорь идет - справа, далеко, медленно. За ним, довольно быстро, его настигает Андрей. Коля стоит прямо, где сначала стояла вся группа, прямо передо мной, напротив меня, у самого горизонта. Это зрелище, да... ровная, ровная черта горизонта. Прямо - Коля стоит. Если прикинуть оптически, то его шапка так где-то в метре ниже этого горизонта. Над ним - лес. А веревка, о которой все время идет речь, она обмотана теперь таким кольцом вокруг Коли и спускается, как бы провисает направо и налево от него. Вот Гога пошел налево, туда, где Сережа и Лена. Фотографирует. Вот сейчас он их снимает. Игорь отошел уже далеко, верчу головой туда. А Андрей его обогнал и держит, по-моему, в руках эту веревку. Да, точно так же, как и Сережа, веревку держит на палке и идет. Игорь за ним идет. Сережа стоит. Гога приближается к нему. Лена стоит отдельно. Все черные такие на фоне снега. Передо мной стоит Коля. Но вот я прислушался, и, по-моему, звука никакого нет. Нет, есть какой-то звук, нет, это не звук от моего магнитофона. Мне казалось, что от Коли, оттуда идет какой-то шорох. Нет, Коля просто держит руками эту веревку. Ой, так я совсем и не заметил - веревка постепенно натягивается! Натягивается! Она поднялась со снега. Где же она опрокидывается в снег - я почти не могу различить - так слепит снег. Нет, отчасти, может быть, и натягивается, да, как-то натягивается. Я думаю, что она висит, висит теперь просто горизонтально. И вправо, и влево она горизонтально из снега вырвалась и держится... Да, натягивается, натягивается, натягивается. Вот, Игорь, по-моему, ее натягивает. Во всяком случае, от Коли вот эти росчерки веревки горизонтальны, но дальше все в снегу теряется. Не могу сказать - легли ли они дальше на снег или висят в воздухе эти веревки, не могу сказать, не видно ничего, просто далеко. Вот... А за это время вот что произошло. Вот там, где стоял когда-то Сережа и Лена сейчас стоит и держит, по-моему, эту веревку, Сережа ушел в глубину поля, да, в глубину поля, и что-то в руках у него, да, все та же, наверно, палка с этой веревкой. Ага, начинаю соображать, видимо, дело вот в чем.... нет, ничего... Видимо, Лена как бы держит угол этой веревки, натянутой, а Сережа отошел тоже с этой веревкой. Но почему же он там как-то шатается, идет по снегу... А Андрей в это время... Ничего не понимаю, что ж такое, они тянут какую-то вторую веревку, которая между ними? (Между Сережей и Андреем никакой веревки не было - "К.Д."). Но я отсюда не могу разглядеть. Ничего не понимаю. Я не могу понять - или та веревка, которая идет горизонтально от Коли держится Игорем в углу, а потом ее Андрей разматал дальше... Но вот сейчас он бежит там далеко во втором уровне и тащит ее вроде самостоятельно, от Сережи. Да, да, да, такое впечатление, что там есть самостоятельная веревка. Но что же? Это отдельная веревка? А как она там оказалась? Вот Андрей, значит, бежит... Сначала побежал направо, а потом куда-то бежит. И Сережа с ним перемещается... это они... неужели это они какую-то веревку тащат по снегу? Может быть, тащат веревку, и она чиркает по

снегу. Параллельно друг другу они идут. Теперь вот в обратную сторону побежали, на нас. Бегут оба, синхронно, именно бегом и держат какие-то палки, и, видимо, вот эту веревку держат они. Бегут на нас, на нас, на нас, и как бы растягивают эту веревку. Но я ее не вижу (ее и не было - "К.Д."). Совершенно не вижу этой веревки. Больше всего заметно, что эту веревку растягивает Сережа, а Андрей... Вот они пошли обратно, с этой веревкой они пошли. Идут с этой веревкой обратно, обратно, уже не бегут, уже не бегут. Но такое точное впечатление, что у них веревка. Но что они этой веревкой делают? Вот как бы по снегу этой веревкой, единственно, что- чиркают по снегу этой веревкой. Вот туда дальше к горизонту идут. Но это, конечно, не горизонт, это метров - от первой веревки - на глаз - метров так 50 ("первая веревка" - те единственные две веревки, которые были привязаны к Коле и концы которых слева держал Сережа, а справа Андрей - "К.Д.").

Вот они сходятся. Но как же сходятся? В то же время такое впечатление, что они держат натянутую между собой веревку. Но они же не крутят ее руками, не накручивают, чтобы она оставалась натянутой. Теперь обратно Сережа пошел, а Андрей идет к нему, медленно идет, приближается к Коле. Пошел почему-то обратно. Тоже тащит эту веревку на палке правой рукой. А Сережа как бы натягивает, тащит ее, тащит, растягивает, растягивает эту веревку. Опять почему-то пошел вперед, побежал даже довольно быстро, почему-то очень быстро побежал, что это значит - не могу объяснить... Он бежит с этой палкой. Андрей медленно идет к Игорю. А Сережа опять побежал очень быстро, теперь обратно, обратно к Гоге и Лене. Останавливается и опять натягивает эту веревку. Андрей, бросив бежать к Игорю, опять пошел туда, в глубину поля. Идет. Такое впечатление, что когда один быстро двигается, другой замедляет свое движение или почему-то наоборот. Кажется, что всегда бывает так - один действует, а другой сохраняет натяжение веревки. Вот медленно они опять приближаются, правда, только оптически, к Коле, а так они далеко за ним. Надо сказать, что расстояние все время сохраняется. Я вот так и буду теперь смотреть. Вот они идут как бы к Коле - две черных фигурки на самых краях моего зрения (здесь принцип смотрения И.К., которому не был известен ни план, ни задача акции, его способ смотрения совпал с условием смотрения Н.Паниткова, т.е. то, что происходит, происходит только "по краям" зрения. Но если для Н.П. в центре зрения была пустота, пустое белое поле, то для И.К. в центре его зрения - фигура Н.П. - "К.Д.").

Остановились обе... Нет, не остановились. Сережа стал натягивать обратно что-то и опять пополз, пошел назад. Теперь Андрей пошел назад. Он растягивает эту веревку (несуществующую - "К.Д."), опять растягивает ее, и Сережа растягивает. Они расходятся и все время как бы натягивают. Сережа двумя руками держит палку и как бы натягивает веревку, а Андрей только правой рукой тянет, тянет, растягивает. Нет, явно там веревка, потому что Сереже приходится принимать такую позу как бы вися на этой натянувшейся веревке. Коля, надо сказать, в это время поддергивает веревку, которая натянута (здесь речь идет о реальной веревке, которой привязаны друг к другу Коля и Сережа и с помощью поддергивания которой Коля дает знать Сереже о том, что он либо вышел за пределы его бокового зрения назад, либо слишком вошел в зону различения левого сектора его угла зрения - "К.Д.").

Коля дергает веревку, вот опять Сережа, Андрей... Повторяется все время одно и то же движение, которое, надо сказать, кажется совершенно безумным и в то же время как в какой-то сонной комедии. Вот они опять близко, начинают сходить друг с другом. Но что означает это действие я совершенно не понимаю. Вот они пошли как в полном сомнамбулизме, как сомнамбулы опять пошли расходиться. Опять расходятся, расходятся, расходятся от неподвижного Коли, который, действительно, служит какой-то осью, иногда соприкасаясь с натянувшейся веревкой - отлично мне видной. Вот разошлись совсем Сережа и Андрей. Тем временем совсем разошлись. Все-таки, мне кажется, что я начинаю различать веревку между ними (отсутствующую - "К.Д."). Вот почему-то опять... Сережа просто понесся. И Андрей понесся. А-а-а, надо сказать, что они несутся все время по одной и той же дороге, особенно это видно у Сережи. Вот эта протоптанная черта, которая там идет. Там уже наверное давно убитый снег, потому что столько раз Сережа проносился от меня то направо, то налево по этой маленькой дорожке. Ну, она так метров 25-30, может быть, а может, меньше, двадцать, наверное. Вот Андрей идет, натягивает, значит, какая-то связь между ними есть (реальная связь - сигналы от Коли о входах и выходах в его левый и правый сектора бокового зрения - "К.Д."). Андрей тащит, Андрей идет. А что Лена делает? А Гога в это время очень далеко ушел, между прочим. Если Игорь справа стоит на месте, то Гога немного отошел от сумок слева, которые там вдали лежат. Лена тоже отошла. Гога очень далеко отошел. Тогда не совсем понятно, а кто же из них держит веревку? (Ни Гога, ни Лена веревку не держали - "К.Д."). Это совершенно непонятно. Стоп, а где же... да, веревка... а Коля держит эту натянутую веревку. Я ничего не понимаю, наверное, закрепили ее за сумки.

Тем не менее там, на горизонте, все продолжается движение, которое уже много раз я видел. Теперь Сережа тащит на палке левой рукой, видимо, веревку. Андрей как бы влечется за этой (несуществующей - "К.Д.") веревкой, в правой руке у него палка. Идет за отступающим Сережей. Вот теперь Сережа пошел ему навстречу. Казалось бы, веревка должна прогнуться. Да, никакой натяжки уже нет (и не было, так же как не было и веревки - "К.Д."). Они идут друг навстречу другу. Идут. Сережа что-то делает, я так и не пойму, просто идут. Видимо, провисла между ними веревка, наверное. Должна была провиснуть, потому что расстояние между ними короткое. Вот Сережа прошел до края своей протоптанной трассы. Сейчас, наверное, должен побежать. Нет, просто бредет назад, опять по этой же дорожке, опять. А Андрей, надо сказать, продолжает движение к центру. Нет, не долго. Вот он схватил палку и потащил ее обратно. Нет, опять он возвращается, а Сережа продолжает по своей трассе идти налево. Вот опять Андрей идет направо вдоль горизонта, почти касаясь шапкой горизонта. Опять поворачивается, опять идет, шапкой касаясь горизонта, бредет, опять поворачивается, шагов так примерно раз, два, три, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Обратно - раз, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18. Останавливается - раз, два, обратно - 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22. Поворот. Раз, два, три, четыре. А, Андрей делает как бы 20 с чем-то шагов справа налево, слева направо, справа налево, слева направо. А Сережа? Видимо, тоже делает такие же манипуляции. Андрей монотонно повторяет вот эти повороты, идет то туда, то обратно, то туда, то обратно. Сейчас я понаблюдаю за Сережей. Вот он тащит эту веревку, идет по своей этой протоптанной канаве, уже наверно довольно глубокой сейчас. Интересно, расстояние, видимо, одно и то же, видимо одно расстояние, но точно не могу сказать. Вот он останавливается, пошел обратно: раз, два, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69. Остановился, пошел обратно. Андрей за это время носился по полю туда-сюда. Пока я его не видел, он ближе подошел к Игорю и вот обратно сейчас идет. Вот идет сейчас до того места, где он ходил. Сережа понесся. Почему-то остановился. Помчался обратно с палкой в руке. Обратно помчался. А здесь уже просто идет. Я чувствую, что меня уже завораживает этот день, это солнце, воздух. Совершенно уже пьяный. Вот Сережа повернулся и идет обратно по той же трассе. Но я уже совершенно ничего не могу сказать - полное повторение. Вот Андрей тоже дошел и медленно теперь бредет. Просто я уже не могу ничего сказать - все уже было. И Гога стоит, и Лена стоит - мне не на что смотреть. Абсолютно. Остался только день с этими движущимися фигурками в полной непонятности. Далеко, но не очень, я их достаточно хорошо вижу. Андрей сейчас идет. Он сейчас, конечно, остановится, повернет. Сережа остановился. Не могу смотреть, что там происходит, потому что ничего не происходит, уже ничего не происходит. Видимо, я буду так просто стоять и ждать конца. Фигуры совершенно теряют свои значения. Только помню, что слева там Сережа, а справа - Андрей. Уже просто начинаю только стоять, стоять в этом зимнем дне. Мы просто все стоим, просто стоим и больше ничего. Я уже не воспринимаю, что они там все двигаются, просто качаются, качаются... То есть я уже почти не могу на них смотреть. Там уже не на что смотреть. Там просто ничего нет, ничего нет. То есть ничего такого, чтобы я мог добавить к тому, что говорил десять-пятнадцать минут назад. Просто стоят. Все стоят. Интересно, очень важно стоит Коля. Вот Коля, надо сказать, совсем не стоит как какая-нибудь фигура, скульптура... Он весьма... там какие-то дела происходят, он держит эту веревку... он спиной ко мне стоит. Следы всей этой группы, когда она отходила от меня, кончаются на Коле. Дальше - белое, дальше на горизонте вот эти маячат... Если смотреть на Колю, то их совершенно перестаешь видеть. Они находятся оба - и Сережа, и Андрей - на краю... Постепенно, надо сказать, возникает какое-то отношение. Я чувствую, между мной, этим снегом со следами и Колей, который держит веревку и стоит весьма неподвижно, возникает отношение. А то, что вот эти две фигуры там мотаются в отдалении... Ой, идет писк какой-то (звук свистка: А.М. дает сигнал С.Р. и Н.П. об окончании первой части акции. Одновременно со свистком - шум пролетающего самолета - "К.Д."). Подожди, а это может электричка запищала. Нет, это, наверно, Андрей запищал в какую-то дудку. Два звука. Самолет летит в тишине, такие металлические раскаты, разрезающие воздух и вот писк этот был, но что за писк - не могу сказать.

Не могу ничего сказать. А, нет, уже все поменялось. Сережа уже совсем кончил свою трассу топтать. Вот он приближается к Гоге, а Гога его снимает. Вот он, Сережа, к одной из сумок подошел. И Андрей подошел к Игорю, естественно, да, да, Игорь его снимает. А Коля стоит также неподвижно. У Андрея, я теперь вижу хорошо, в руках веревка, но та ли веревка, которую они там с Сережей держали (несуществующая - "К.Д."), или это другая веревка, я не могу этого сказать. Веревка, надо сказать, сильно провисла в руках Коли на снег, легла. Сережа положил палку на снег и достает какой-то мешок.

А Андрей... повернув голову, вижу Андрея - тоже достает мешок - белый мешок у него в руках. Вот он подходит к Игорю. А у Сережи это совсем не мешок, это какая-то просто наволочка, что ли, большая, большая наволочка, мешок огромный белый, скорее всего, это пододеяльник, может быть. Вот он на себя набросил. Андрей тоже на себя набросил - я догадался и так - не надо было головы поворачивать. Получилась такая палатка. Что-то он там возится, внутри, Сережа в этой палатке. Андрей в нее замотался. Нет, не замотался. Скорее, это простыня. На Андрее простыня и на Сереже тоже. Игорь снимает и держит эту веревку в руках. Что там делает Андрей, не знаю. Коля неподвижно стоит. А что же делает Сережа? Не могу отсюда разглядеть. Что-то он там внутри вытворяет. Отсюда не вижу, но он не закутался в эту простыню. Она наподобие капюшона на голове. А полы ее расширяются, развеваются. Нет, что-то они там, конечно, делают внутри, но я не вижу что... Опять писк (сигнал к началу движения в белых балахонах - "К.Д."). Нет, это точно Андрей пищит. Точно, этот звук я помню. Один раз я сам гудел в эту дудку. Вот он пошел, пошел... Они пошли, накрывшись этими попонами. В высшей степени как-то комично и странно. Белые попоны, снег белый, веревка же почему-то впереди них идет... (?) Как это возможно, я не понимаю. Они идут за веревкой, которая как будто где-то там натянута, впереди них. Совершенно необъяснимо для меня. Но и Сережа тоже бредет по своим следам... Нет, нет, нет, они идут по новому следу. Они идут не по тем местам, где они начерчивали своим взад-вперед хождением по снегу, а именно перпендикулярно в сторону леса, параллельно друг другу, но перпендикулярно натянутой веревке, которую держит Коля. Идут в сторону леса, в глубину поля. Сережа быстро идет, развевается простыня, этот балахон. Скорее, это все же не простыня, а такой большой балахон, наверное, их двух простынь сшит. Андрей медленно бредет, накрывшись попоной, там, далеко. Это интересно - белое на белом, ноги только видны, которые режут снег. Я не вижу, чтобы там веревка какая-то была, но такое чувство, что у Андрея какая-то веревка. Вот в это время звук пошел, который, впрочем, начался уже некоторое время назад. Теперь почему-то прекратился. Напоминал почему-то жужжание какого-то летнего шмеля. Может, мне показалось просто? Нет, не показалось. Это какой-то стук, похожий на то, как пальцами бьют по спичечной коробке. Вот опять гудение, гудение шмеля, гудение шмеля, потом какой-то стук - но кто стучит? - да, стук пальцами по спичечной коробке. А там белые фигуры начинают сходить, начинают сходить. Полукруг описали, что ли, не знаю, может, повернули в это время под прямыми углами. Сходятся. Чертят головами горизонт. И вот сейчас очень важный, очень любопытный момент. Коля стоит неподвижно, черный, и вот эти две дальние белые фигуры сходятся над ним, прямо над ним сходятся, прямо навстречу друг другу идут, совсем навстречу. Что же будет? Встали рядом друг с другом - две белые фигуры, далеко на белом снегу. Звуков никаких не слышу. Разошлись. Вот разошлись и идут, наклонившись в свои стороны. Балахоны их как бы наклоняют. Теперь они идут в разные стороны. Андрей под балахоном идет влево от Коли, а Сережа под балахоном идет вправо. Расходятся. Опять стук пальцами по спичечной коробке. Опять этот звук, опять, опять. Белые фигуры расходятся. Идет звук. Слышен еще звук щелкающего аппарата. Вот Сережа совсем замотан в эту простыню, совсем замотан. Очень странное, какое-то непонятное зрелище, странное - снег и вот белые простыни, существо какое-то двигается. Как-то очень странно они двигаются. Напоминает наших лыжников в маскхалатах в финскую войну. Скорее нелепо смешно, чем многозначительно. Андрей виден хорошо под балахоном. Его черные брюки видны, но простыня тоже видна - накрылся с головой простыней. А Сережа идет почти как приведение. Если бы сейчас был не день, то было бы приведение. Каркает ворона. А сейчас вот не каркает уже. Андрей уже с левой стороны, идет по той же дороге, по которой когда-то ходил Сережа. Жужжание шмеля. Сильное жужжание... опять прекратилось. Стук. Стук пальцев по спичечной коробке. И даже мне слышен мой магнитофон, который жужжит, шипит. Совершеннейшая тишина.

Надо сказать, что наступает состояние полнейшей прострации. Опять наступает такое же состояние как у меня было, когда Андрей с Сережей натягивали веревку и мотались с места на место по своим дорогам. Невероятно покойная тишина. И в то же время очень содержательная, очень напряженная.

Интересно, что они оба ушли с поля и остался один Коля, на которого я все время смотрю - он передо мной. То есть так: фигуры как бы наплывают из боковых сторон зрения, с боковых сторон глаза и опять туда проваливаются. Фактически, может быть в этом и есть смысл действия. Если я являюсь каким-то для себя центром и точкой смотрения, то мне не надо вертеть головой (отождествление с задачей и установкой смотрения Н.Паниткова - "К.Д."): а как бы смотреть на Колю все время. Может быть, в том все и дело, что Сережа и Андрей должны входить в поле моего зрения и уходить, вываливаясь из него, соскальзывая сбоку. А Коля должен быть посередине. Не надо вертеть головой

(это было условием для Н.П.: стоять неподвижно, не вертеть головой и смотреть только прямо перед собой на пустое снежное поле - "К.Д.").

Вот раздался писк дудки, трубы (сигнал окончания акции - "К.Д."). Но я не буду смотреть на них, что они там делают. А вот когда я смотрю на Колю, то возникает тот звук. Сейчас не "шмель" уже - просто гудение идет. Как интересно! Когда я сейчас смотрю, я погружаюсь в какое-то необычное состояние. Теперь я начинаю понимать, что движущиеся фигуры нужны были только для бокового зрения, а не для того, чтобы я на них смотрел. Не буду больше на них смотреть, а буду смотреть только вот на Колю. На фоне белого поля передо мной дорога к нему идет. А там, вдали, лес, дымчатый такой лес, изломанной такой кривой, туманный. И звук от него идет. Просто как бы шипит магнитофон там у него. Тихое шипение, которое напоминает состояние воздуха, который надо мной и вокруг шипит. Все-таки посмотрю, что там происходит на краях. А ничего не происходит. Уже без балахонов. Да, Сережа бредет сюда. Сейчас, наверное, и Андрей то же самое будет делать. Да, сматывает веревку. Так сказать, сматывает удочки. Не буду смотреть, потому что состояние необычайное, то, которое я только что ощутил, хочу его сохранить. Потому что оно невероятно какое-то... Не хочется говорить пышных слов, ну, просто терапия, говоря по-медицински. Ну просто прекрасно, что испытываю замечательные, совершенно особые состояния, хотя смотрю только на Колю, на его спину. Те же две веревки от него...

Да, действительно, было, если это было для меня или со мной, так что-то просто потрясающее что-то случилось такое - как у Хармса. Замечательно, замечательно, замечательно... Какая тишина...

И вот они вернулись к Коле. Кто-то к нему подошел. Кто? Я не понимаю. Разве это Сережа? Конечно, это не Сережа. Он без шапки. Это не Сережа, а может это Сережа... У него в руках балахон.

Ну, в общем, как конец действия. Все. Кончено. Кончилось. Там они еще о чем-то разговаривают. Нет, это Андрей. То есть... Андрей... нет... может быть... Да, так и должно быть. Правильно, это Андрей, слева он должен был подойти. Слева Андрей. А справа кто идет? Я не вижу, потому что я в каком-то таком... У меня глаза болят, надо сказать, от света... Вот они о чем-то там говорят, снимают с Коли микрофон, веревку с него снимают. Он в профиль ко мне стоит. Да, справа идет Сережа со скрученным балахоном. Удивительное состояние, приятное... Правда, очень печальное. Сильно печальное, почему-то. То есть только что было состояние, а теперь реальность. Вот встреча реальности и печали. Эта печаль была в моем воображении, а в то же время все происходило как бы и в реальности. А реальность, конечно, что-то иное... Если в этом и была акция, то вся она получилась. Как всегда, впрочем.

Вот идет Гога сюда, что-то прячет. И что я говорю... тоже уже не понимаю. Но это не важно уже. Хотя, может быть, и важно, вот этот конец акции, т.е. разоблачительная часть после акции. Она всегда как-то удачно бывает с таким чувством: "а что, собственно?". Как бы без художественного торжества. Это очень важно. Без радости: а такое деловое "сматывание удочек". Именно "сматывание удочек". А вот они и действительно сматывают веревку. Андрей ее тащит. Довольно длинная история, наверное. Но интересно, была ли у них там, между ними, вторая веревка? Перетурбация этой веревки: как она оказалась там, в глубине, потом как она оказалась почему-то между Андреем и Сережей и они натягивали ее - это непонятно. Не исключено, что это просто фикция (так и было - "К.Д."), что липа просто была, они просто изображали, что они натягивают (не изображали - "К.Д."). Это мне неясно. Прячут магнитофон в сумку. Втроем там они. Передо мной. Вот Гога. Снял меня, а я бормотал. А Игорь долго стоит. Он держит палку. А, они сматывают только левую часть. Сильно гудит самолет. Летит над нами. Андрей мотает большущий пук вот этой веревки, которая с левой стороны. Сматывает ее. Вот теперь, наверное, начнут мотать то, что от Игоря. Игорь единственный неподвижно стоит там. Правда, и Коля стоит неподвижно, только лицо повернул. Смотрит на эту веревку, что-то они обсуждают. Вот Андрей, по-моему, потащил веревку, которая к Игорю относится. Игорь бредет по снегу. Коля держит веревку. Игорь, наверное, ее сматывает, не знаю, не понимаю. А Андрей снял пальто и с сумкой идет сюда. Все. Конец. Идет сюда. За ним Сережа бредет. Все ближе... ближе...

(Конец пленки).

19 февраля 1984 г.

## Рассказ Н.Паниткова об акции “Описание действия”

Одно из самых первых переживаний - это то, что вся ситуация происходит как бы вокруг меня. После того, как все от меня отошли, я наговорил в магнитофон небольшой текст по поводу своих переживаний и видений: свечений вокруг леса, белых точек, порозовения снега. А вот уже с того момента, как включается фонограмма, началось наиболее острое восприятие действия, происходящего, этого пространства. Прежде всего, определенный настрой создал ритм: и Кабаков бубнил сзади монотонно, и создавалось такое успокаивающее впечатление от хождения Сергея и Андрея, натягивания веревки, подергивания. Но потом возник такой ритм, который увлек меня в совершенно другой план. И я почувствовал, что что-то должно произойти. И в этот момент я как раз заметил, что вот это окрашивание снега в розовый цвет происходит как бы при “западании” внутрь себя. А тут, этот новый ритм сразу “выкинул” меня опять вовне, наружу. Монастырский и Ромашко стали появляться. Я сразу заметил что-то не то. Во время “мотания” по краям они были темными тенями, а теперь перестали быть темными, стали казаться более размытыми, но явно это были они. И как-то по объему были больше. У меня было подозрение, что они должны измениться. Я в своей записи об этом сказал. Но я довольно долго не мог различить, что, собственно, произошло. Потому что, все-таки, вот этот луч зрения, в котором все четко воспринимается, довольно узкий. И поскольку они очень долго не выходили с периферии, у меня возникла некоторая нервность. Она, впрочем, возникла в тот момент, это нервное напряжение создалось тогда, когда они исчезли. Для меня уже стало привычным это мелькание по краям зрения, я уже как-то с ним сроднился: что-то там все время происходит. А тут возникло такое ощущение, что кто-то спрятался за спину, т.е. возникло ощущение напряженности. Потом - включение нового ритма “похлопывания” и появление с боков того, что еще неясно. И это все завершилось затем перехлестыванием впереди меня, вдали, двух фигур в белом. Этот момент прозвучал. К нему как бы все было подведено. И напряжение, которое создалось в этот кульминационный момент, довольно долго не проходило. И когда фигуры уже разошлись, все равно не возникло ощущение конца до тех пор, пока на фонограмме не стал звонить звонок. Ко времени возникновения этого звонка фигуры уже исчезли с поля моего зрения. Кроме того, еще перед звонком, когда возникло жужжание, на которое потом наложился звонок, - это жужжание тоже поддерживало напряжение. И вот поскольку я был вынужден все время смотреть в одну точку на поле, вдали, то возникла вот эта ясность, она поднялась как волна - ощущение этой ясности. Безусловно, тогдашнее восприятие уже прочитывалось для меня совершенно другим планом сознания. Это было очень важно. А когда зазвенел звонок, мне сразу стало понятно, что вот, все, это время звонка. Я его уже проглядел и начался спад этой ясности в обычное восприятие, в обыденность. Третьего свистка - об окончании действия - я не услышал, что, в общем, и хорошо было - и так все понятно, что все уже завершилось выходом на обычный план.

Добавлю, что волны этой ясности возникали несколько раз на протяжении действия - от созерцания пустого пространства передо мной. Но она была “внутренней” - когда возник эффект порозовения снега, это было внутреннее переживание. А второй раз, во время кульминации и после нее эта ясность была направлена наружу. Добавлю еще к той фонограмме, которую я записывал во время действия. После второго напряженного периода, когда я только приспособливал свое периферийное внимание к движению “по бокам” фигур Монастырского и Ромашко, при моем отключении они уже стали восприниматься автоматически и довольно легко: одновременно сразу две фигуры. И еще возникло желание как бы продолжить этот круг, окружность, завершить ее. В представлении возникла как бы вся картина, которая происходила и сзади - и Илья, и Игорь, и Лена с Гогой. То есть возникло впечатление как бы зрения по окружности.

Но основное переживание, конечно, заключалось для меня в возникновении реального созерцания.

А.М.

### Комментарий к акции “Описание действия”

В этой акции, как и в предыдущих, при конструировании и осуществлении нами простейших демонстрационно-языковых моделей, возникли, судя по рассказам участников-зрителей (Н.Паниткова и И.Кабакова) необычные, но, впрочем, комфортные состояния сознания. Как и всегда, к возникновению этих состояний привел не фантастический характер действия, а, напротив, обыденный. И здесь использовался механизм гипертрофии длительности и повторяемости простого действия, в данном случае - мелькание человеческих фигур в области бокового зрения участников-зрителей.

В акции два “зрителя” - “внутренний” Н.Панитков (внутренний по отношению к замыслу и частичной осведомленности о плане акции) и - “внешний” И.Кабаков, которому заранее ничего об акции известно не было.

Задача Паниткова состояла в активном разглядывании “непроисходящего”. Он должен был смотреть прямо перед собой на пустое поле и анализировать или просто описывать свои переживания этой “пустоты”. Поскольку “пустота” здесь определяется таковой только по отношению к отсутствию действия в зоне пустоты во время акции, мы и обозначаем этот центральный элемент нашей демонстрационной модели как “непроисходящее”, границы которого на периферии зрения Н.П. очерчивались происходящим- монотонным, ничего самостоятельно не значащим движением туда-обратно двух участников акции (С.Р. и А.М.) справа и слева от Н.П. Смысл этого “происходящего” состоял только в том, чтобы происходило “непроисходящее” - эстетическая данность и предмет внимания для Н.П.

Для И.Кабакова, напротив, сначала именно “происходящее” - вторичное по своей значимости мотание по краям бокового зрения Н.П. С.Ромашко и А.Монастырского - было предметом произвольного эстетического внимания: он не знал, чем занят Панитков и в чем, собственно, дело. По отношению к демонстрационной позиции Кабакова “разглядывание происходящего” Панитковым было “пустым действием”. К концу акции Кабаков, что видно из его описания, через свое психоделическое состояние (а не через рациональную рефлексию) обнаружил для себя настоящий предмет эстетического внимания (смысл акции и был в создании этого предмета в процессе ее развертывания), а именно: стоящего перед ним Паниткова, который занимался “разглядыванием происходящего”, совершая, тем самым, для Кабакова “пустое действие” акции. То есть фигура Паниткова была своеобразной смысло-и-чувствообразующей рамой “пустого действия” акции “Описание действия”. Судя по замечаниям, сделанным Кабаковым о своем состоянии в кульминационный момент акции (когда белые фигуры “стирали” с поля “непроисходящее”, очерчивая и в то же время проявляя заключительную границу “пустого действия”), “пустое действие” эстетически состоялось - неподвижно застывший перед исчезающим “непроисходящим” Панитков, его фигура, была для сознания Кабакова некоторое время как бы силовым знаком напряженно протекающего “пустого действия”. Интересно отметить, что чисто психические структуры “пустого действия”, которое является основной “продукцией” деятельности нашей группы, метафоризовались в кабаковском дискурсе - и причем в очень настойчивой форме - как наличие несуществующей, фиктивной в реальности веревки, якобы натянутой между Ромашко и Монастырским. То есть произошло безотчетное, иллюзорное по форме, но правильное по существу центрирование внимания Кабаковым на “непроисходящем”, протекание которого и восприятие которого Панитковым являлось эстетическим фокусом визуального демонстрационного поля акции: “непроисходящее” для Кабакова происходило в форме иллюзорных манипуляций с несуществующей веревкой.

Именно в процессе “стирания” психического слоя (“пустого действия”) с демонстрационного поля акции с помощью заключительного, несколько комичного, эпизода с белыми балахонами субъективно-психический план восприятия сменился у Паниткова объективным ясным созерцанием “наружу”. То есть возникла комфортная стабильность восприятия зимнего поля, дальнего леса и т.д.

Таким образом, в процессе акции участники-зрители как бы поменялись демонстрационными позициями: для “внутреннего” зрителя Паниткова ситуация разрешилась внешним созерцанием, а для “внешнего” зрителя Кабакова, напротив, внутренним переживанием “пустого действия” акции.

февраль 1984 г.

## Голоса

Накануне акции А.М. и С.Р. записали на магнитофон свой разговор (45 минут), касающийся осуществленной в прошлом году акции “Описание действия” и предстоящей акции “Голоса”, где должна была быть использована запись этого разговора (см. “Текст диалога”). В процессе акции, которая происходила в помещении (квартира А.М.), С.Р. и А.М. надели наушники и, слушая записанный накануне разговор, одновременно воспроизводили его голосами для зрителей. Причем С.Р. повторял с кассеты реплики и тексты А.М., а А.М., в свою очередь, повторял реплики и тексты С.Р.

Одновременно с воспроизведением живыми голосами разговора, через динамик была пущена фонограмма репортажа И.Кабакова, сделанная им во время акции “Описание действия”. После того, как воспроизведение разговора было закончено, наушники сняты и фонограмма, шедшая на динамик, выключена. А.Монастырским был зачитан подготовленный заранее к акции “Голоса” текст (см. текст “С колесом в голове”).

Визуальный ряд акции “Голоса” состоял из вынесенной за балконную дверь (стекло) черной коробки с торчащими из нее тремя включенными фонарями, направленными с балкона в комнату, и куска черного резинового кабеля, протянутого по полу из ванны в форточку к коробке с фонарями (но не по центру комнаты, а сбоку, так, что он был мало заметен).

Москва  
4 января 1985 г.

А.Монастырский, С.Ромашко

### Текст диалога

Ромашко: У тебя есть какой-то план?

Монастырский: Это не план, а дело вот в чем. Не очень важно, что в итоге пойдет на запись. Единственная предварительная просьба, организующее условие, это чтобы во время нашего разговора не очень быстро говорить. Иначе потом нам будет трудно следить за речью друг друга и трудно воспроизводить ее отчетливо для слушателей. У меня есть предварительный маленький текст. Я могу его прочесть...

Р.: Прочесть, можно...

М.: А потом ты его можешь зачитать. Сначала я его читаю, а потом ты - тот же самый текст.

Р.: Тот же самый?

М.: Да, может быть такой вариант. Но нужно обязательно в каком-то месте сомкнуться с текстом Кабакова, потому что кроме всего прочего, это и репрезентация акции “Описание действия”, о которой никто, кроме Кабакова и Паниткова, понятия не имеет, то есть что там происходило. Да и они имеют относительное представление. У нас получается довольно странная задача: репрезентация того, что трудно довести до понимания наших зрителей, так как описательного текста акции мы давать не будем. Но мы можем дать 15-минутный текст Паниткова, поочередно, фразу ты, фразу я. Кстати, мы можем с него и начать. У него были большие паузы между фразами. В эти паузы, которые мы будем выдерживать, немного их сокращая, правда, будет вылезать кабаковская фонограмма. Кроме того, это и на лексическом уровне поможет нам соединиться с кабаковским репортажем.

Р.: Ну, здесь уже довольно много получится, если и то читать, и это читать.

М.: Но времени довольно много - 45 минут. Так с какого текста лучше начать - моего предварительного замечания или с текста Паниткова?

Р.: Дай посмотреть, на что похож твой текст?

(смотрит текст, пауза).

М.: Давай сначала я медленно прочитаю этот текст.

Р.: Давай. Но я думаю, что два раза его читать не надо, или я, быть может, прочитаю его в конце.

М.: Да, так будет лучше и в плане нашей “обменности” голосами (читает текст):

“Здесь мы сталкиваемся прежде всего с проблемой естественности, допустимости того, что мы сейчас делаем в условиях жилой комнаты. Ведь это жилое помещение - не загородное поле, не выставочный зал или концертный зал, - и оно-то и является материалом, с которым нам предстоит работать, причем работать опосредованно, - через сознание наших слушателей.

В жилой комнате естественен показ картин, чтение стихов или прозы, прослушивание доклада, обсуждение, разговор, прослушивание музыки, возможны настольные игры или игры в жмурки, даже в салочки и прятки, разного рода игровые представления и дурачества - все эти виды деятельности жилое помещение вполне выдерживает. Здесь же мы постараемся своим речевым поведением представить само жилое помещение как элемент демонстрационной структуры события, очертить пределы его художественной допустимости на данное время, в этом контексте. Языком описания допустимости мы сразу заявляем репродукционный, пластический прием, состоящий в обменном воспроизведении наших реплик. Поэтому мы можем быть совершенно свободны в смысле исполнения, содержания этого приема, то есть нашего разговора, свободны, в отличие от позиции Кабакова, от его языка описания, представленного на фонограмме с записью его репортажа, осуществленного им во время акции “Описание действия” - его язык описания детерминирован событием, происходящим тогда, в то время как мы ничем не ограничены, кроме конвенциональных условий жилого помещения и поэтому можем касаться вещей, которые не имеют к этому делу никакого отношения. Жесткие, ограничивающие рамки жилого помещения (по сравнению со свободой передвижения и манипуляций, которую предоставляет нам большое загородное поле) в каком-то смысле раздвигаются не пространственной, а речевой манипуляцией, то есть приемом воспроизведения чужой речи. На поле, осуществляя “Описание действия”, мы с Ромашко поменялись местами в пространстве, сегодня же, при репрезентации этого перформанса мы поменялись личными языками описания, продвигающимися во времени развертывания сегодняшнего фактографирования. Место действия этого фактографирования - наши голоса, то есть в каком-то смысле пространство галлюцинаций, пространство, не имеющее определенных художественных свойств, зафиксированных культурных ценностей и ориентиров - в этом пространстве и развертывается сегодняшнее событие, акция “Голоса”. Здесь мы можем делать все, что угодно, потому что в плане речевого целеполагания мы находимся вне чего бы то ни было, окружающего нас, находимся в абсолютной внеположенности к тому, что происходит внутри комнаты как несущего элемента демонстрационной структуры данного события. Любой коммуникационный “живой” смысл, который может возникнуть в нашем диалоге заранее девальвирован и отнесен в область иллюзий, потому что он, как семантическое событие, возникает только в пространстве “голосов”, организованном здесь как пространство галлюцинаций. Однако задача у нас иная. Мы не собираемся безобразно себя вести в этом голосовом пространстве, показывать жопу, хрюкать, орать, выть, ползать, скакать на четвереньках, ссать друг другу на голову и т.п. Оно будет просто саморазвертываться как еще один уровень языка описания, который мы будем воспроизводить совершенно автоматически - отсюда возникает некоторая голосовая атака и напряженность - не так просто синхронно повторять чужие реплики. С другой стороны, именно это голосовое напряжение,

постоянная слезка за чужой речью дает нам возможность находиться на одном формальном, пластическом уровне с описательным текстом Кабакова, тоже своего рода слезкой за действием акции, за ее визуальным рядом, текстом, который в данном воспроизведении усилен техническими средствами. Наши артикуляционные аппараты представлены здесь также как технические средства, не более того”.

Ну вот, теперь, я думаю, чтобы сомкнуться с текстом из динамика следует дать ту более близкую к событию фактографию, то есть панитковский текст. Произнося его очень отчетливо.

Р.: “Белое поле...” и т.д. Ромашко и Монастырский поочередно читают текст Паниткова (см. документацию “Описания действия”).

(После конца текста - слова “знак” - Р. и М. выключают магнитофон и перематывают пленку немного вперед, т.к. записанный после панитковского текста разговор как бы повис в воздухе по отношению к структуре воспроизведения. То есть этот кусок диалогического текста оказался очень размытым, и мы ищем место, с которого можно продолжить воспроизведение диалога, обмениваясь уже живыми репликами: “отсюда ли начать, или дальше?” и т.п. Это “выпадение” из канвы чистого повтора длится около полутора минут. После того, как нужное место найдено, продолжается воспроизведение):

Р.: Можно начать хотя бы с проблемы границ. Вот с того, что ты говорил в своем предварительном замечании о том, что на поле привыкли к одному, а в комнате привыкли скорее к каким-то тихим играм. На самом деле и поле, и комната с эстетической точки зрения в общем-то равнозначны. Никто никогда не определял, что на поле это делать лучше, чем в комнате. Вопрос в том, где проходит граница, которая позволяет превратить это в то самое...

М.: Эстетическое...

Р.: Пространство.

М.: Пространство...

Р.: Вот перед нами стоит магнитофон. В какой момент он становится инструментом, позволяющим создавать какую-то эстетическую реальность...

М.: Реальность..., да... и, главное, то, что сейчас он даже в каком-то смысле действует как преграда.

Р.: Но чисто психологически.

М.: Психологически, да... Но в такой ситуации, подобной той, которую мы пытаемся конструировать, психологическая мотивация очень важна. Если мы не сможем отключиться от магнитофона как от психологической преграды, то мы не сможем свободно развернуть наш разговор, не только интонационно, но и содержательно, в том направлении, которое нам интересно. И вот граница: комната и поле... Куда мы, собственно, должны вывести самих себя - не слушателей, они с нами не будут связаны, куда мы должны вывести самих себя?

Р.: У тебя это было написано. Ты тогда еще спросил...

М.: В смысле?

Р.: Ты говорил о каком-то пространстве.

М.: О пространстве галлюцинаций?

Р.: Нет, ты спросил меня о каком-то месте - оставить его или нет, я не помню, как там дословно.

М.: А-а-а-а... О художественной допустимости.

Р.: Да, вот это самое. Очертить пределы его художественной допустимости.

М.: Как проблема. Но, понимаешь, в конце концов, вся эта ситуация будет воспринята как конструирование образа.

Р.: Конечно, но по инерции.

М.: Да, именно...

Р.: Точно так же, как и комната воспринимается в этом свете по инерции, и поле, и речь точно также воспринимается по инерции...

М.: От нас будут ждать, что же из всего этого получится, какой образ.

Р.: Да, сюжет... чем это кончится.

М.: Но я думаю, что здесь вряд ли получится какой-нибудь сюжет, поскольку изначально это пространство заявлено нами как пространство шумов - по отношению к тому языку описания - ровному, ясному, - которое развертывал на поле Кабаков и который они, зрители, сейчас слушают.

Р.: Мы можем попробовать сделать так, чтобы фон и изображение как бы поменялись местами, если ты говоришь о пространстве шумов.

М.: Но вот здесь фон - это мы или кабаковский репортаж?

Р.: В зависимости от того, как мы это сделаем. Мы можем сделать так, чтобы они постоянно менялись местами - как на иллюзорных картинках, где человеческий глаз не может решить, где фон, а где изображение, он все время перескакивает с одного на другое. То он видит одно как фон, то другое.

М.: Хорошо. Но как мы будем это делать, привлекать внимание то к себе, то к репортажу - произвольно или нет?

Р.: Можно и произвольно. Но трудно сказать, что будет лучше, если мы специально это будем делать или если это произойдет само собой.

М.: Само собой... И каждый слушатель будет обращать внимание на то...

Р.: Да, он будет вынужден...

М.: Да...

Р.: Это делать.

М.: То есть специально атаковать зрителя нашим пространством, диалогичным пространством, мы не будем, такой задачи у нас нет.

Р.: Думаю, что нет

М.: В таком случае для себя мы можем опять вернуться к проблеме художественной допустимости, которая довольно актуальна. Вот мы как бы оставили фундаментальные текстообразующие блоки - такие как картина, музыкальное произведение, даже перформанс - перформанс занял уже свою определенную культурную нишу и он воспринимается уже как...

Р.: Жанр.

М.: Да, жанр. Здесь же мы с тобой болтаемся в совершенно непонятном пространстве.

Р.: В хаосе.

М.: Вот именно в хаосе. Как бы безначальный хаос...

Р.: Это напоминает ту ситуацию, которая развертывалась на поле во время "Описания действия" почти год назад. Там была очень похожая хаотическая ситуация, причем подчеркнутая еще и природной средой - белое, ровное поле и почти белое, светло-серое небо - энтропическая картина, плюс к тому и мы еще должны были в конце акции раствориться в этом белом хаосе, одев белые балахоны, как бы исчезая... И вот тогда как раз Панитков и Кабаков были теми людьми, которые должны были найти в этом хаосе какой-то...

М.: Предмет рассмотрения.

Р.: Да, да...

М.: То, за что можно зацепиться... гармоничную середину.. Интересно, что этими предметами и для Кабакова и для Паниткова оказались иллюзии. Кабаков как раз посередине - между мной и тобой - "обнаружил" и долго "следил" за ней, описывая ее, несуществующую веревку, якобы натянутую между нами, у него возникла опредмеченная иллюзия. Панитков описывал иллюзорные световые явления...

Р.: Да, а здесь мы практически поменялись с ними местами, именно сейчас.

М.: Здесь и слушатели должны за что-то уцепиться...

Р.: Да, но и мы тоже. Ведь на поле тогда они смотрели на нас. Мы по крайней мере знали, что мы делаем, а они должны были угадать. А сейчас нам с тобой смотреть в общем-то особенно не на кого...

М.: Не на кого абсолютно...

Р.: Кроме как друг на друга.

М.: А они могут смотреть на нас, но могут и не смотреть.

Р.: Могут и не смотреть.

М.: То есть здесь как бы следующая ступень к хаосу, к "безумному чаепитию"...

Р.: Верно, я говорю, что это только напоминает ту ситуацию, коль скоро мы начали с этой акции, которая еще хаотична и в том смысле, что она почти не оставила следов - как какая-нибудь нибулярная туманность, которую нельзя разглядеть. А кстати, так и нет никаких фотодокументов?

М.: Есть фотографии, но не очень хорошие, то, что сделал Макаревич, у него оказалась - по условиям демонстрации - мало пригодная позиция для осуществления съемок. Слайды более-менее ничего.

Р.: Ах, есть слайды?

М.: Да, неплохие, но все действие происходит вдали.

Р.: И ничего не видно.

М.: Да, визуальной репрезентации почти нет, практически нет, во всяком случае достойной внимания. Но так и должно было быть, вещь была рассчитана на речевое фактографирование, оно и было ее содержанием, смыслом...

Р.: И мы не будем показывать визуальную документацию?

М.: Сегодня? Для слушателей? Нет. Я думаю, нет, и даже описание действия не нужно давать.

Р.: Правильно.

М.: Да, здесь, по ходу дела, возникает много каламбуров, но все-таки наша задача, исследование - это поместится ли наше пространство в демонстрационное поле, станет ли оно художественным во время вот сегодняшнего нашего прослушивания, а не записи.

Р.: Вообще-то это возможно.

М.: А может быть, оно будет болтаться...

Р.: Нет, но это уже как получится. Чисто теоретически в этом нет ничего невозможного. Вопрос, собственно, в том, как и в любом произведении искусства - может и не получится. От этого не застрахован ни один человек.

М.: А тебе не кажется, что здесь тот вариант когда “может не получится” исключается, что здесь в любом случае должно получиться, поскольку мы имеем дело с хаосом, откуда возникает вся тьма вещей?

Р.: Ну, если смотреть на это с такой точки зрения, то можно, конечно, считать и так. То есть изначальный импульс есть и он в любом случае дает какое-то решение.

М.: То есть, болванчик получит себе чашку, хоть и грязную, уже использованную Соней, но получит. Здесь все равно будет работать момент, прием обмененных голосов, голов, как у Т.Манна.

Р.: Да.

М.: Да, прием обмененных голосов обеспечивает, формализует всю нашу ситуацию, открывая ее в полную непредвиденность воспроизведения. Хоть Му Чу и послал вслед монаху своего “болвана”, но тому все равно ничего не остается делать, как продолжать свой путь.

Р.: В каком-то смысле да. А кстати, у тебя здесь эти слайды и фотографии?

М.: Да, хочешь посмотреть?

Р.: Потом. Кстати, вот это замедление речи действует определенным образом, то есть, о чем ты сказал заранее, оговаривая скорость произнесения фраз - то, что надо говорить медленно и достаточно отчетливо. Это вводит дополнительное напряжение.

М.: И организующее.

Р.: Да, происходит преодоление среды, только уже словесной среды - в отличие от преодоления снега на поле во время акции, но и по аналогии с тем физическим преодолением.

М.: Но и вся эта ситуация, конечно, построена прежде всего на преодолении этого пространства, которое мы выявили как возможное, но как его гармонизировать, насколько оно поддается структурированию... Все-таки от любого произведения искусства требуется некий баланс, ну, какая-то, как бы это сказать, поскромнее, что-то вроде красоты... Можно так сказать? Или...

Р.: Это спорный вопрос. Есть эстетика омерзительного и прочее...

М.: Но эстетика омерзительного, она тоже красива в своем роде.

Р.: Это связано, конечно, с красотой. Искусство всегда с этим понятием связано, пусть хоть как и с антиподом, но все равно. Совсем уйти от прекрасного не удастся, несмотря на многочисленные попытки. Разве что здесь, в “Голосах”, при воспроизведении, которое будет наверняка столь “дырявым”, что проблема красоты в плане зрительного впечатления будет совершенно снята.

М.: Вероятно, здесь проблема красоты в понятном смысле слова не стоит. Демонстрация какого-то приема и его разработка, настойчивая разработка, в сущности, сам этот акт, можно расценивать как акт прекрасного, может быть, так?

Р.: Да, конечно, но с учетом, что нельзя в течение двадцати лет отвечать на все вопросы отворачиванием и взглядом на пустую стену. Понятие прекрасного, если и не во всем, то в каких-то частях относительно, поэтому нельзя сказать определенно заранее - может или не может... Это опять проблема границы, может ли быть нечто основой прекрасного.

М.: Но прекрасное мы преимущественно созерцаем, а не рассуждаем о нем.

Р.: Созерцаем и переживаем - тоже может быть.

М.: Переживаем как что-то новое?

Р.: А вот это трудно сказать, новое... Чувство прекрасного скорее принадлежит к тем видам чувств, которые предполагают подключение к чему-то знакомому и даже к архаическому, к чему-то, что было еще до тебя. Новизна может быть, когда ты вдруг видишь в чем-то красоту, в чем ты ее не ожидал увидеть, но в то же время это подключение к чему-то, что можно определить как чувство вечного.

М.: Красота неожиданно возникающих и давно забытых сюжетов в искусстве и судьбе... И однако, красота - это не задача.

Р.: Естественно, в этом смысле ничто не может быть задачей.

М.: Скорее, здесь можно говорить не о красоте, а о точности исполнения, причем не пластического, а чисто интеллектуального.

Р.: Пластическая точность исполнения - вопрос мастерства. Кстати, очень сложный вопрос для современного искусства - вопрос мастерства. В чем оно состоит, мастерство современного художника. В чем состояло мастерство старого художника, это достаточно хорошо известно. Он должен был знать грунт, владеть кистью, краской, законами композиции и т.д. - все это замечательный известный набор. Этому обучают и так далее. А вот в чем состоит мастерство современного художника, не связанного с традиционной техникой - это вопрос довольно сложный.

М.: И до сей поры открытый...

Р.: Естественно. Закрывать авангард пока еще не пришлось.

М.: Да, время еще не настало. И вот ты как-то однажды говорил, что многие сейчас знают "что" нужно делать, но не знают "как" это делать.

Р.: Да, это постоянная проблема. Примерно известно "что", но весь вопрос в том, "как".

М.: То есть они знают это "что" по внешнему впечатлению, что сейчас "работает", что "идет", что сейчас "блестит". И вот они пытаются блеснуть. Но как это делать оптимально, чтобы это действительно работало и открывало какое-то новое художественное, не всегда комфортное пространство, не повторяя просто моду - многие просто не знают.

Р.: Я думаю, что не многие, а большинство. Это всегда так было. Я думаю, что большинство подключается к каким-то движениям бессознательно, ориентируясь чаще всего на внешние атрибуты, успех, подключаясь к уже существующему движению. Но если их попросить проанализировать свои действия, то большинство вряд ли сможет сделать это внятно, за исключением чисто поверхностных вещей.

М.: Они могут сказать: Нам так нравится...

Р.: Да, нравится, ощущаем это как живое действие и так далее.

М.: Здесь можно вернуться к нашей ситуации, насколько мы отдаем себе отчет, насколько мы сознательно ведем сегодняшний наш дискурс. Собственно, с чем мы сейчас имеем дело. Охватываем ли мы целиком всю эту "художественную" ситуацию или не охватываем.

Р.: Целиком, естественно, нет. Человек не в состоянии целиком охватить ни одну ситуацию, в которой он находится, потому что он находится в ней.

М.: Да, но с другой стороны, тогда мы не сможем преодолеть этот материал, если наши интеллектуальные усилия, наша взаимная ментальность не сможет охватить происходящее сейчас целиком, мы не преодолеем это пространство, которое организуем...

Р.: Относительно мы можем отключиться от самих себя, зайти за самих себя, не полностью, но все-таки. Сознание на то и дано, чтобы как-то от себя отстраниться.

М.: Мне кажется, что единственный наш здесь предел, это то, что мы будем задействованы во время прослушивания именно как автоматы, как технические средства. Вот этого преодолеть мы не сможем.

Р.: Да, безусловно.

М.: И вот здесь возникает пластическая пауза - пауза внешнего материала, она возникает, протекает через нас, чтобы мы о нем, об этом материале, ни говорили, ни думали, как бы мы к нему ни относились. В этом полная эстетическая объективность, которая протекает через нас независимо от нашей рефлексии.

Р.: Ну и, соответственно, опять же вопрос о границе и фоне, где эта граница и где этот фон. Уже можно спросить - вот в этой части действия, в записи - что фон, а что изображение? Наш разговор сейчас или наше же воспроизведение разговора, когда мы меняемся речевыми местами? Где начинается фон?

М.: Я думаю, что фон все же теперь, что вот сейчас мы фоним и шумим. То есть то, что мы делаем сейчас - это фон и шум.

Р.: Вероятно, так правильно. Но парадокс в том, что мы, во время создания этого фона производим уйму интеллектуальной работы, в то время как при изображении мы, собственно, интеллектуальной работы не ведем.

М.: Не будем вести..

Р.: Да.

М.: Она будет редуцирована до нуля.

Р.: Да. Есть, конечно, какой-то минимум, чтобы воспроизвести текст, но оно, это усилие, почти автоматическое.

М.: Физическое усилие.

Р.: Ну, не чисто физическое, но почти автоматизированное действие, которое не требует охоты за мыслью.

М.: Да, скорее, наоборот, чистое внимание, чистое слежение.

Р.: Но в то же время, слушатель, конечно, не сможет не следить за нашей беседой, не сможет не следить за содержанием, так как слушать столько времени уйму слов чисто как фон человек не может. Время от времени он будет подключаться к содержанию беседы, и, следовательно, фон будет выскакивать на место изображения, оттесняя изображение на место фона. И будет именно тот самый перевертыш, кубик, нарисованный контуром в перспективе, который можно видеть и в глубину и наружу.

М.: Но здесь возникает еще один момент. Чем будет являться для слушателей голос Кабакова, звучащий во время воспроизведения из динамика? Ведь когда мы говорили о фоне и изображении, мы имели в виду мерцание между этими понятиями двух акций, их пластики - "Описание действия" и "Голоса". А как с его фонограммой в структуре "Голосов"?

Р.: Это второй слой фона, тоже фон. И в то же время, поскольку он также осмысленный, зритель будет вынужден обращаться и к смыслу этого фона, то есть обращаться к нему время от времени как к изображению. И потом он все-таки некоторым образом связан с нашим разговором. Тут возникает такой сложный постоянный перевертыш.

М.: Да, дедушка Сунь, или сложное мерцание на трех уровнях.

Р.: Да, на трех уровнях.

М.: И вот в свете того, что мы учитываем взаимодействие этих трех уровней, как ты считаешь, вот то, что мы поместили на балконе, как бы вне жилой комнаты три фонаря, которые из коробки светят в эту комнату, не слишком ли это символично, не возникнет ли еще один знаковый уровень изображения в плане визуального восприятия?

Р.: Возникнет. Но, я думаю, что перейти на уровень изображения ему будет сложно. Потому что слишком слабо он осмыслен по сравнению с речью. Тут смысловая фактура речи гораздо сильнее, чем смысловая фактура фонаря, хотя фонарь тоже воспринимается... ну, это семантика очень расплывчата - фонарь, свет и так далее...

М.: То есть в каком-то смысле угроза существует, страшный для Труляля и Траляля ворон неизбежно надвигается, но только как тень... но в конечном счете обеспечивающая покой, избавляющая от драки. Одним словом, довольно частный случай. Но в принципе, стоит ли вообще помещать эту коробку с фонарями за пределами помещения, на балконе?

Р.: Здесь световой эффект, таким образом формализованный, может дать внешний толчок, который все-таки поможет слушателям немножко отстраниться от инерции того, что происходит обычно в комнате, поможет каким-то образом сдвинуть это жилое пространство так, чтобы оно поднялось, приподнялось немного вбок и вся мебель с него посыпалась в сторону, чтобы стало ясно, что это хотя и та же самая комната, но в каком-то смысле не совсем та.

М.: То есть что демонстрационные контуры ее размыты...

Р.: Да, немного иное пространство.

М.: И в каком-то смысле можно сказать, что эти фонари освещают не комнату - она и так освещена обычным электрическим светом, - а скорее освещают вот тот речевой хаос, который у нас создается.

Р.: Да.

М.: И, освещая, в каком-то смысле и организуют этот хаос - как свет и речь.

Р.: "Здесь мы сталкиваемся... и т.д."

Ромашко читает текст, прочитанный вначале голосом А.М. В некоторых местах на голос С.Р. накладывается корректирующий голос А.М., т.к. текст черновой и С.Р. не везде разбирает написанное. Кроме того, при заключительном прочтении глагольные формы, использованные в тексте, были трансформированы из формы будущего времени в форму прошедшего времени. Текст оборвался на словах (т.к. кончилась пленка): "... мы не собирались безобразно вести себя в этом голо..."

А.М.

С колесом в голове  
(Замечание о социологии, искусстве и эстетике)

Этот текст был зачитан А.М. сразу же после воспроизведения  
“Диалога” акции “Голоса”.

В середине 70-х годов концептуальная эстетика породила у некоторых представителей советского авангарда, в частности у членов группы “Коллективные действия”, свойственный этой эстетике отстраненный взгляд на артистическое поведение художника. Артистизм стал рассматриваться не как цель, а как средство эстетической практики.

До того времени феномен советского авангардиста (точнее “левых” как нас тогда называли) был явлением протестующим, общественно-политическим по преимуществу. Такие понятия, как “конвенциональное пространство”, демонстрационные отношения между автором и зрителем, изображение и фон, и вообще проблемы современной эстетики, а не искусства, советским “левым” (в основном абстракционистам и сюрреалистам) были либо просто незнакомы, либо неосознанно проявлялись в их артистическом поведении, которое чаще всего носило атакующий, отрицающий характер какого-то грандиозного важного дела, сопровождающегося у художников чувством вовлеченности в серьезные общественные процессы.

По экзистенциальному интересу, а в массе - из соображений протеста, противостояния официальному искусству, в советском авангарде того времени происходило заимствование у запада форм художественного выражения. Эта заимствованная форма - чтобы там ни было нарисовано или написано - всегда наполнялась одним и тем же доминирующим содержанием социального протеста, а главное - воспринималась с таким именно содержанием зрителями. Чаще всего через то же западное искусство происходило и заимствование у своих же 20-х годов (по причине невозможности эстетически пережить действительно актуальные и современные тогда языки описания и смыслы). Когда обнаружилось, что у нас, оказывается, в свое время было то же самое и даже чуть ли не источник того, что теперь происходит в западном искусстве, художнику приходилось задумываться над историей, вступать в сложные и противоречивые отношения с советской идеологией. Неизбежно возникал исторический взгляд на культуру, в процессе формирования которого порождалось множество недоразумений, передержек, идеализаций, застреваний и застываний в этих идеалах и тому подобное. И все же на первый план все больше и больше вылезали исторические и социальные проблемы. Их решение, естественно, могло быть найдено не на холсте или в стихотворении, а в социальной конвенции. В то время дело усугубилось еще и тем, что и советское официальное общество вступило на путь откровенного заимствования у запада новейшей технологии, новейших достижений науки и техники, понимая, что только своими силами в современных условиях оно вряд ли выживет. Именно в этот период организовывались выставки в Сокольниках, выставки современной американской живописи и т.д.

И вот весь этот период заимствования, историчность и ценность советского авангарда конца 50-х - 60-х годов, на мой взгляд, была не эстетической, а общественно-политической и в меньшей степени артистической (последняя представлена узким кругом “лианозовцев”, так называемыми московскими кабинетными “шизоидами” и чуть позже “школой сретенского бульвара” - причем все они симптоматично не вступали в напряженные политические отношения с властью; известный “подвиг Оскара” был совершен значительно позже - в 74 году).

В более широких и активных в социальном отношении кругах советской творческой интеллигенции и просто интеллигенции, которые потом стали называться “диссидентскими”, в тот период разговор об эстетических проблемах просто не мог состояться. Этой активной массе прежде всего нужно было отвоевать у властей жизненное пространство для культуртрегерской деятельности. Смысл этой деятельности “левые” видели в продолжении традиции русской культуры начала века и двадцатых годов, то есть того периода русской культуры, когда она составляла единое целое с мировой культурой. Тогда никому и в голову не приходило, что реальное взаимодействие культур возможно не

на уровне застывшей национальной традиции и ностальгии, а на уровне самых современных эстетических (а не артистических и социальных) проблем, к которому и надо было подключаться.

Однако, как мы увидим, хоть и неосознанный, но процесс этого взаимодействия развертывался и двигался в правильном направлении: культурный порыв породил стратегию коллективного сознательного со скрытой тогда целью. То есть, хоть и ориентированная на эстетику и взаимодействие культур, эта стратегия не порождала тогда никаких реальных современных эстетических интонаций, проявляясь лишь в социальном и артистическом ценностном облики тактических ходов.

И вот, на мой взгляд, именно тот стратегический порыв, та политика наведения мостов в 60-х годах между советским и мировым авангардом, та неосознанная попытка подключиться к эстетическому началу, на котором происходит связь и взаимодействие культур, породила в конце концов авангард второй половины 70-х и 80-х годов, когда, как я уже говорил, советский авангардист осознал, наконец, свою принадлежность к общему эстетическому процессу, к общей культуре, и когда социальная мотивация конкретного политического региона и в артистических проявлениях ушла на второй план. К этому времени он уже перестал называть себя “левым”, перестала его так называть и публика. Он стал называться авангардистом и концептуалистом.

Конечно, фундаментальное заявление о том, что взаимодействие культур происходит на эстетическом, а не на артистическом уровне, может быть воспринято как чересчур произвольное допущение и как очередная атака в стиле 60-х годов. Впрочем, мне и хотелось бы, чтобы все здесь сказанное носило скорее частный и даже как можно более необъективный характер. И все же мне кажется, что общий язык (но никак не “общее дело”, разумеется), точнее - согласованные языки описания, рассчитанные на длительное и стабильное употребление (как это было с романтизмом, классицизмом, импрессионизмом и т.п.) обеспечиваются по преимуществу эстетической наукой, эстетическим осмыслением, а не поведением художника. Эстетика как наука о поведении художника и зрителя, а концептуальная эстетика учитывает еще и поведение критика, обнаруживает и исследует процессы, возникающие при их взаимодействиях. Под искусством обычно понимается поведение художника в эстетических рамках и его взаимогенерирующие пластическую и интенционную новизну манипуляции с этими постоянно меняющимися рамками, то есть искусство в каком-то смысле частно-формальное проявление эстетики. Теперь в некоторых аспектах даже социология может рассматриваться как частная дисциплина современной эстетики (например, творчество Бойса на западе и соц-арт у нас), особенно концептуальной, так как социология имеет дело с поведением индивидуума в реальности, в то время как более фундаментальную проблему восприятия реальности, ее конструирования, гештальт перцептивного поля и его конвенциональную природу рассматривает не социология, а философствующая, спекулятивная эстетика (например, отправными точками рассуждений Фуко и Барта всегда является тот или иной мимезис).

Исходя из этих соображений я и говорил о том, что стратегическая задача воссоединения культур могла быть решена не на социальном и артистическом уровнях (хоть и с их помощью в тактическом смысле или точнее - через них), а на эстетическом уровне. Именно на этом уровне культуры начинают понимать друг друга, разговаривая не о прошлом, а о текущих делах, когда кончается взаимное исследование и обследование на пригодность и начинается взаимное существование.

Разумеется, от художника не требуется (за исключением художника-концептуалиста, степень профессионализма которого зависит от широты его культурно-спекулятивных махинаций), чтобы он осознавал свое поведение в эстетических категориях и интонациях и тем более поведение зрителей и критики - его реализация, как всегда, осуществляется в границах “любви и славы” - и не более того. И однако представляется, что теперь кардинально новые художественные пространства, в которых в дальнейшем возможны пластические манипуляции художника, возникают все-таки именно на границах осознанного усилиями эстетики - и чем шире эти границы, обеспечиваемые эстетической, а не артистической практикой, тем эти новые художественные пространства кажутся перспективнее, при всей их - на первый взгляд - художественной редуцированности и чуть ли не сведенности в этом отношении до нуля.

Возвращаясь к широкой художественной жизни начала 60-х годов в Москве, мы видим там совершенно иную картину со всех точек зрения. Эта широкая художественная жизнь вращалась тогда не вокруг отдельных произведений, в массе это были псевдоностальгические осмотические цветы давно знакомых интонаций начала века - а вокруг подпольных журналов и неофициальных молодежных объединений.

Кто хорошо знает историю и особенно происхождение советского диссидентства начала 60-х, тот не может не помнить, что оно основывалось именно на культурных притязаниях. Основывалось и длилось на них - политические притязания гасились властями мгновенно (вспомним Осипова, Огурцова, процесс историков и т.п.), мгновенно и жестоко, если они не камуфлировались под культурные - с последними обращались мягче, во всяком случае дольше возились. Более длительная история внутрисоветского диссидентства Солженицына, Гинзбурга, Амальрика, Буковского и др. обеспечивалась их культурным прикрытием.<sup>1</sup>

Да и откровенно политические амбиции, впоследствии подменившие их культурную деятельность, возникли в результате обстоятельств, по нужде и неизбежной втянутости в политическую физиологию региона, по втянутости в еще более важную и дальнотранспортную стратегию коллективного сознательного, нежели та, о которой здесь идет речь. Во всяком случае эта втянутость осознавалась как безнадежная в социальном отношении в тот период нового, чисто политического этапа диссидентства. Возможные плоды стратегии этого этапа столь далеки, что о них ничего нельзя сказать.

Что касается начального, культурного периода диссидентства, то события тогда разворачивались по одной и той же схеме как снежный ком, скатывающийся с горы. Организовывался подпольный журнал (например, “Феникс”, “Синтаксис” и т.п.), его редколлегия сажали, авторы журнала и ближайшие читатели вовлекались в борьбу за освобождение посаженных. У тех и у других возникал уже новый, по преимуществу социальный лагерный опыт, находивший отражение в журнале “Хроника текущих событий” и “тамиздате”, а этот журнал и подобные ему западные издания открывал соответственно политический этап диссидентства.

Как я уже говорил, содержанием первых журналов, журналов молодежных, с которых все это началось, были поэзия и проза, написанные в манере начала века или 20-х годов. Властей раздражало не их содержание, а сам факт возникновения неофициальной коммуникативной единицы, свободного информационного канала, который мог бы связать советского читателя с западной культурой (все эти журналы издавались параллельно на западе, но, в отличие от герценовского “Колокола” содержание их было исключительно художественное: например, журнал “Грани”, издававшийся издательством “Посев” наполнялся безобидными стихами и т.п.)<sup>2</sup>

Однако власти прекрасно чувствовали стратегию всего этого дела, направленную на воссоединение с общей культурой, с идеологическим плюрализмом, чувствовали, но не понимали - в последнем случае вместе с организаторами они пересажали бы и всех авторов, которых было значительно больше. То есть они пренебрегали содержанием этих журналов, тактической мелочью, которая тогда была средством и только потом стала целью.

Одним словом, и стратегия, и психологическая суть происходящего тогда состояла в желании удовлетворить не столько социальную, сколько культурную жажду. Было желание (но не мысль, не рациональное побуждение) вернуться в лоно общей культуры, общей истории, от которых Россия была медленно и мучительно оторвана в 20-х - 30-х годах, до этого составляя с ними единое тело.

И тут произошла удивительно интересная вещь. Новый, естественно возникший в ходе борьбы политический этап диссидентства целиком привлек к себе внимание властей, запада и вообще социально активной общественности.

Коммуникационное окно в Европу все-таки опять проломили, но власти, вместо того, чтобы срочно и наглухо его ликвидировать, занялись, вместе с политизированными диссидентами, активистами и западом возиться вокруг вывалившихся из этой стены кирпичей, поднимая страшный вой, шум и пыль вокруг каждого обломка. Вырывая их из рук друг друга, обманывая, ускользая, настигая, то есть серьезно включившись в борьбу за права человека и против прав человека, они совершенно упустили из виду культурную суть происшедшего, то первоначальное зерно порыва, которое потом проросло уже в конкретных самоцельных проявлениях.

То есть в образовавшемся в этой стене проеме над всей этой общественно-политической борьбой социальных активистов, сгрудившихся вокруг разверстого лона только что родившей женщины - они буквально вцепились тогда в детское место и рвали его в разные стороны, хотя и так

---

<sup>1</sup> На этом месте чтения текста В. Некрасов покинул помещение.

<sup>2</sup> Информационные передержки, натяжки и общая тенденциозность статьи обусловлены ее демонстрационным местом в структуре акции “Голоса”, т.е. определенной психологической направленностью на слушателей.

было ясно, что все равно его придется выкинуть - ведь степень допустимости прав человека и вообще социальных прав заранее определена их влиянием на функционирование тоталитарного государства - весьма иллюзорным влиянием,- и все-таки в этом проеме и с той, и с другой стороны стали появляться новые лица с новыми конкретными выражениями и предложениями. И между этими лицами стал налаживаться диалог, обмен информацией прежде всего культурного и, главное, частного свойства, который социальные активисты той и другой борющихся сторон за “детское место” воспринимали как комариный писк, ахинею, а не как писк родившегося младенца, чем он, этот писк, собственно и был. Конечно, гора родила мышь, эстетика по сравнению с колбасой и танками - мышь. Однако факт родов состоялся, что-то родилось, и, как впоследствии выяснилось, родившееся оказалось достаточно жизнеспособным, чтобы вступить в реальный и постоянный контакт с другой “мышью” - западным авангардизмом в его наиболее крайних, радикальных проявлениях. То есть в результате всех этих событий между западной и русской культурами все-таки произошло соприкосновение и взаимодействие в точках крайнего авангардизма, а поскольку авангардизм - явление культуры, то и можно говорить о том, что, хоть и очень эфемерное, но воссоединение культур осуществилось: в этих точках мы понимаем друг друга очень хорошо, у нас здесь одни и те же эстетические (а не артистические и социальные)\_ задачи, схожая методология, одни и те же интересы.

Представители старшего поколения советских авангардистов, принимавшие живое (пусть хоть и внутренне, то есть психологически и артистически) участие в пробивании этой “брешы” и творчество которых насыщено социальными мотивами того героического периода с трудом соглашаются (а чаще всего и вообще, по экзистенциальной мотивации, не соглашаются) с тем, что сейчас вероятнее всего в авангарде наступил период “частного” несоциального искусства, время как бы общего широкого водного потока, сквозь шум которого слышны- как дальний и равнозначный фон- традиции, идеалы, скандалы, голоса пророков и крики петухов. Они не видят в этом периоде историчности, а следовательно, серьезности. Забывая о том, что эстетика вещь сама по себе серьезная с точки зрения последней и решающей необъективности всего происходящего, серьезная так же, как и социология, энтомология и т.п., они по инерции крутящегося колеса неосознанной стратегии 60-х годов относятся к ней как к незначительному явлению “общего дела”, а в России “общее дело”, как известно, видится если не в подготовке к воскрешению мертвых, то уж во всяком случае никак не “ниже” социальной перестройки, то есть в участии, в принадлежности - хотя бы воображаемой - к глобальным социальным процессам. О проблематичности соотношения социологии и эстетики я уже говорил выше. Теперь хочу коснуться историзма, причем историзма как чувства по преимуществу, ведь для современника историзм всегда только чувство, а как любое чувство оно может быть обманчивым, недолговечным и крайне переменчивым - такова уж природа чувства и настроения.

Теперь, впрочем, можно говорить об историзме начала 60-х годов, можно говорить даже о том, что социальный историзм шестидесятых реализовался пока только в эстетическом обличье конца 70-х и начала 80-х, так как решил, пусть и в скромных размерах, достаточно важную задачу воссоединения культур. Ведь под историзмом понимается что-то плодотворное, целенаправленное и объективное.

В начале семидесятых годов необычайно важными оказались артистические, и, главное, эстетические усилия Булатова, Кабакова, Васильева, Сокова, Комара и Меламида и многих других. В результате этих усилий социальные и даже в некоторых случаях артистические моменты были почувствованы как внутриэстетические. У этих художников впервые возникла эстетическая интонация, тот метод работы, при котором акт реализации становится возможным только в том случае, когда расширяющиеся этапы замысла перестают укладываться в рамки дореализационной рефлексии, когда уровень рефлексии становится столь высоким, что его разрешение в понимании и переживании требует акта реализации экзистенциально, а не механически. Именно в работах этих художников к середине 70-х годов эстетика обнаружилась как нечто более мощное в духовном отношении, чем социальное и артистическое, как то, что имеет “технические” приспособления для сцепления, свинчивая одной культуры с другой. Все эти моменты стали пластическими приемами в решении эстетических, экзистенциальных и метафизических проблем, их можно было использовать, а можно и не использовать.

Да и в конце концов, не является ли взгляд на социальное как на внутриэстетическое, как на рабочий материал духа, не является ли этот взгляд, собственно, тем, что отличает позицию культурной метрополии (где сходятся и взаимодействуют культуры) от провинции? Не является ли этот взгляд тем, что определяет в какой-то исторический момент широту или узость границ осознанного, эффективность технологии культурного производства? Ведь человек всегда (хотя бы на этапах культурного строительства, в период расцвета жизненных сил) тянется из социума в более открытые

духовные пространства, а не наоборот. Социум, его реальность текущего момента, обеспечивает (или не обеспечивает) биологические и информационно-коммуникативные потребности, в то время как только открытость культуры на самых высоких (в данном случае речь идет об эстетических) уровнях обеспечивает, пусть часто опасный - но такова исследовательская природа разума и духа - комфорт культурной конвенции.

Для иллюстрации всего вышеизложенного сошлюсь на свои собственные отношения с социумом и историзмом. Я начинал свою творческую деятельность с того, что довольно длительное время писал стихи под “старших” символистов - Мережковского, Минского, Брюсова. Затем - под Северянина, Гумилева и т.п., даже до Хлебникова и Мандельштама я добрался значительно позже, чем другие (например, в смысле заимствования более поздних поэтических интонаций Рубинштейн был “продвинутое” меня, а в то время мы с ним занимались литературой, что называется, “бок о бок”). Однако свой “историзм” в кавычках, хотя я так тогда это и не называл, во всяком случае свою экзистенциальную причастность к культуре я чувствовал именно в этих своих псевдопоэтических проявлениях.

В 1967 году была демонстрация на Пушкинской площади по поводу Гинзбурга, Галанскова и компании, посаженных за издание журнала “Феникс”. Нас было вряд ли больше 10 человек и мне пришлось держать палку одного из двух плакатов-лозунгов, с которыми мы и демонстрировали на площади в течение полутора минут. Я мало отдавал себе тогда отчет (мне было 17 лет), что, собственно, мы делаем. Атмосфера музейной литературности, в которую я был тогда погружен, создавала эффект иллюзорности окружающей нас жизни, создавала впечатление, что все мы - и демонстранты, и прохожие, и налетевшие на нас представители власти были персонажами в какой-то неопасной игре, в какой-нибудь драме Леонида Андреева “Жизнь человека” или что-нибудь в том же символическом роде. Та мертвая культура начала века, в которую я, как и многие, был погружен, своей невероятной отдаленностью, комфортностью заряжала нас этой странной энергией несерьезности оценки своих действий во всех реальных проявлениях, включая и такие особо опасные социальные действия, как политическая демонстрация. Конечно, это была просто эйфория, возникшая в результате отравления трупными испарениями той предреволюционной культуры.

Теперь ясно, конечно, что стратегический, процессуальный историзм проходил тогда через меня не как через подражателя Мережковскому и Гумилеву, а как через одного из участников этой демонстрации, смысл которой - тогда практически неосознаваемый - заключался в борьбе за журнал, за коммуникативную единицу, которая в будущем сможет нас связать с живой, современной и общечеловеческой культурой.

Во всяком случае для группы “Коллективные действия” и не только для нее эта борьба за информационный канал оказалась не такой уж безуспешной, если вспомнить, что десять лет спустя после этой демонстрации, в 1977 году “КД” вывесили красный лозунг “Я ни на что не жалею и т.д.”, фотографии которого тут же были опубликованы во “Флэш арте”, выставлялись на венецианском биеннале, а потом кочевали из одного издания в другое. Связь между этими лозунгами - тогда, на Пушкинской, и этим лозунгом “КД” совершенно очевидна, но еще очевиднее и принципиальная разница между ними, заключающаяся в перемене социального историзма на историзм эстетический, “частный”. Социум, маркированный формой и красным цветом лозунга “КД”, мы использовали как наполнитель, как пластический прием и фоновую энергетику, использовали исключительно в целях построения художественно-экзистенциального пространства, новых рамок эстетической конвенции, внутри которых он, социум, находился, а не наоборот, как это было на демонстрации 67 года, когда мы вместе с нашими лозунгами находились в “художественном” в кавычках пространстве социума как его персонажи.

Но главное во всем этом деле, конечно, то, что местный социум был описан изнутри как этно-идеологическая структура, причем, хоть описан и местным языком, но языком, понятным другой культуре, культуре метрополии, а следовательно, “местный” язык - на уровне взаимодействия культур - занял музейную нишу бытования.

Интересно, что как только было осознано, что местного, туземного языка в советском авангардизме больше не существует, сразу же начались ламентации о кризисе. Подобные ламентации, на мой взгляд, - стабильное психическое состояние деятелей метропольных энтропирующих культур. Когда человек оказывается на ободке огромного колеса, ему всегда будет казаться, что “пиздец близок” и его скоро раздавит. Дело, думаю, здесь в том, что хоть борьба (ментальная, разумеется) уже и кончилась, но пыл ее еще не угас и колесо это, колесо культуры, представляется как бы внешним, реально существующим, хоть на самом деле оно, конечно, находится внутри нас, внутри головы.

Чувство кризиса просто еще не привычно, оно не вошло в норму (ведь разрушена важная, заградительная иллюзия и теперь перспективы пустынного горизонта просматриваются значительно лучше, атмосфера “Пустыни Тартари” теперь вокруг нас и она полна грусти, ностальгии, и в конечном счете, безнадежности). Да и действительно, раньше это “колесо” представлялось объективно “внешним”. Сначала было ощущение пребывания в некоем втулочном пространстве, неподвижном пространстве внутри втулки, которое обеспечивает подвижность, движение обода. Это втулочное пространство - место провинции, молчания и надежд, где, с одной стороны, как бы ничего не происходит, а с другой - нахождение, пребывание в этой втулке - как это было у нас в конце 50-х и в 60-х годах - давало ощущение потрясающих каких-то перспектив, замечательного будущего, наполняло энергией движения - выбраться, выползти из этого втулочного пространства, а потом ползти, ползти по спицам к сверкающему далекому ободу.

Теперь, когда мы в разнообразных позах сидим на этом “ободе”, причем часто в крайне неудобных позах (чаще всего из-за собственной глупости и “системы социального обеспечения”), и на нас дует ветер незнакомого, неисследованного, ветер этой пустыни “Тартари”, довольно трудно совершить умственное усилие и осознать это колесо культуры как находящееся “внутри головы”, осознать себя уже в новой, общемировой втулке и найти в себе силы опять ползти вперед по спицам к какому-то еще невидимому ободу, но ползти теперь уже не с пафосом борьбы и стремлением к раю, а чисто из спортивного, альпинистского интереса, носящего повседневной характер,- не “общего дела”, а частного увлечения.

#### Фрагменты стенограммы обсуждения акции “Голоса”

Пригов: Текст Кабакова никогда не выходил на первый план, никогда не становился изображением. Даже и на второй план не выходил.

Рубинштейн: Но так и должно было быть, вероятно.

Юрна: Голоса слишком были громкие, забивали фонограмму.

Бакштейн: Но когда на фонограмме возник шум самолета, то это произвело такое впечатление, что вторглась какая-то звуковая реальность более высокого порядка. Мерцание все же осуществилось.

Рубинштейн: Для меня сработал один момент, самими авторами манифестированный, что речевая фактура является одновременно и содержанием и фоном. Для меня это прозвучало и сработало. То есть сказанное в тексте, что невозможно постоянно воспринимать речь как фон, иногда ее обязательно начинаешь воспринимать как содержание, вот это сработало, и сама эта мысль мне понравилась. В каких-то местах текст воспринимался именно как текст. И это самими авторами было правильно отрефлексировано, осознано. Эта тема мне близка - когда текст является и фоном, и содержанием.

Кабаков: Да. Когда текст длинный, или например, музыка Чайковского в зале, когда мы слушаем, мы вдруг время от времени переключаемся на очки исполнителя, брюки и т.д. Но я согласен с Приговым. Визуальность двух исполнителей подавляла фонограмму. Их победа была обеспечена. Но поскольку предполагалось равнодействие, то баланс шума и значения, мне кажется, не был все же соблюден. У беседующих больше было сил - в силу громкого говорения у них было преобладание актива над пассивом. Мало было интервалов в звучании диалога, чтобы как следует прорывалась фонограмма. Переход от сигнала на фон и наоборот не получился.

Рубинштейн: Но в программе не было предусмотрено объяснение того, что было на акции, наоборот, задача состояла в том, чтобы еще больше затемнить происшедшее тогда на поле.

Лейдерман: Нет, иногда фонограмма прорезалась по техническим причинам - усиление звука на фонограмме и т.п.

Бакштейн: Мерцание возникало еще и за счет совпадений лексических кусков в диалоге и на фонограмме.

Рубинштейн: У меня не было попытки сквозь речь авторов пробраться к смыслу фонограммы, мне было достаточно слышать голоса.

Лейдерман: Мне нравилось, когда я все же понимал, о чем идет речь.

Рубинштейн: А мне наоборот, нравилось то, что я не понимал.

Кабаков: Голос на фонограмме говорил туда, в поле, а два голоса сюда, в комнату. Здесь эта зеркальность голосов была как работающий момент, сильный.

Бакштейн: Текст авторов и текст Кабакова все время менялись местами. Переключка была постоянная. Я думаю, что впечатление Ильи - субъективно, так как свой голос обычно всегда воспринимается как шум. На самом деле они были вполне уравновешены.

Лейдерман: Переключение возникало из-за структур текстов.

Вика: Я часто теряла отношение: какой текст выступает на каком тексте.

Рубинштейн: В сегодняшнем происшествии, мне кажется, более активными воспринимателями являлись авторы, потому что они участвовали в куда более захватывающем действии: слушали самих себя.

Пригов: Кстати, для меня не прочитывалось, что вы читали реплики друг друга.

Ромашко: Но об этом не раз говорилось в самом тексте.

Константинова: А я это почти сразу поняла.

Рубинштейн: В каком-то смысле здесь было манипулирование с чужой интонацией. Кроме того, вся эта ситуация еще отсылает и к архетипу каких-то вещунов, которые слышат голоса.

Ромашко: То, что будет происходить, все это было оговорено в начале.

Рубинштейн: Но иногда это работало как фон, поэтому не прочитывалось. Но такой эффект и был предусмотрен.

Кабаков: В отличие от других работ с моногосом А.М., например, “Речевой поток о пустом действии” и “Туфли”, где я с чрезвычайным вниманием и напряжением все время втягивался в вещь, здесь все воспринималось, первый раз, с большими купюрами невосприятия. В какие-то минуты я почему-то хохотал из-за наложений, после этого были куски, когда я ничего не слышал - как будто были отключены уши, потом я опять включался. Не было непрерывности кантиленного восприятия. Впрочем, это ничего не значит, есть тип техники, когда зритель вообще может отпускаться, там, покурить и т.п. Так что это не оценка, а свойство вещи.

Лейдерман: Из-за диалогичности эта работа воспринималась более мягкой, чем моногосовые работы А.М.

Бакштейн: Но в основном, для нас, зрителей, в течение всех этих 45 минут дело состояло в том, чтобы найти какие-то побочные эффекты.

Кабаков: Очень увеличивалось само пространство во время этой вещи. Это, видимо, сверхзадача акции. Там было пространство эмоции, пространство внешнего действия, пространство рефлексии, пространство зрителей и так далее. Полипространственная вещь, очень хорошая многомерность.

Бакштейн: Интересно, что статья “С колесом в голове” не воспринималась потом как инородная, а как вытекающая из структуры, хотя по содержанию она как бы с акцией и не связана. Это было как бы обобщение происходящего вообще.

Кабаков: Эта статья была как фонари на балконе, которые смотрят в квартиру откуда-то “оттуда”.

Монастырский: Как фонари милицейской машины.

(шутки)

Кабаков: Вернувшись к делу, хочется отметить, что ситуация с самого начала была очень неопределенной. Непонятно было это что, они друг с другом говорят, или что-то, как индюки, говорят только на нас.

Бакштейн: Но здесь неопределенность работала как мощь этой ситуации: неопределенность в неопределенности.

Кабаков: Интересна разница типа обсуждения вот их, на пленке, акции “Описание действия” и нашего, теперешнего, обсуждения акции “Голоса”. Ведь в последнем случае возникает совершенно другая энергетика. Ведь говорящим всегда имеется в виду, что вот, мол, ты послушай меня, сейчас я тебе скажу. Всегда есть эта направленность, энергетический поток. В диалоге авторов этого не было, не

было убеждающей, агрессивной атаки. Поэтому сама мысль, что это говорилось двумя людьми, сводилась как бы на нуль. Мне казалось, что все это говорится на нас.

Лейдерман: Да, возникал вопрос, диалог это или монолог.

Монастырский: На выходе в зрительское пространство это можно было понять как “преддиалог” по отношению к монологу Кабакова, звучащему из динамика.

Кабаков: Но из-за метрического считывания образ диалога исчезал.

Ромашко: В каком-то смысле это был псевдодиалог.

Кабаков: Усиленный в своем “псевдо” обмененностью голосов. Главное, что важно, что эта обмененность - еще один пространственный уровень, слой.

Ромашко: Тут мера неопределенности и свободы толкования очень большая, что, собственно, нам и хотелось создать. Тот максимум свободы, который переходит в хаос.

Летов: Мне кажется, что наш разговор сейчас в большей степени принадлежит акции, чем он должен был бы принадлежать.

Кабаков: Это эффект заразительности искусства.

Летов: Однако, у меня возникло впечатление от всего этого как от не очень удачной акции. Я ожидал большой звезды на елку, но не получил ее. Все уперлось в технику, о смысле никто не говорит. Во время акции у меня вообще не было вовлеченности в происходящее. Я все время ждал, когда же начнется настоящее. В прежних акциях у меня этого ожидания не возникало. В этом смысле мне эта акция кажется не совсем удачной.

Лейдерман: Сережа, мне кажется, прав, так как это обсуждение воспринимается как компенсация.

Бакштейн: Я не могу согласиться с Сережей, потому что в этой вещи есть очень ясный, прозрачный замысел. Он понятен, и на разных уровнях, этапах прослушивания он открывается с разных сторон.

Летов: Было ощущение насилия по отношению к зрителю. Я воспринял акцию как очень агрессивную, хоть и не могу объяснить отчего так.

Пригов: Но по сравнению с “Речевым потоком о пустом действии” А.М., которую я слышал, я не слышал “Туфель”, эта акция мне представляется более насыщенной. Тут возникали очень интересные пространственные желания, хотя они и не могли осуществиться. Мне, например, очень хотелось перелететь в то пространство фонограммы Кабакова, оно представлялось мне как огромное, чуть ли не астральное, снежное.

Бакштейн: Удача здесь в многоплановости, многорядности интеллектуальных пространств. Образ этих пространств возникает и остается. Ведь могло и не получиться, дело ведь не в количестве магнитофонов, а в структуре. И фонограмма Кабакова на самом деле прочитывалась.

Пригов: Да, там все время говорилось о снеге, поле, дальнем лесе, о каких-то загадочных и непонятных вещах. Может быть, несколько технически можно было выделить по громкости фонограмму этого, не совсем понятного, но заинтересованного по интонации текста Кабакова.

Рубинштейн: То, что мы сейчас занимаемся компенсированием, я как раз не считаю слабым местом акции. Это входит в структуру, вытекает из нее. Было бы хуже, если бы желания компенсировать не возникло, то есть не возникло желания как-то продолжить ситуацию.

Кабаков: Когда в диалоге говорилось о слайдах - сердце вздрагивало и хотелось бы добавить еще и их в этот ряд голосов и фонарей.

Ромашко: Но этого нельзя было делать, чтобы не возникло ядра.

Кабаков: Ага, понятно, не должно быть центра, ни туда, ни сюда. Может быть, так лучше, действительно.

Пригов: У этой акции есть тенденция к коллапсированию, а не к развернутости. Вроде, можно лететь, но с другой стороны - семья, дети.

Кабаков: Зато вернешься обогащенным. Хочется сказать о финальной части, о статье, где говорится о процессе перехода от общественно-политического к чисто эстетическому. А в акте возникает совершенно обратное. Эта акция - иллюстрация тому. Эстетическое возникает на почве отнюдь не эстетического. Эффект акции достаточно социален. Нельзя выделить все в чистом виде: вместе с ребенком вытаскивается и детское место. И ухватить эстетику как бы нельзя, она своего рода свечение вокруг чего-то другого. Но, с другой стороны, может это и не так, эстетика и сама развивается. Непонятно.

Пригов: Во всяком случае, в нашем регионе эстетика вряд ли может существовать в чистом виде.

## Перевод

археология пустого действия

Написанный накануне акции текст А.М., состоящий из 22 небольших частей, был предварительно переведен на немецкий язык С.Хэнсен. За несколько дней до акции - в два этапа - была сделана запись на магнитофон этого текста. Запись строилась следующим образом. Первая часть текста была прочитана на русском языке А.М. и затем повторена на немецком С.Х. Затем была записана вторая часть текста, но немецкий его перевод начал зачитываться чуть раньше конца русского текста, т.е. накладываясь акустически на его последнюю фразу. Это наложение немецкого текста (немецкой речи) на русский текст (русскую речь) с каждой его частью захватывало все больший кусок русского текста и 11 и 12 части текста зачитывались синхронно, т.е. одновременно и на русском и на немецком языках. С 13-й части немецкий текст (перевод русского) начал опережать звучание русского текста и к 20-й части текста принцип зачитывания превратился в обратный тому, по которому была записана первая часть текста, т.е. 20 часть сначала записывалась по-немецки, а затем по-русски. 21 часть текста (эпизод “Аптека”) была записана также синхронно, как и 11 и 12 части - одновременно на русском и немецком языках. Последняя, 22 часть была снова записана как первая: сначала русский текст, потом его немецкий перевод.

Второй этап подготовительной записи состоял в том, что С.Х. и С.Ромашко перевели способом повтора (см. “Голоса”) текст с первой кассеты на вторую, причем С.Х. повторяла русский текст А.М., а С.Р. - немецкий перевод этого текста с голоса С.Х. Таким образом была записана вторая кассета, на которой русский текст А.М. звучал в повторном исполнении С.Х., а немецкий текст С.Х. в повторном исполнении С.Р.

В процессе акции, которая происходила в помещении (квартира А.М.), С.Х. и А.М., сидя за столом, немного отодвинутым от зрителей, надели наушники и, слушая фонограмму второй кассеты, воспроизводили голосами ее запись: С.Х. повторяла свой первоначальный перевод с голоса С.Р., а А.М. свой русский текст с голоса С.Х. Во время воспроизведения 19-й части текста, заканчивающейся вопросом “Как ты думаешь?”, магнитофон был на время выключен и С.Х. “от себя” (т.е. не в пространстве повтора) ответила по-немецки. Ее ответ был переведен для зрителей (и А.М.) С.Р. на русский язык: “Что же еще сказать, когда здесь и так уже об этом много сказано”. Затем магнитофон был снова включен и воспроизведение продолжалось. Во время воспроизведения эпизода “Аптека” С.Р. - синхронно с С.Х. и А.М. - прочитал этот же эпизод с листа на русском языке. Таким образом, он был сразу прочитан тремя голосами: два голоса его воспроизводили по-русски и один по-немецки.

После того как воспроизведение фонограмм второй кассеты было закончено, А.М. и С.Х. сняли наушники и выключили магнитофон. С.Х. зачитала предварительно написанный ею текст на немецком языке, который синхронно переводился на русский С.Р. В заключение на русском языке С.Р. прочитал свой текст “Послесловие” (см. соответствующие тексты акции “Перевод”).

Кроме вышеописанного речевого ряда, акция “Перевод” имела звуковой ряд: фонограмма, шедшая из динамика и представляющая собой запись ровного уличного шума, воспринимающегося скорее как однообразное, негромкое фоновое шипение с редкими вкраплениями механических звуков типа работающего вдали компрессора, и едва различимой фортепьянной “Музыки за окном”.

Визуальный ряд акции “Перевод” состоял из лежащей на столе черной вытянутой коробки прямоугольной формы с торчащими из нее по бокам передней стенки четыремя (спаренными по двое) включенными фонарями. Коробка стояла на краю стола как бы отделяя участников акции (С.Х., А.М. и С.Р.) от зрителей, на которых были направлены фонари, торчащие из коробки. Внутри коробки (незаметный для зрителей) был вложен включенный на воспроизведение магнитофон с 45 минутной фонограммой, представляющей собой чистую кассету, только в трех местах которой были записаны технические шумы типа щелчков и жужжания: в середине фонограммы жужжание перематывающейся магнитофонной пленки (около одной минуты), а по “краям” фонограммы - в начале и в конце - несколько щелчков электрического рубильника-переключателя.

За спиной участников, на подоконнике был установлен квадратный черный ящик (использованный в акции “Голоса”) с воткнутыми в него тремя фонарями разной формы (историю этих фонарей смотри в тексте “Инженер Вассер и инженер Лихт”).

В помещении в некоторых местах были расставлены и развешены восемь черных щитов с номерами и буквами, напоминающими автомобильные номера.

Москва  
6 февраля 1985 года

А.Монастырский, С.Хэнсен, С.Ромашко

### Текст “Перевода”

1. В 70-х годах мы могли позволить себе делать акции с “пустым действием” - то есть акции, где изображение редуцировалось практически до нуля и сливалось с фоном,- с одной стороны, внешним фоном загородной среды, с другой- с внутренним фоном состояния наших зрителей. Зрителям было достаточно фона, так как художественный воздух того времени был столь насыщен, столь комфортен, художественные перспективы казались столь глубокими, просторными, что наши “знаки пустоты” наполнялись сами собой - через зрителей - этим воздухом, этими перспективами.

Это похоже на то, как человек едет в поезде в хорошем настроении, может быть, на долгожданный отдых или в интересное место и ему не мешает стук колес, не раздражает, а напротив, как бы ритмизует, длит его приятное ожидание и размышления о будущем. Он наполнен своими мечтаниями, надеждами, размышлениями и самое подходящее для него - как раз фон, однообразный монотонный фон. И наоборот, что-то яркое, самоцельное, требующее к себе внимания как изображение, как самостоятельный, чуждый ему и агрессивный смысл казался тогда театральным, неподлинным, грубым и отвлекающим от этого происходящего вообще, в воздухе вокруг нас - от того, чем мы тогда жили и о чем думали. В области искусства нам было достаточно фона, искусство фонов в то время было наиболее подходящим, точным и комфортным.

2. В 80-х годах ситуация изменилась. Художественная атмосфера, как и все вокруг, подверглась стагнации, воздух и перспективы исчезли. Создалась ситуация как бы обратной перспективы- не вдаль, а к нам. Ситуация агрессивная, требовательная и как бы навязываемая. Все кажется бессмысленным, преобладает ощущение конца, усталости, небытия, бессмысленных забот и т.п. Отсюда бесконечные копролалия и ламентации. Одним словом, стук колес сегодняшнего нашего поезда скорее раздражает, сосредотачивая нас на нашем внутреннем мире, который, отражая общую атмосферу, крайне дискомфортен, неприятен. Искусство фонов перестало нас удовлетворять. Мы не хотим погружаться в самих себя - там нет ничего привлекательного. Нам нужно то, что отвлекает нас от неприятных размышлений, то, что может вывести во вне, что-то яркое, сверкающее, сильное, захватывающее - то, что позволит нам забыть хоть на время о своих неполадках, сомнениях, усталости, раздражении.

3. В нашей предыдущей акции “Голоса”, которая вся была сплошным “пустым действием”, все это проявилось как нельзя более отчетливо. Слушателями она была воспринята как неудачная и дискомфортная - эту точку зрения определенно высказал Летов. Он ждал большой сверкающей звезды на елку, а получил долгий пустой шум голосов. Наши старые зрители и слушатели, хорошо знакомые с акциями с “пустым действием” отнеслись к “Голосам” мягко, вероятно, по инерции и ностальгии по тому времени и по своей принадлежности к той доброжелательной, прошедшей теперь, эстетике фонов. Однако и они скорее пытались найти оправдание всему этому делу, чем принять его как акт, как происшествие, ища опоры в структуре, хотя эмоционально - это было видно и по их реакции во время самой акции и по обсуждению после нее - они также чувствовали себя дискомфортно, подсознательно

были настроены на что-то яркое, на то, что могло бы отвлечь их от самих себя. Но этого не произошло. Все это говорит о том, что эмоциональность и связанная с ней оценочность восприятия оттеснили теперь на второй план ментальность и созерцательность, которые были свойственны коллективному сознательному 70-х.

4. Но все же слушатели, а точнее, зрители “Голосов” и заведомо не могли проникнуть в наше пространство - ведь это было чисто ментальное, иконографическое пространство, развернутое в событии, во времени. Наши автоматические голоса шли тогда на слушателей не смыслом и интонацией, а обратной перспективой структуры - как линии на иконе, в то время как сами мы в качестве истинных и единственных слушателей находились тогда в перспективном пространстве живой речи, слушали свой живой диалог, записанный на пленку и повторяемый нами перед слушателями, которые на самом деле были в меньшей степени слушателями, чем я и Ромашко, а в первую очередь они были зрителями, смотрящими на однообразное поведение двух речевых аппаратов, двух репродукторов.

5. Кажется, теперь вообще наступило время каких-то общих разговоров, время говорения, нежели создания конкретных произведений. Совместно обсуждая, разговаривая, мы как-то оживляемся, наполняемся смыслом или хотя бы его отблесками. В “Голосах” этот момент был выражен тем, что внутренний разговор на пленке, который слышали и повторяли мы и не могли слышать зрители, слушатели, этот разговор, вынесенный в художественную среду, как бы завис в воздухе, не состоялся в этом своем художественном обличье, но зато потом породил ситуацию общего обсуждения, оживления, когда все опять более-менее встало на свои места актуального теперь жанра - совместного разговора, обсуждения.

6. Однако мы с Ромашко и в этом нашем внутреннем, недоступном зрителям живом и перспективном пространстве диалога, обсуждения чувствовали себя комфортно во время проведения акции “Голоса”. Было приятно слушать наши собственные голоса, записанные за неделю до акции, слушать заинтересованные интонации обсуждения замысла, интонации живого смысла и выражения, которые совершенно утрачивались для зрителей, вынесенные в художественную среду в виде произведения, изображения.

7. Помню, это было великолепное переживание, и в какой-то момент я почувствовал себя как в теплой уютной постели утром, в юности, когда на улице мороз, на работу идти не надо, можно валяться сколько хочешь, потягиваясь от удовольствия. Комфортность наших голосов, этого диалога в наушниках, скрытого от зрителей, буквально усыпляла меня, втягивала в приятный полусон. Хотелось прилечь, я, помню, даже повернулся боком к стене, отвернувшись от зрителей и чуть ли не прилег головой на плечо Ромашко с закрытыми глазами и с ладонями, прижатыми к ушам. Причем это сонное состояние не мешало мне повторять вслух фразы Ромашко, его реплики, повторять их для зрителей. Напротив, именно это отстраненное повторение “во вне” и обеспечивало мне мой комфорт, мой сон и мою постель. Автоматическое говорение “наружу” как бы создавало вокруг меня ауру защищенности от этого напряженного внешнего пространства, неблагоприятного для художественных проявлений коллективного сознательного 80-х годов. Это говорение было своеобразной завесой, надежно защищающей наш речевой дом, в котором мы с Ромашко жили тогда в течение 45 минут. Одним словом, у меня было ощущение абсолютной безопасности, защищенности - как будто я сижу одесную Бога-Отца - так, кстати, пространственно и было - я сидел справа от Ромашко. Сажу одесную и могу ничего не делать осмысленного, только автоматически повторять его слова, ни к кому конкретно не обращаясь. Ведь и в самом деле его слова, когда мы делали запись, были обращены ко мне и я никак не мог изменить их направленность, направить их на слушателей, а просто повторял в пространство. Это было действительно какое-то иконографическое пространство, а потом, уже после акции, я вспомнил, что в традиции существует такая икона: “Христос, сидящий одесную Бога-Отца”. Одним словом, хотя мы и не были богами, нам было очень приятно и абсолютно никаких проблем.

8. Когда же запись нашего диалога кончилась и я вышел из этого изумительного живого иконографического пространства в пространство зрителей - все мгновенно переменилось. Как будто меня вытащили из теплой постели и я опять поплелся, потащился с трудом на службу смысла, значения, выражения, оценки и тому подобное. Я необычайно остро ощутил оголенность конвенции 80-х. Когда я читал статью “С колесом в голове”, на меня навалилась тяжесть, которая все возрастала по мере того, как я все чаще упоминал в этой статье диссидентов, называл их фамилии и прочее. Зрители же, напротив, оживлялись, постепенно выходя из пространства “пустого действия”, пространства “Голосов”. Кульминацией моего напряжения и омертвления и одновременно кульминацией оживления зрителей было бегство Севы со словами: “Я на всякий случай лучше уйду”.

Этими словами и поступком, уходом, он замечательно, хоть и непредвиденно для организаторов “Голосов”, выразил неблагополучную и напряженно-истеричную атмосферу, в которой мы теперь живем. Впрочем, как говорится в “Книге перемен”, в такие времена благоприятна стойкость. Стойкость устранения и стойкость настаивания - уж тут как кому угодно.

9. Потом, после акции, когда я провожал Летова (он сейчас, на мой взгляд, один из наиболее ярких активистов искусства 80-х), он сказал мне на прощание несколько ругательных слов по поводу акции. Я, конечно, оправдался “пустым действием”, ментальность которого может оправдать что угодно, во всяком случае заставить задуматься и смягчить ценностное отношение к вещам. Я сказал ему что-то вроде того, что, ну, ведь “пустое действие” по необходимости самореализации проходило в зоне нашего общего сознания, сознания слушателей-зрителей, без вашего наличия оно не могло бы формообразоваться, не возникло бы нашего с Ромашко внутреннего иконографического пространства, о котором теперь можно что-то сказать. Такова уж была конструкция вещи, где зрители выступали в качестве скорее “служебной силы”, в роли ангелов, что ли, а не как свободные наблюдатели. Ну что ж, что дискомфортно и агрессивно, вы принимали участие в построении этой вещи, ее пространства, мы, просто, собственно, выяснили, что теперь “пустое действие” строится дискомфортным и агрессивным способом, мы сообща выяснили это в результате совместного нашего со зрителями акта “Голосов” - ведь в конце концов все это не совсем произведение искусства, а скорее эстетическая практика, где произведение искусства - только часть структуры события. А поскольку все это действительно так, поскольку наши зрители всегда и соавторы, всегда вовлечены в построение события во время его осуществления, то Летов и не мог с этим не согласиться. Ему пришлось раздвинуть свои эмоционально-оценочные рамки, рамки осмысления, посмотреть на происходящее как бы сверху. Кстати, он единственный, кто уловил и “западный” привкус стилистики “Голосов”, а именно - их агрессивность. В статье “С колесом в голове” я как раз об этом говорил, о взаимодействии местной и западной культур в 80-х годах, о взаимодействии их в точках крайнего авангардизма. Ведь на западе большинство художников-авангардистов уже давно находятся перед более открытыми, можно сказать, космическими ментальными пространствами, от которых они не защищены противостоянием социуму, напряженным его переживанием или игрой с ним. Поэтому их проявления и носят более агрессивный характер, вероятно, чтобы противостоять этим пространствам и как-то их исследовать. А возможно, что эта агрессивность только кажущаяся, непривычная нам. И все-таки Летов был прав в том, что большинство сейчас ждет красоты, больших сверкающих звезд на елку, вообще приятного шума и сверкания радамантовых баров (и горных, и степных), которые бы заглушили нашу внутреннюю нехорошую напряженность, развлекли бы и отвлекли нас от самих себя.

10. Теперь как никогда внутренний, психический комфорт “пустого действия”, который со всей полнотой испытываем только мы, его организаторы, распространяется вокруг нас по затухающей. Ведь кроме всего прочего “пустое действие” - это и выражение нашей духовной жизни в местном социуме, выражение нашей полной внутренней отстраненности от него и в то же время защита: какие юридические претензии можно предъявить пустоте? “Пустым действием” - как бы мы не спекулировали его эстетическими и метафизическими значениями - мы выражаем свою незадействованность, непринадлежность к тому идеологическому пространству, в котором мы живем, незадействованность в то, что происходит вокруг нас.

11. Итак, “пустое действие” выбрасывает нас в разные воображаемые пространства. На природе, когда мы осуществляем его за городом - в идеальное ощущение природы: леса, поля, неба и т.п., а вот в помещении, как это было в “Голосах” - в иконографическое пространство, в пространство идеальных интерсубъективных отношений. Так что акты “пустого действия” - это и своего рода вакации, поездки и путешествия в воображаемые пространства, временные отлучки от тех реальных государственных идеологических пространств этнохаризмы, в которых мы живем, но к которым духовно, по личной экзистенции, не принадлежим.

12. Характеризуя более подробно эти два вида ментально-художественного пространства, порождаемые “пустым действием”, можно сказать, что на природе, за городом, это пространство дзенско-даосского созерцательного восприятия просторов, протекания времени и т.п. - то есть сознание настраивается как бы на открытость, перспективность. Второй вид - когда “пустое действие” осуществляется в помещении - это иконографическое пространство “обратной перспективы”, которое воспринимается зрителями как бесперспективное и куда зрители попасть не могут. Это второе пространство напоминает пространство европейской монастырской обители, где мы можем чувствовать себя только как туристы, посторонние.

13. Важно, что мы не знаем, что получится из нашего сегодняшнего выступления, если бы знали, то не стали бы делать. Но подозреваем, что что-то совершенно другое, не то, о чем я здесь говорил, потому что у сегодняшней акции иная структура. Ее структура представляет собой своеобразный перегонный аппарат для изменения первоначального смысла и превращения его во что-то другое, о чем мы сейчас понятия не имеем.

14. Внутреннее устройство этого перегонного аппарата, его структура такова. Сделав запись, состоящую из чередования моего русского и сабининского немецкого текстов, Сабина и Ромашко, без слушателей, способом акции “Голоса” перевели запись первой кассеты на вторую, с которой мы теперь имеем дело. То есть Сабина и Ромашко надели наушники и воспроизвели способом повтора тексты первой кассеты на эту, вторую: Ромашко автоматически повторял текст Сабины на немецком языке, так как он его знает, а Сабина - мой русский текст на русском языке, так как она знает русский. Теперь, имея дело с этой второй кассетой, я повторяю свой первоначальный текст, но с голоса Сабины, а она - свой первоначальный текст, но с голоса Ромашко.

15. Тут важно то, что и я, и Сабина имеем дело внутри наушников с голосами-автоматами, поэтому возможно ли для нас комфортное, как это было в “Голосах”, взаимодействие с сегодняшними голосами, которые мы сейчас слушаем - вопрос открытый. А наши зрители-слушатели вообще имеют дело с вдвойне мертвыми, вдвойне автоматизированными голосами. То есть по структуре кажется, что живое, перспективное пространство речи от нас теперь так далеко, так заслонено переводом в двойной автоматический режим воспроизведения, что докопаться до него невозможно. Какой будет смысловой и интонационный эффект всего этого дела для нас совершенно неясно, может быть, что-нибудь обратное предполагаемому, а может быть, что эта сложная внутренняя структура переводов никак не отразится на пластике выхода в художественное пространство зрителей.

16. Итак, будет ли эта структура открыта и работать для наших слушателей в эмоциональной сфере, или только в ментальной, на уровне сделанного здесь ее описания - неизвестно. Возможно, что какое-то взаимодействие между нами, то есть между Сабиной и мной - с одной стороны, и слушателями - с другой, а также внутреннее взаимодействие между Сабиной и мной - произойдет через Ромашко, который переводит текст Сабины с немецкого на русский, находясь как бы между двумя или даже тремя пространствами: между нашим внутренним пространством слушающих и тоже друг от друга отделенных автоматов и пространством слушателей нашего слушания, то есть пространством зрителей.

17. Кроме того, наш сегодняшний акт “перевода” более визуализирован, чем предшествующий акт “Голосов”. Слушатели нашего слушания имеют перед собой предмет для рассмотрения - вот этот черный брус с фонарями, лежащий на столе: из него иногда можно услышать разного рода щелчки, жужжание и т.п. Поэтому зрители здесь как бы мерцают между двумя функциями - зрителей и слушателей, и что будет преобладать - неизвестно. Возможно, что именно из-за этого предмета, бруска, они будут больше втянуты в слушание, чем это происходило в “Голосах”, когда беззвучный образ, визуальный предмет акции был вынесен нами за балконное стекло и нес функцию скорее дополнительного какого-то символического освещения нашего тогдашнего речевого хаотического (внешне) пространства.

18. Мы надеемся, что вот эти два фактора - синхронный перевод Ромашко и черный брус с фонарями смягчат для слушателей бесперспективность нашего с Сабиной внутреннего пространства, которое мне представляется тоже иконографическим, а именно: мы развертываем в эстетическом событии шри-янтра в варианте взаимодействия сил Инь и Ян. Наше внутреннее иконографическое пространство мне представляется более живым по сравнению с пространством “Голосов”, так как в рабочей структуре мы выводим его наружу через “третьего”: переводчика - Ромашко, и, к тому же, эта янтра, хоть и идеализирует реальность как любая икона, но отражает все же более естественное, более обычное взаимодействие мужского и женского, то есть наша ситуация сейчас менее сакральна, чем предшествующая ей ситуация “Сидения одесную”, как это было в “Голосах” (хотя, если приглядеться внимательнее, то и проблема “отцов и детей” не так уж загадочна, как кажется на первый взгляд).

19. Когда я теперь это пишу, у меня такое ощущение, что мы все куда-то должны выбраться, вылезти из какого-то мрака, хаоса и небытия или, во всяком случае, ослабить, смягчить структурно-служебную принадлежность наших зрителей ко всему этому делу. То есть, мне кажется, что все будет воспринято зрителями значительно легче, свободнее и не так напряженно, как это случилось с “Голосами”. Но, может быть, я ошибаюсь, как ты думаешь?

20. В заключении хочется коснуться происхождения этих двух пластических приемов - повтора речи, причем чужой речи и вот этих черных ящиков, из которых торчат горящие фонари. Для меня они выражают аудиальный и визуальный края экзистенциального существования. И вот почему.

21. Сегодня днем я заходил в аптеку купить мыло и зубной порошок или зубную пасту. Ни порошка, ни пасты там не оказалось. И вот в аптеке, подавая чек продавщице и прося у нее дать мне мыло, я очень хорошо почувствовал, каких трудов мне стоит сказать обычную фразу: “Дайте, пожалуйста, мыло”. Дело в том (впрочем, я уже намекнул на это в самом начале нашего выступления), что последние где-то года два я занимаюсь в основном тем, что давлю свои собственные мысли, которые неподконтрольно крутятся у меня в голове - особенно на улицах, в транспорте и в местах общественного пользования. Эти мысли можно свести к одной: Ах ты, пизда ебанная, блядь сраная, пошел на хуй, мудака, заебу на хуй - и так далее до бесконечности. И, хоть я знаю происхождение этой навязчивой и “хульной мыслебрани” - я подхватил ее в результате своих аскетических упражнений три года назад - у нее, вероятно, есть еще и подтекст отсутствующего зубного порошка в аптеке, просто выражение моей реакции на его отсутствие в психопатологических, гипертрофированных размерах.

И вот, протягивая чек продавщице, я, как автомат, сквозь мысли о “рваной пизде”, “суке”, “убью” и так далее, именно с автоматическим усилием прошу дать мне мыло. То есть для того, чтобы сказать такую простую фразу, мне нужно преодолеть поток копролалии. Мне стоит больших трудов и усилий сказать то, что принято говорить в подобных случаях. Ведь по природе человек не автомат, а здесь мне приходится быть автоматом, усиливать себя до автомата, чтобы держаться в рамках речевой нормальности. Вот, видимо, из-за того, что мои внешние усилия стали для меня автоматическими, этот прием с повтором оказался для меня актуальным, соответствующим перспективе моего речевого будничного пространства. Возможно, что у этого приема есть и еще какое-то чисто эстетическое значение, если мы решили использовать его уже второй раз - не знаю. Во всяком случае, мою личную психопатологию он выражает очень точно.

22. Уже написав историю происхождения черных ящиков с фонарями, выражающих другую, “визуальную” сторону моей психопатологии, я понял, что в структурном отношении ко всей работе, эта история может нарушить баланс визуальных и звуковых рядов, поэтому я отказываюсь от ее воспроизведения и надеюсь, что смысловые и интонационные авфазии, которые возникли (или не возникли) в результате сегодняшнего перевода и явились настоящим предметом внимания для наших зрителей.

8 января 1984 года.

Текст выступления С.Хэнсен  
(произносился по-немецки)

Я не хочу много говорить. Уже так много говорилось, что у меня такое ощущение, как будто ничего не было сказано, хотя говорилось очень много. Я сомневаюсь, что после этого я смогу сказать что-то, что могло бы как-то разрешить ситуацию. И все же в процессе говорения и повторения, которое только что звучало, я почувствовала необходимость наконец что-то сказать. Вероятно, схожее чувство возникло и у всех тех, кто так долго смотрел и слушал, претерпевая роль слушателей и зрителей, хотя внешне казалось, что все собрались за круглым столом для совместной беседы. Ведь эта обещанная ситуация беседы за столом не осуществилась, произошел обман. Зрители и слушатели опять оказались обречены слушать и смотреть то, что им, может быть, совсем и не хотелось слушать и смотреть - без возможности как-то вмешаться в ситуацию или воздействовать на нее.

Но если мы посмотрим вокруг себя и вокруг всего этого дела на выстроенный нами интерьер, то мы обнаружим, что мы все находимся на своеобразной демонстрационной арене: ситуация “за круглым столом” демонстрируется как таковая.

Вероятно, у всех в этом интерьере, на этой арене возникает желание сказать что-то от себя, во всяком случае со мной дело обстоит именно так. После долгого повторения хочется услышать, испробовать свои силы, свой собственный голос: есть ли он еще и как он звучит, будет ли он сам что-либо говорить. Может быть, сам голос - его звучание и смысл - добавит что-то к уже сказанному. У меня такое ощущение, что уже пора начать разговор.

Я хочу сказать коротко и, может быть, кто-то хоть на какой-то момент обратит внимание на то, что я говорю, действительно прислушается и постарается понять. Я хочу использовать вот этот краткий момент удивления, который возник (или даже уже прошел) в то время, когда переводчица только что сняла наушники и начала что-то говорить от себя, то есть момент довольно странного в данной ситуации устремления с ее стороны. Я очень надеюсь, что то, что получится в конце концов, будет превосходить и иначе восприниматься, чем то, что я сейчас могу сказать, сказать о роли переводчицы в общей конструкции этой ситуации. Кстати, ведь теперь роль переводчика взял на себя Ромашко.

Роль переводчика обязательно надо рассмотреть в связи с приемом речевого повтора. Здесь я хочу только конкретно рассмотреть узкий аспект перевода: с одного языка на другой, хотя проблема перевода - по аналогии с черным ящиком с фонарями, стоящим на столе - включает в себе фундаментальные и экзистенциальные стороны.

Название акции “Перевод” я приняла не только как эстетическое и описательное понятие, но и как императив, как прямое задание перевести текст, который мне дал Андрей, с русского на немецкий. Из-за того, что процесс перевода поставлен в рамки акции (вокруг перевода уже поставлена рамка - это я хочу повторить), опыт перевода останется не только личным, внутренним опытом того человека, который переводит, но и станет фактом демонстрации, выходящим наружу в момент звучания, то есть процесс перевода становится предметом живого восприятия.

То, что происходит в этом черном ящике - щелчки, стуки, жужжание - предстает перед слушателями и зрителями в своей тупой механичности, ничем не приукрашенной. Деятельность переводчика изъята здесь из обычного, утилитарно-профессионального служебного процесса. Продукт процесса перевода - готовый переведенный текст, то есть вспомогательный, чисто информационный, здесь важен не только в качестве такого продукта. В этом своем результативном смысле он здесь не имеет никакого значения. С точки зрения утилитарности, на первый взгляд, демонстрация перевода даже кажется абсурдной. Для русского слушателя на немецкий язык переведенный текст практически не нужен, так как не помогает ему понять смысл сказанного, а напротив, этот переведенный текст кажется лишним, только мешает. Русский текст понятен и без перевода. С другой стороны, одновременно произнесенный оригинальный русский текст и для немецких слушателей лишним и мешающий. Этого рода двуязычие, одновременность двух разноязычных голосов уменьшает прямой информационный заряд сказанного. Возникает речевая каша, речевой шум, в котором внимание слушателей обращается совсем на другое. Такая пограничная речевая ситуация обычно не выходит наружу, ведь она мешает экономии коммуникации.

Я вижу прямую связь между автоматическим, механическим речевым повтором и переводческой деятельностью. Переводческая деятельность для меня - это особый вид повтора чужой речи, удвоение чужого текста, т.е. усваивающий, воспринимающий (и в собственную речь переводящий) повтор чужой речи.

За исключением, может быть, поэтического перевода, прозаический, рутинный, служебный обыденный перевод наиболее эффективен при приближении к механической автоматической трансформационной деятельности. Об этом свидетельствует факт существования машинного перевода. Переводческая деятельность имеет два лица: одно лицо - это механическое автоматизированное, другое лицо в этой пограничной ситуации носит черты предощущения живого контакта.

В процессе перевода необходимо преодолеть эгоизм собственной речевой позиции, чтобы воспринять чужое высказывание в его цельности. После того, как текст переводится на свой язык, он начинает приобретать черты внешней артикуляции, но до этого переводчик должен следить, чтобы его деятельность не выходила за рамки узко технического изоморфизма. И после этого собственный голос начинает звучать и может отвечать на чужую речь.

Межкультурная ситуация, при которой существует языковой барьер, мешает прямому взаимному общению и пониманию. Эта ситуация показывает лишь нагляднее и яснее, что такое положение существует не только между культурами, но и внутри них: в современной ситуации

диалогические контакты не просты и не естественны. Диалогический контакт - своеобразный потерянный речевой рай, который был до вавилонского столпотворения. Этот потерянный рай теперь и хотят так мучительно вернуть.

Наверное, только одна я и поняла, о чем здесь говорил Андрей, потому что я долго и мучительно работала и с его письменным текстом, и с двумя его повторами.

### Текст выступления (“Послесловие”) С.Ромашко

Человек - единственное существо, наделенное даром целенаправленного разрушения. Именно поэтому он может созидать, но созидая, он разрушает, и, напротив, - разрушая, созидает. Само появление человеческого сознания было разрушением - разрушением неразрывной связи между живым существом и средой, в которой оно находится: в результате для человека существует не только “сейчас”, но также “вчера” и “завтра”. Затем произошло еще одно разрушение - разделение единого потока речи на монументальную, сверхчеловеческую письменную культуру и эфемерную, живую, привязанную к личности говорящего устную речь. Вавилонский столп письменности громоздился все выше и выше, а устное слово росло без всякого присмотра, словно сорняк на помойке.

Появление магнитофона означало не просто появление еще одного аппарата - человек получил в свое распоряжение корабль, на котором можно двигаться по речевой стихии. Неожиданно оказалось, что самая обыкновенная устная речь, на которую никто не обращал внимания, представляет собой безбрежное пространство. И теперь, когда есть корабль, способный передвигаться в этом пространстве, его можно осваивать. Что ожидает тех, кто отправляется в путешествие, неизвестно. Откроют ли они неведомые доселе Блаженные острова? Или вернутся, подобно первым кругосветным путешественникам, к тому самому месту, с которого начали путь?

Освоение речевого пространства - акт безусловно позитивный, однако, для его осуществления необходимо разрушить привычные связи человека и слова. Живое устное слово отсекается от говорящего, от ситуации, которая его рождает. Его превращают в препарат, выворачивают наизнанку, режут на части, разбирают по суставам. Вполне возможно, что такое публичное анатомирование не вызывает приятных ощущений. Однако следует учитывать, что возможный тошнотворный эффект - всего лишь побочное явление, вроде тех, о которых предупреждает инструкция, приложенная к лекарству (“при длительном приеме препарата возможна потеря аппетита, тошнота и рвота, сухость во рту, сердцебиение, временная потеря зрения и слуха, а также другие неприятные ощущения”).

Возможно также, что у этого препарата есть и противопоказания (например, “не рекомендуется принимать во время беременности и при заболеваниях почек”). Важно однако другое - впервые появилась возможность работы со словом без лицедейства.

В этой акции каждая из составных частей несет определенный смысл. Осмыслена и связь между этими частями. В прозвучавших текстах есть указания на возможные расшифровки. Однако смысл целого не заключен ни в одной из этих частей. Каждый должен сам найти для себя возможность увидеть ту перспективу, которая перед ним открывается. Совершенно ясно, что менее всего смысл акции может заключаться в том завершающем слове, весь смысл которого в том и состоит, чтобы замкнуть действие. Иллюзия прямого обращения к слушателям никого не должна смущать. Скорее всего, роль послесловия чисто терапевтическая - дать более плавный выход из той ситуации, в которой мы только что находились.

Пригов: Я воспринимаю это пока как диптих, может быть это будет триптих и т.д., я не знаю. И надо сказать, что вторая часть прояснила мне первую. Другое дело, что я теперь обнаружил, что внутри этих частей существует еще и какая-то сакральная часть, которая всегда укрыта и может быть обнаружена только в следующей и поэтому всегда остается как бы за пределами суждения: ты высказываешься об одном, а дело, оказывается, вовсе в другом. Поэтому ты всегда находишься в положении человека, провоцируемого на какие-то неприличные поступки. Ну не важно, я это все равно скажу. Во-первых, видна такая тенденция, не знаю, насколько она специально Андреем Викторовичем продумана - это как бы делание себя и всех окружающих как бы героями своих произведений. Вообще это мне очень близко, создание сначала некоего образа себя, чтобы потом его репродуцировать, обсуждать и прочее. Это, кстати, в какой-то мере похоже на то, что есть в последних работах и у Вадима Арисовича. Потом здесь для меня более четко, чем в "Голосах", прочитывалось многоголосие. Во-первых, из-за объяснения записи голосов - Сабина, Ромашко, Монастырский, потом еще ряд наложений, ясно было, что их очень много. Потом еще как бы невольно фоном включались и те голоса "Голосов" и получилось такое реальное многоголосие, которое шло. Шло, шло и потом на пределе... Надо сказать, что вот я, честно говоря, прошлый раз не понял, а сейчас испытывал совершенно реально боль в ушах от их слушания, от мучительных этих голосов. Была боль, а потом она прорвалась этой вот "пиздой рваной" и так далее, которые были в конце текста. Это было настолько естественным выходом, причем не в контексте личных переживаний Андрея Викторовича, а в контексте всего этого нагнетания к концу самой акции. И потом очень интересным был для меня неожиданный выход на реально живые голоса, когда Сабина вдруг начала говорить от себя, это был как бы переходный момент вот к этому обсуждению. Поэтому вот это обсуждение мне представляется структурно более естественным, чем в "Голосах", я сейчас себя естественнее чувствую в роли говорящего, чем в прошлый раз. Вот основное, что я хотел сказать. Еще скажу, что наконец-то я проник в ту сферу, которая по-гегелевски называется пустотой, в которой нет предметов, где не найдешь ничего, кроме пустоты. Но вот есть желание как бы проникнуть туда и почувствовать то, о чем рассказывал Андрей Викторович, его совершенно как бы такие мистические, трансцендентные переживания типа нирваны, которые, действительно, по определению, сидящим по эту сторону не даны. Ты об этом слушаешь, как, скажем, опыт Рамакришны или еще кого-то, и думаешь, вот, хорошо же ему там, в нирване. Вот слушаешь его и всегда появляется такое подлое желание не поверить этому. Думаешь, ну, это как текст идет, ладно. Но с удовольствием хотел бы проникнуть в это.

Кабаков: Во-первых, впечатление разбилось как бы на две части. В первой части, зная, что будет художественно хорошо и интересно, я чувствовал себя как в консерватории - разинул, как говорится, свой эстетический карман, чтобы в него нападали всякие приятности - и музыкальные, и семантические и всякие художественные. Этот эффект известен, потому что эстетически мы воспринимаем как бы внутри себя. Но надо сказать, что здесь все было так построено, что ничего в этот карман не упало. И не то, что не упало, а вот в этом кармане уже как бы сок желудочный пошел, а туда снаружи ничего не идет, ничего не возникло, а возникло другое чувство. Как будто ты сидишь в помещении, где все разговаривают, но как только ты сам хочешь открыть пасть, тебе показывают вот такой кулак. Они говорят, а я... То есть я хочу сказать, что художественное пространство находится внутри нас. Мы закрываем глаза, завинчиваем уши, там у нас все звучит благодаря тому, что Рихтер, там, играет, это наше внутреннее дело. А вот то, что было снаружи я сразу понял, что это не эстетическое действие. Тут как бы они говорят, а я почему-то должен молчать, мы все почему-то молчим, а они все будут говорить. Какая-то пряма попытка молчанием и говорением - одновременно. Это совершенно нестерпимое такое чувство. Но как всегда после мучения, как у Кафки, наступает откровение, прояснение мозгов. Дело в том, что в какой-то момент от всех этих мучений, неудобств, да и сидеть еще неудобно было под пианино, я вдруг открыл потрясающую вещь, что мы присутствуем при удивительном деле. Надо сказать, что я не почувствовал скуки ни тогда, когда я не получал никакого эстетического продукта, вот сюда, внутрь, ни тогда, когда говорили другие. То есть не было скучно, а было, - трудно сказать - мучительно, скорее всего. И вот интересен момент. Во время этого мучения я наконец понял, что перед нами возникло, конечно, благодаря Сабине, Андрею и Сереже, но совершенно помимо них или благодаря им - как угодно - возникло что-то невероятное, ну как бы это сказать, такое механическое живое чудовище очень сложно пространственно построенное: транспуш-шестимерное-восьмимерное чудовище. Было сложно и в то же время - одно и то же. Может быть такая метафора. Мы как бы выглянули в окно и увидели удивительный такой мерседес, на котором никто не

умеет ездить. Стоит хозяин, у которого ключи, вокруг него пассажиры, все стоят вокруг него, но понимают, что кто-то ездить на нем будет, будут. Может быть, даже и мы, но пока это не важно. То есть дело в том, что вот эта речевая, пространственная очень сложная - как американские горки - структура, внутренняя, внешняя, полная богатств и возможностей перед нами развернула свои какие-то перья, кренделя. То есть мы увидели возможность вот этого какого-то чудовища, сложно построенного, пространственного, речевого многогранного и многомерного объема. То, как использовали этот объем авторы и то, как мы это воспринимали, это, оказывается, не имеет значения, поскольку... То же самое - на мерседесе: можно, конечно, сидеть и гудеть - пи, пи, пи, конечно, можно, он и гудит, и пукает, там, шипит и так далее, но не в этом дело, он на самом деле приспособлен, чтобы как-то очень серьезно поехать на нем. Кстати, вот мерседес по этой раскопанной улице, на которой стоит этот дом, и не поедет, он, действительно, только у окна будет стоять. А, собственно, нам этого и не надо, нам ехать куда, мы в него влезем и все. Посидеть хотя бы. И вот, когда у меня возникло такое подозрение, тут-то и приплыл совершенно научный текст Ромашко, который, собственно, все это и объяснил. Он и рассказал, что мы присутствуем при рождении, возникновении чисто речевого поля, сложно организованного, с дырками, дверками, входами, выходами, параллелями, углами и так далее. Мы просто еще не знаем, как оно себя покажет, но то, что в нем можно жить и может быть даже и предстоит жить, то это я почувствовал с большой радостью. И вот как на собрании инженеров, когда принесли какого-нибудь механического козла, я хочу поздравить авторов механизма с удачным чертежом этого механического козла.

Бакштейн: Действительно, образ мерседеса довольно точен. Образ “перевода” был как бы такой завершающей иллюстрацией всего этого направления, которое является реализацией темы “пустого действия”, но в конце концов сверхзадача понимается таким образом: можно сказать нечто так, что при этом на самом деле ничего не сказать. Эта позиция, эта художественная традиция отличается от всего того, что мы знаем в нашем великом советском искусстве. Точка зрения того, кто произносит в “Перевод” иностранный текст это как бы наблюдение за событиями совершенно непонятными тому, кто о них говорит - и поэтому этот эффект и достигает своего завершения, завершения “пустого действия”. То есть, действительно, это ситуация какого-нибудь иностранца, который приехал сюда, наблюдает, но не понимает в принципе смысл события и поэтому, несмотря на то, что нечто произносится и кажется достаточно осмысленным... Мне кажется, что виртуозность, которой достигли здесь участники, произнося вполне какие-то осмысленные фразы, причем достаточно научнообразные, но поданные совершенно в иной функции, то есть фразы как бы почти ничего не описывают, ничего не говорят, но тем не менее мы ощущаем эту интонацию, эту речь, значение отдельных слов и фрагментов этой речи, но понимаем, что смысл не в этом, а в указании на совершенно пустое место. В понимании того, что здесь указывается пустое место свободы, к которому все в конце концов приходят, кто серьезно занимается искусством, вот в этом указании, достигшем в этой акции своей удивительной определенности, и есть, на мой взгляд, главная удача всего, что я сегодня слышал. Как-то Андрей в разговоре высказал такое предположение, что мы все здесь являемся как бы Ливингстонами в Африке, то есть мы составляем кружок географов, которые занимаются описанием какого-то этнографического явления, к которому мы лишь формально причастны, хотя и живем в этой географии и знаем ее, но по сути своей - и интеллектуально, и духовно-психологически мы к ней не причастны, а у нас есть дистанция, по отношению к этим описываемым событиям, и она очень существенная. И наше принципиальное отличие именно и состоит в том, что мы обладаем этой дистанцией. И вот этот мерседес, о котором здесь говорили, и есть мерседес Ливингстона, который сюда приехал, как-то сюда попал, он смотрит из машины на эти события, их комментирует, но тем не менее есть стекла и броня этой машины, которая его отделяет от происходящего, комфортность этой машины отделяет его от того, что около нее происходит.

Кабаков: Мне еще хотелось бы добавить вот что, вернувшись к начальной фразе Андрея о том, что благополучие 70-х годов связано с имеющейся тогда само собой атмосферой, которая была живая и напряженная, и что ее было достаточно, она было фоном, и на нем кайфовал и воспринимал искусство зритель. То есть очень сильным было такое фонирующее мощное излучение. И вот интересная вещь, когда была акция “Голоса”, то диалог Андрея и Ромашко выступал там тоже по-прежнему в жанре фона. Не было никакого предмета, было рассчитано, что мы будем в этой зоне пустоты, в зоне кайфа будем слушать голоса, звучащие ниоткуда, и все воспринималось. И интересно, что как раз этот эффект был слабым местом, то есть мучительным и вызывал, как правильно говорил Андрей, раздражение, а что вот этим ожидаемым приятным фоном вдруг оказался текст “С колесом в голове”, как вспышка, после которой и ушел Сева. А сегодня вот был этот ящик, который может считаться метафорой,

символом, что вот все происходит на выходе, а что внутри ящика - никто не знает, но может быть, это и так, но не в этом дело, а вот то, что в момент непрерывного голосоведения стояла какая-то дрянь на столе и светила, вот это здесь было очень важно. Здесь был соблюден баланс между пустотностью звукоряда, его бесплотностью, и вещественностью, хотя и глупой и идиотской, но вещественностью, которую мы все могли потрогать и которая торчала у нас перед глазами. Важность этого ящика с фонарями для акции была очевидной. И хотя Андрей в анализе умолчал о нем, но по контрасту с высказываниями о 80-х годах, и особенно по контрасту с “Голосами”, где из-за отсутствия предметов не было как бы опоры на другом конце: казалось, что, вот, человек стоит и сейчас должен упасть (вот Сева, кстати, нашел эту опору в “диссидентах” - уперся в них, вскрикнул и убежал), а вот сегодня, когда лежал этот ящик, должен сказать, что он спасал положение. Дело, думаю, вот в чем. Есть таинственные отношения между голосами и вещью. Впрочем, может быть это у меня и личные, такие маниакальные представления, но они находятся на двух краях весов: на одном вот эта пустота звучания, непрерывно звучащих голосов, а на другом - ничего не говорящая, именно не говорящая, вечно молчащая дрянь. Там эфемерность, тут - вещественность, там - непрерывное движение, а тут - непрерывное стояние, там - непрерывный смысл, который все время разбираешь, но в нем ничего нет, а тут абсолютная бессмыслица, но о которой все время думаешь, что там, наверное, что-то есть. Альтернативность и сбалансированность вещи и голоса очень сильно были пойманы вот этой вещью, этой сегодняшней акцией.

Бакштейн: Ко всему этому есть такой философический аналог в виде понятия монады у Лейбница. Монада у него отражает весь мир, хотя не имеет окон. Она устроена как мир в себе. И вот все, что происходило - это был и знак факта искусства и сам факт искусства. Здесь все было очень важным и значительным событием, хотя объяснить его последовательно, по шагам мы не можем. Игра была построена на том, что объясняется само действие и предшествующая фаза действия. Казалось бы, ничего, что происходит во вне - на всех уровнях - от того, что происходит за окном, в мире, в жизни, в государстве, в обществе - к происходящему не имело отношения, но парадокс в том, что все это - видно и наблюдаемо, парадоксально на это указывается, без всяких этих окон оказывается это можно воспроизвести. И вот точное знание аудиторией ситуации состояло в том, что все это получилось, то есть точное ощущение возникло, что именно только так, таким способом, таким языком, в этих тезисах и выражениях и такими словами можно говорить о мире, причем как бы отражая этот мир. То есть искомая функция искусства - отражение жизни - здесь присутствовала, но тем не менее окон, путей и переходов - не было, они все были отсечены, причем шаг за шагом. Все эти окна замазывались, а пути отсекались, в итоге - полное окукливание при полном ощущении наполненности и предельной осмысленности. У меня возникло именно такое ощущение.

Вика: Получилось так, что на месте главного героя здесь были выдвинуты язык и речь как некие хранилища смысла и значения. Но получается таким странным образом, что эта речь зеркально отражается в какой-то другой речи. Авторы говорят, что тут все было сначала записано, потом переписано и воспроизведено. Но ведь этого-то мы никак не воспринимаем, мы же не слышим, что у них там в наушниках, и для нас это - чистый акт веры. Я хочу сказать, что помимо вот этого невидимого взаимного зеркального отражения одной речи в другой, было и другое отражение - речь одного языка отражалась в речи другого языка. И кроме того, было и еще одно отражение, потому что с одной стороны происходит как бы какой-то перформанс, он идет во времени и в пространстве, но при этом в нем содержится и его описание - он отражает и самого себя. Искусствоведческий текст о смысле и содержании этого действия. То есть получается как бы метафора, притча о том, что смысл находится в осмыслении. И вот эта тавтологичность удвоенного текста, немецкого и русского, переписанного и еще раз переписанного - они ритмичны, они даже в каком-то смысле имеют какое-то шаманское подзначение по аналогии смысла - выражается в переживании того, что смысл заключен в процессе осмысления - тут тоже тавтологичность вывода, соответствующая орудийности, оперативной тавтологичности. Очень интересно.

Кабаков: После этой вещи совершенно невозможно говорить “наружу”, потому что все, что сейчас нами говорится как-то втягивается в эту речевую решетку акции.

Бакштейн: У меня есть еще такое наблюдение. Сначала внимание как-то путается, когда слышишь одновременно речь на двух языках, а потом адаптируешься и как бы одновременно, внятно воспринимаешь и русскую речь, и немецкую. Возникает даже иллюзия одновременного понимания и той и другой.

Пригов: Было интересно вот это взаимное плавание немецкого и русского текстов.

Вика: Возник такой своеобразный канон.

Кабаков: Русский лучше, короче. Сабина все время догоняла.  
(смех)

Бакштейн: Там был еще и такой звуковой момент, на который можно было отреагировать а ля Сева, когда из динамиков вдруг пошел звук подъезжающего бульдозера. Ага, как бы аллюзия на бульдозерную выставку.

Вика: Интересно, на каком месте Сева бы вышел сегодня?

Пригов: Я думаю, после третьей подобной акции мы все окажемся в такой реальной борхесовской ситуации, где совершенно невозможно понять, чему отдать предпочтение, реальности или вот этой затянутости в происходящем.

Кабаков: Я должен сказать следующее. Нам страшно везет, мы страшно счастливые люди, что почти все акции вот уже лет шесть или больше мы в этом составе посещали. Дело в том, что несложно заметить, что все эти акции - не просто секционное размноженное повторение, а они все друг из друга вытекают. То есть следующую акцию можно понять только на основе предыдущей. Сегодняшнюю - на основе предыдущей, а в следующей мы будем счастливо сидеть на фоне сегодняшней. Мы как бы смотрим 16-серийный телевизионный спектакль, а человек, который вошел на третью серию, он хоть и понимает, что вон она его там душит, а кто это она и за что - ему бестолку смотреть, потому что он не поймет. А мы хохочем до упаду, оказывается, потому что он там у нее украл. Так что это очень важно все смотреть от начала до конца. Досмотрим ли мы до конца, дадут ли нам?

Бакштейн: Казалось бы, нарастает эзотеризм, а тем не менее вот эти объясняющие силы тоже нарастают. Эмоциональное восприятие этой вещи интеллектуально опосредовано. Она построена на парадоксальной интеллектуальной интуиции, так как любая интуиция - это вчувствование, то здесь - такая интеллектуальная интуиция, когда мы угадываем, проникаем в некое отделенное от нас эмоциональное пространство исключительно интеллектуальными усилиями. По крайней мере, они не устранимы, надо обязательно все знать, все предусмотреть и угадать, расшифровать. И только тогда тебе будет гарантировано место в этом пространстве.

Летов: Мне кажется, что в значительной степени и эта акция, и несколько предыдущих посвящены как раз тому, что происходит теперь. То есть что мы сейчас вот соберемся и начнем комментировать. В очень большой степени они нацелены на - как бы это сказать...

Кабаков: На остаточное раздражение.

Летов: Нет, это не то чтобы провокация на комментарий, а она посвящена самой абсурдности комментирования. Последние работы Андрея, домашние, например "Туфли", и вообще сделанные в конце прошлого года и в начале этого, носят, если можно так сказать, антикультурный характер. Если рассмотреть общий процесс, который сейчас происходит, и не только в концептуализме, к которому я оказываюсь причастным, присутствуя здесь, и в поэзии у метафорической школы, в музыке - все это вместе носит антиязыковой характер, происходит как бы игра в культуру, в комментарии. Но на самом деле все эти завязки структур являются не то, чтобы приманкой, а стимулятором, провокатором того, что человек ловится на это и начинает разворачивать уже свои собственные, никаким образом к этому объекту непричастные умствования. Работы Монастырского представляют, на мой взгляд, демонстрацию невозможности никакого умствования. Впервые я заметил это не у него, а у Кабакова - в комментариях Когана, Шефнера и Луниной, в альбомах. Может быть, я и неправильно понял, но когда я посмотрел это, то решил - ну как же, все, теперь никакие комментарии в принципе больше уже невозможны, все. Ты неизбежно оказываешься либо Коганом, либо Шефнером, ну, на худой конец, если совсем самокритично, то Луниной оказываешься. Все. Ясно. Больше мы говорить не можем. "Туфли" Монастырского - об этом же, мне кажется.

А.М.: Да, но здесь в жанре живого обсуждения вместо Когана, Луниной и Шефнера мы имеем Летова, Кабакова, Бакштейна, Пригова и т.д.

Летов: Да, да, живых персонажей. Тут все уже переносится в другой план. Тут это раздвоение нам как бы прививается - как бациллы прививают кроликам. То есть тут все делается вживую - вивисекция происходит. Этот процесс опробывается на нас.

А.М.: Но ведь здесь свободное поле комментирования. Дело в том, что в комментариях Шефнера и Когана представлены застывшие формы конкретного философского сознания, способов философствования, грубо говоря, материалистического и идеалистического. Здесь же этого совсем нет.

Летов: Здесь, конечно, этого нет. Я их имел в виду как первый толчок, а в дальнейшем происходит углубление разговора об этом. Практически все работы "Коллективных действий" и, в частности, Андрея, которые я читал, они все имеют отношение к созданию какой-то структуры. И чем больше структуры - тем лучше, так мне показалось. Причем структуры создаются не обязательно

визуальными средствами или самих визуальных средств, а такие, которые провоцируют порождение структуры уже в нашем сознании. Но на самом деле все там не увязывается. То есть, если начать распутывать все эти планы, не удовлетворяясь их наличием, то они в конечном итоге ни к какому центру не сходятся. Как клубок ниток: начинаешь распутывать, а там не одна нитка, а много, и они все рано или поздно обрываются. Но дело не в этом. Это не только здесь, а вообще в целом новое искусство тяготеет к тому, что выходит на НИЧТО. На уровне сознания человек оказывается в контакте с языком, с тем привычным для него миром - упорядоченным и т.д. А на уровне подсознания под этим видом ему дается прямое НИЧТО.

А.М.: Скорее, так было в “старом” искусстве 70-х годов. Новое искусство имеет тенденцию отражать личную позицию художника, а не Ничто, например, в экзистенциальных работах Захарова, Алексеева, Лейдермана и других. В этой новой позиции наличествует именно неотрефлексированное Что, а не Ничто.

Н.Алексеев: Я думаю, что личная позиция - это, действительно, новое явление, но, в принципе, мы уже настолько воспитаны на Шунье, что избавиться от этого практически невозможно.

А.М.: Ну почему, тенденция избавления от этого есть. Но зачем обязательно всем от этого избавляться? Не помню точно как звучит новый лозунг Ден Сяо Пина...

Бакштейн: “Пусть цветут сто цветов и пусть полемизируют сто школ”.

А.М.: Действительно, зачем настаивать на казарменной культуре?

Летов: Мне кажется, что дальше происходит еще более интенсивный процесс. Во-первых, это искусство, апеллирующее к Ничто, но невидимым образом, оно сближается со средневековым искусством. Дело в том, что процесс катарсиса, который в этом случае происходит в человеке, носит характер воспоминания, подсознательного воспоминания. Вытеснение этого Ничто в сознательную сферу происходит после акции. Это эмпирически мной замечено по музыкальной деятельности... Оно происходит часто как воспоминание спустя много времени, причем порой не связываясь в памяти с конкретными действиями, с провоцирующими его событиями. Этим самым оно и входит в сферу безличностного искусства. Искусства или вообще деятельности. Что-то будет происходить, но человек уже не будет это связывать с тем, кто его ударил таким способом. Причем чем слабее воздействие во время спектакля, концерта или акции, тем сильнее этот удар потом. Вытеснения в личную сферу может и не происходить. Тем это воздействие и сильнее. Все это, с моей точки зрения, и связывается с антикультурой, антиструктурной и антикомментаторской позицией. Именно увязывание этого религиозно-негативного смысла, подключения к нему. Дело в том, что если “старое” искусство в значительной степени основано было на философии, то это новое - не теологии, у него более прочные основания. Они логически менее аргументированы, здесь почти не за что братья, не за что цепляться. Эти акции становятся в то же время ближе к искусству, в них появляется материя, и она не позволяет с собой так свободно оперировать. А старое искусство было ближе к эстетике, философии, к рассудочному началу. А это новое опять выходит в материю, во что-то бессознательное, плотное. Дело в том, что когда в акции прозвучал фрагмент об аптеке, он меня не то чтобы неприятно, но резко поразил. Я и ожидал выхода на что-то плотное, так оно и произошло. Ведь я думаю, что если так и дальше развивать эту тенденцию, то можно, в принципе, и к групповому сексу подойти.

Жигалов: О, если бы! (смех).

Вика: Я теперь поняла, где бы Сева ушел - на фрагменте с аптекой.

Нахова: Меня в этой акции поразило то, что в отличие от предыдущих (на последней я, к сожалению, не была), здесь показано, каким образом Ничто превращается в Что. Здесь очень утяжеленная структура этого фона и таким образом фон становится предметом. Этот шумовой фон для меня был очень комфортным. Мозги у меня настраивались, наоборот, на предельное понимание, на попытку разобраться во всем этом деле. Фон меня на это как раз и настраивал. То есть походя, каким-то образом вот в этом шумовом море я как раз и узнавала о каких-то самых важных вещах, о проблемах 70-х и 80-х годов и т.п. То есть сам фон так был построен, что указывал на то, что именно в нем может происходить напряженная умственная жизнь и свобода - в этом шевелении и копошении. В нарочито утяжеленной структуре оказалось разобраться проще, проще узнать что-то важное, чем в каких-то минимальных структурах и проявлениях. От всего этого возникла сосредоточенность.

Пригов: Кто что, кто что! Вот как дальше жить, скажите?

Бакштейн: Я хочу еще раз вернуться к разговору о том, что якобы такого рода акции неконтролируемо провоцируют процесс комментирования. Сами комментируют да еще и провоцируют на комментарий. На самом деле опыт участия, опыт присутствия и восприятия говорит о том, что это не так. Опыт, знание предыдущих “16 серий” позволяет эту грань очень четко провести. То есть

определить, где само событие, где искусство, а где мы - его воспринимающие и обсуждающие. Эта граница всегда проходит в разных мирах - и во времени, и в пространстве, и в сознании, и в восприятии, и в действии. Этих иллюзий как раз и не возникает. Если и возникают, то в этом где-то есть какая-то неудача. Или неудача в организации или неудача, непонимание у тебя самого. Эта граница должна быть и она есть. И неконтролируемого продолжения действия не должно быть, и оно не происходит. Мне это очевидно. Все эти границы были в этой акции, потому что она была построена по законам, которые порождались этой вещью и порождали ее. Лучшим тому доказательством служит то, что в акции читался заранее написанный текст, неважно, каким способом читался, но заранее подготовленный и продуманный. Никакой спонтанности быть не могло. А то, что мы делаем теперь - это свободное, серьезное и ответственное дело. А там, в акции, был сильнейший момент игры - по всем законам игры. А тут совсем другое.

Нахова: Там было еще как бы постоянное увеличение степеней свободы, они там демонстрировались и структурировали пространство.

Бакштейн: Одно дело в альбомах Кабакова, а здесь - момент присвоения, когда мы начинаем что-то присваивать. Сколько бы мы ни ужасались все новым и новым комментариям Кабакова, смотря и читая их, мы все равно начинаем их комментировать: как сделаны эти комментарии. Это - вещь невольная. Комментирование - последующий акт любого события.

Кабаков: В этой акции использовался важнейший материал - момент остаточной эмоции. Этот шлейф. И оборвать этот шлейф - это то же самое, как, например, ребенок на улице гулял, играл палкой, недоиграл еще, а мать тащит ребенка за руку домой и говорит: Да мы ж домой идем, брось палку, блядь, на хуй! А он несет!

Вика: Мать не может так сказать.

Кабаков: Но я это видел! Орет: брось палку сейчас же! Он бросит палку через пять шагов...

Пригов: Вот она разница между альбомами Кабакова и реальной ситуацией!

Кабаков: Ну, ладно. Просто я говорю, что она не соображает, она же не художник, ведь нельзя отнять палку. Потому что рушится все предыдущее. Так что комментирует вот этот шлейф, который просчитан здесь.

Бакштейн: Тема этого комментария важна по отношению к обыденному советскому сознанию. Когда мы видим обычное советское художественное произведение - кино, книгу, театр, то там есть полная законченность. Ну, не понравилось - можно уйти, и все. Там не предполагается твоей как бы личной резолюции, которая есть твоя реакция на событие.

Кабаков: "Советское" не предполагает вообще человеческого мира, это совершенно законченная висящая в воздухе тарелка, о которой в "Труде" писали...

Бакштейн: Но там есть бытовая реакция, коммунальная. Любое телевизионное действие на другой день комментируется во всех учреждениях. Люди этому причастны как члены социального тела, а не как отдельные личности, обладающие сознанием. Здесь же, наоборот, на всех уровнях предполагается твоя личная реакция, способная адекватно воспринять и прокомментировать. Это вещь открытая.

Кабаков: Да, потому что это субъективность. А "советское" в субъективность не открывается никогда.

Бакштейн: А здесь всегда есть уровень неопределенности, открытости, и поэтому комментирование неизбежно. Требуется реакция - словесная, эмоциональная. Поступок Севы на прошлой акции тоже был такой реакцией.

Кабаков: В "советском" идеологический и личный слой всегда подлеплены. Вот Жванецкий, например. Он понимает, что наш голос, наша реакция не могут быть автономными. А здесь - субъективный, человеческий ряд, здесь у нас нет социального, идеологического ряда, к которому мы подлипаем. Вот интересно, когда Андрей вставил в текст мат, мы понимаем, что это встроенный момент, маленький фрагмент социального существования: аптека, улица, фонарь - и сразу же: еб твою мать! Тут же, немедленно. А вот пока идет все между людьми, между Сабиной и... то есть там нет этого, субъективность не выступает в реактивном ряду, она выступает только в свободном, в зоне допуска, фонирувания, неопределенности и т.п. А социальная наша реакция - мгновенна, как удар молнии: блядь, там, и так далее. А здесь именно неопределенность, неясность.

Бакштейн: В этом смысле есть классическое описание реакции на то, что идет по телевизору: не нравится, но смотри с удовольствием!

Кабаков: Да, да, гениально, гениально!

Бакштейн: А здесь происходит совершенно обратное, здесь нравится, но без всякого видимого удовольствия.

Вика: Мне кажется, что вот они, те, кто “делают” телевизор, специально делают это для того, чтобы потом навязать ситуацию, чтобы потом, на следующий день все пришли на работу и говорили об одном и том же. То есть внедриться даже темой разговора. Они влезают в тематику частных бесед и людям просто заведомо навязано говорить об одном и том же. А вот то зрелище, которое мы видели сегодня, наоборот, побудило нас говорить на совершенно разные темы.

Бакштейн: А потому что ничего неопределенного не произошло.

Пригов: Но если это зрелище передать по телевизору, то завтра все будут говорить тоже об этом.

Вика: Но его категорически не передадут по телевизору.

Пригов: Не в этом дело. Зона телевизора - совершенно особая зона. Все, что туда попадает, сразу приобретает одинаковый цвет, акцент и обсуждается в одинаковой терминологии. Так что это все как бы абсолютно непроверяемо.

Кабаков: Это могла быть передача под шапкой “психологический опыт” или связанное что-то с физиологией животных, там, например, ученые лаборатории Андрея Монастырского рассказывают...

Пригов: Нет, я думаю, что потом будут говорить, что вышел какой-то мудака или мудаки в наушниках, что-то непонятное долго говорили. То есть потом будут говорить про это как про летающую тарелку. Или показать это как научно-фантастический фильм.

Бакштейн: Или в форме беседы с Капицей, в программе “Очевидное-невероятное”.

Ну, Сабина Николаевна, теперь завершите нашу дискуссию.

Сабина: Благодарю за внимание (по-немецки).

Пригов: А теперь Андрей Викторович.

А.М.: Из всего, что было сказано, мне очень интересным и верным представляется понимание всего этого дела как выход на свободную позицию, в открытое художественное пространство. Ведь, действительно, основная масса любого концептуального произведения реализуется в сознании зрителя или слушателя, в акте его эстетического понимания. Юридическую ответственность за все это, разумеется, берем на себя. В подобного рода коллективной деятельности, я думаю, брать на себя юридическую ответственность и есть главный “художественный” смысл.

Кабаков: Точно, тем более есть такая фраза: я это тоже хотел сделать, но он первый.

Бакштейн: Да, это такая самая последняя граница условности всего происходящего.

А.М.

Инженер Вассер и инженер Лихт.  
(психопатология “пустого действия”)

В предисловии к первому тому “Поездок за город” я писал о том, что концептуальная и экзистенциальная событийность наших акций осуществляется по преимуществу внутри сознания, на границах осознаваемого и возможного быть описанным доступными нам языками описаний. К области культуры и, в частности, к перформансу наша деятельность имеет отношение именно через эти постоянно меняющиеся языки описания. Наиболее интересными представляются “рассказы участников”. Эти рассказы передают в основном состояния алертной, выжидательной опустошенности с разной степенью ее длительности и глубины и с возникающим на ее фоне обостренным восприятием среды и обыденного, “нехудожественного” поведения в ней участников - появление, удаление, исчезновение, отсутствие и т.п.

Этот текст представляет собой тоже своего рода “рассказ участника”, скорее даже зрителя, в положении которого я попал совершенно непредвиденно и в неожиданном месте. Я решил написать

его потому, что то, что я здесь описываю, оказалось для меня “художественным” центром акции “Перевод”. Причем переживание этого центра было не привычным переживанием приятной опустошенности с сопутствующим ей обостренным восприятием среды, а напротив, чувство этой опустошенности было крайне отвратительным, тягостным и неожиданно перешедшим в обостренное восприятие более сложного изображения по сравнению с теми изображениями (появление, удаление, пустое поле, время и т.д.), которыми обычно наполняются наши акции. К тому же это изображение возникло как бы само собой и на этапе подготовки акции как формально-пластическое наполнение заранее продуманной схемы замысла (прежде такие наполнения, если и возникали, то только во время акции или после нее).

Кроме того, при всей сомнительности происшедшего со мной, мне кажется уместным поместить этот текст в документацию “Перевода” из дидактических соображений, напомнив читателям (да и самим членам группы “КД”), что смысл нашей деятельности не в последнюю очередь мы видим в создании эстетическими средствами единичных и неповторимых переживаний обыденных явлений и состояний сознания как неожиданных и необычных.

Вполне возможно (кроме чисто психопатологического объяснения этой истории), что характер “повторного” речевого пространства “Перевода” со снятым смыслом и акцентированным интонированием “повторного” языка описания, его эмоциональная ностальгическая направленность назад, внутрь и вглубь (а не вдаль, “вперед” как в загородных акциях) способствовали возникновению этого “художественного” эффекта на границах одновременно и эстетического, и непосредственного, и психопатологического.

Из текста “Перевода” ясно, что мизансценная сторона акции задумывалась как Шри-янтра, развернутая во времени и событии (а не как изображение на плоскости в традиционном понимании и выражении янтры). Во время самого акта “Перевода” эта янтра просто демонстрировалась как иконы на выставке или в книге. Зрители могли рассматривать ее структуру, пластику, стилистические особенности (например, в традиции буддийской десятимерной иерархии состояний сознания можно прочесть структуру “Перевода” как репрезентацию шестого “Мира слушающих голоса” и т.п.), но они никак не могли в нее “войти”, хотя известно, что янтра - помимо своей культурной функции изображения неких идеальных ментальных пространств - является системой координат для созерцания и медитации, техническим приспособлением, своего рода ключом, открывающим зоны сознания, переживаемые оператором-наблюдателем как трансцендентные обыденному сознанию, работающему в режиме восприятия согласованной реальности. Здесь еще раз хочется повторить, что и все наши прежние акции строились с учетом этих двух планов, более того, именно духовный прагматизм акции как технического приспособления, обеспечивающего возникновение измененных состояний сознания часто инспирировал ее реализацию. Но в прежних акциях эти пространства-состояния предварительно не описывались, не наполнялись положительными ментальными схемами. Их технические структуры предназначались для снятия культурных установок, для своего рода “расчистки” сознания в дзен-буддийской традиции “удара палкой по голове” и даосской традиции “исправления имен”. Переживание ожидания как совершившегося и положительного состояния казалось достаточным - и духовно, и эстетически.

В “Перевод” речь шла о тантристской Шри-янтре, о конкретной ментально-духовной пластике трансцендентного. В дзен-буддизме и даосизме трансцендентное всегда остается “пустым”: пустой круг в дзенской секвенции “с быком”, “небесное дао пусто” в Дао де дзине и т.п. Пустота, молчание обычно манифестируются как высшие состояния сознания. В этом смысле наше обращение к Шри-янтре можно рассматривать как “ход назад”, вниз, но ход естественный, вытекающий из природы построенного нами речевого пространства, тоже направленного “назад”. Однако, весь фокус “Перевода” состоял в том, что наполнение этого “пустого” круга (“пустого действия”), его опредмечивание и “загрязнение” (правда, красивое), произошло на периферии демонстрационного поля, за день до акции. Сама акция, на мой взгляд, прошла на прежней “высоте” разреженности, она была также пуста по своему содержанию, как и все предыдущие. Это “содержание” вылезло как бы сбоку и только для меня. Как это случилось я и хочу рассказать.

\* \* \*

Итак, мне нужно было купить три китайских фонаря для визуального ряда “Перевода”, чтобы засунуть их в квадратный черный ящик. В поисках фонарей я обошел несколько магазинов “Свет”. Некоторые из них были на ремонте, в других не было нужных мне фонарей. Когда я выходил из

“Детского мира” (фонарей там тоже не оказалось), раздражение и внутренняя ругань, страшный мат, которым я про себя крыл все вокруг, достигли такой степени, что я впал в состояние какой-то психопатической кататонии. Мне вдруг стало наплевать и на фонари, и на усталость, и на раздражение. Все вокруг и внутри меня лишилось смысла, исчезла и эмоциональная причастность к тому, что делаю и хочу я сам, и к тому, что делается на улицах и в магазинах вокруг меня. Осталось только одно механическое передвижение по Москве от магазина к магазину и последний пункт, цель этого передвижения - “ГУМ”.

По мере того, как я продвигался по улице 25 октября к “ГУМ”у, я чувствовал, что сознание мое все более застывает, застревает в “здесь и теперь” в тягостном бесстрастии и отстранении от реальности. Для меня стали совершенно пусты те смыслы, желания, интересы и формы, которые объединяют мир вокруг меня в единое целое. Все эти рациональные и эмоциональные нити, связывающие жизнь вокруг нас в один клубок, в одну реальность, напрягались, вибрировали, заставляли двигаться, хотеть и стремиться к чему-то людей, машины, падающий снег, лежащие сугробы, но совершенно не касались меня, ни одна из этих нитей не была связана ни с моим умом, ни с сердцем. Оказавшись по ту сторону принадлежности к миру, я чувствовал себя как движущийся футляр пустоты, как мертвое физическое тело, в своем движении подчиняющееся только механическим и поведенческим законам, без их эмоционального или любого другого переживания.

И вот в состоянии такого “футляра” я захожу в ГУМ и двигаюсь по третьей линии к секции, где продаются фонари. Народу довольно много, но не так, чтобы огромное пространство универмага было заполнено целиком, без давки. Я подхожу к прилавку и вижу, что китайских фонарей нет. Однако, есть черно-белый большой фонарь “Фотон” за 2 руб. 20 коп. Я прошу продавщицу показать мне этот фонарь. У меня нет денег, чтобы купить три таких фонаря. Я верчу фонарь в руке, не зная, что делать - покупать или нет. В голове все сильнее и ужаснее внутренняя ругань, все сильнее степень “застревания” и отстраненности, которая дает буквально соматический эффект ощущения “раздувающейся” головы: внутренняя непринадлежность к обыденному миру, пустота, вакуум как бы давят изнутри на стенки моего головного футляра, на череп и на глаза. Возможно, у глубоководных рыб бывает такое состояние “раздувания”, когда они выплывают из своих глубин в опасные для их жизни водные пространства с более слабым давлением. Наконец, степень всей этой психической гадости сгущается до того, что происходит как бы скачок и включается другой план восприятия реальности. Она приобретает характер сновидения или кинофильма - совершенно совпадающего с тем, что происходит на самом деле, но все же - сновидения, кинофильма со мной в главной роли. Изменение окружающего меня пространства в “кинематографическое” я чувствую потому, что дойдя до полного опустошения своего “я” как свободной личности, я становлюсь совершенно пустой, бессознательной единицей вроде муравья в муравейнике - в данном случае в муравейнике огромного ГУМа. И так же, как муравьи, вероятно, в своей деятельности подчиняются каким-то безусловным рефлексам, как-то энергетически, через биоимпульсы всей колонии в целом связаны друг с другом, также и моя полностью опустошенная голова связывается с коллективным сознательным окружающих меня людей. Я ощущаю чудовищную внутреннюю, умственную несвободу, похожую на ту, которую мы испытываем во время сновидения и на то несвободное пространство кинематографа, где по сценарию, по плану двигаются актеры, герои фильмов. В таких психоделических состояниях (мне они хорошо знакомы) этот реликтовый план восприятия мгновенно насыщается культурными архетипами и мыслеформами: все предметы и связи между ними приобретают символический, ментальный смысл, и он перекрывает - по своей экзистенции значения - причем совершенно неподконтрольно - бытовое отношение к вещам. Попросту говоря начинается бредовое восприятие окружающего. Но поскольку мое сумасшествие контролируемое, я знаю, что это бред, то нахожусь как бы не внутри него, а смотрю - через своего “оператора-наблюдателя” - снаружи, смотрю на то, как мой мозг непроизвольно “считывает” все эти ментальные иконографические схемы бурлящих, копошащихся и сияющих вокруг меня “умных сил” и символов. Их “семантическая” энергетика как бы просвечивает сквозь мир обыденных форм.

И вот в этом пространстве, в плоскости как бы “третьего глаза” и разворачивается самый интересный для меня эпизод “Перевода”, но не как галлюцинация, а на совершенно обыденной канве происходящего. И вот из-за того, что мое бредовое (или созерцательное - как кому угодно) пространство смыкается с обычным пространством рядом достаточно необычных совпадений на очень коротком промежутке действия (как это будет видно дальше), я и вынужден предполагать сферу коллективного сознательного как реально существующую психическую зону, взаимодействующую с пространством культуры и свободы, с пространством согласованной реальности, в котором мы все

живем. То есть в эстетике действия я рассматриваю сферу коллективного сознательного как еще одну довольно существенную зону демонстрационного поля.

Итак, я стою у прилавка и держу в руках фонарь “Фотон”. Бредовая часть моего сознания твердит, что это не только фонарь, это источник света, вернее - “Света от Света” и так далее, тому подобное. И хоть мне уже давно остоебли все эти “Светы” (гностическая брань!), ангелы, архангелы и “власти”, и я крою их про себя еще более чудовищным ебом, чем министерство торговли, я, вспоминая, что все же как ни как мы строим в “Переводe” иконографическое пространство, а три фонаря, торчащие сзади нас из черного ящика должны символизировать что-то вроде “Тримурти”, я перестаю сопротивляться развертыванию “кинофильма” и говорю про себя: “Хуй с ним, куплю этот фонарь!”. За спиной сразу же раздается: “Правильно!” - какой-то мужик сзади меня пробивается к прилавку с этим словом. Спроси я, почему он пробормотал это свое “правильно”, ни к кому не обращаясь, он сочтет меня за сумасшедшего. В духовной же топографии моего “кинофильма” (или бредовой - не важно) его реплика просто ни что иное как “хамское” проявление “умной силы” (так называемых “властей”). Причем это не слуховая галлюцинация, я довольно хорошо исследовал этот эффект “сцепления” интенсивного внутреннего говорения с внешними артикуляционными проявлениями - он обычно реализуется в двух видах: вычленения подходящей реплики из постороннего разговора и “проборматывания” вслух, как бы случайного, “подходящей” к твоему “говорению” части своего мысленного потока человеком, который в момент такого “говорения” оказывается рядом с тобой. Скорее всего, это именно означенное и озвученное через объединяющую всех нас мыслеформу “Логоса” проявление коллективного сознательного.

Итак, мысленно послав этого мужика на хуй, я покупаю фонарь и отхожу от прилавка.

И вот неожиданно, действительно, как во сне или кинофильме, двигаясь по третьей линии ГУМа, я вижу идущую мне навстречу молодую женщину в черной шубе, по виду иностранку, вижу, что в левой руке она держит такой же фонарь “Фотон”, который лежит и у меня в сумке, завернутый в бумагу. Но у нее он не завернут, она держит его в опущенной руке открытым, стеклом на меня. Я вижу отблеск, вспышку отраженного света на стекле фонаря. Фонарь в те несколько секунд, пока женщина проходит мимо меня, все время держится как бы в фокусе, центре кадра, и я не могу, не успеваю рассмотреть подробно ее улыбающееся лицо и довольно высокую, стройную фигуру в распахнутой черной шубе.

Она шла, выделяясь, вернее, мое сознание выделяло ее на фоне других людей, скорее даже на аудиальном фоне иностранного говора - вероятно, она была иностранным туристом - сзади нее шла целая группа иностранцев. Мое сознание, причем и трезвая его часть, с полным эмоциональным и ментальным согласием (без посыла на хуй и прочей ругани) и эстетическим восхищением переживало этот эпизод, эту встречу как в высшей степени художественный, прекрасный эпизод кинофильма “ГУМ”, кульминацией которого, оказывается, был “вход” в Шри-янтру: ведь мимо меня во всем своем трансцендентном великолепии прошла блистающая, воплощенная в роскошную форму сила Инь с акцентированным атрибутом - черной шубой, и, главное, конечно, с фонарем в руке, который связывал ее и меня в один сюжетный узел, в два наложенных друг на друга треугольника этой янтры. Интересно, что оператор и режиссер, в сущности, моего же фильма, моего сюжета “Перевода” так умело “подали” этот центральный эпизод, так направили мое зрение и слух, что я не успел разобрать видовых и звуковых подробностей, например, что это был за иностранный язык - просто шум иностранного говора, как фон. В центре эпизода “инженер Вассер и инженер Лихт” поместили и выделили только встречное движение женщины, ее черную шубу и фонарь “Фотон” в руке. Именно это выделение, усиление акцента только на ней и этих двух атрибутах порождало переживание ее как образа, силы, двигающейся в трансцендентном воздухе необыкновенной ясности, кристальности. То, что эта трансцендентность была необыкновенно комфортной и воспринималась мной почти на грани обыденности без чрезмерной мистичности, странности, образ женщины не был визуально искажен, галлюцинирован и смысл встречи раскрывался практически только на семантике предметов - шубе и фонаре, а силовой, энергетический оттенок “явления” носил характер ясной, а главное, культурной силы, все эти особенности (в отличие от страшных и бурных миров христианских мыслеформ, хорошо знакомых мне по прежним психоделическим переживаниям и встречам) позволили мне пережить этот эпизод как прежде всего художественный, эстетически “сделанный” с великолепным мастерством. Причем эта встреча, это впечатление оказались для меня и мощным психотерапевтическим воздействием - они мгновенно вернули мне связь с миром, эмоционально положительное его восприятие.

И как бы на прощание, на память об этой встрече “инженер Вассер” подарил мне еще один взгляд, еще один ракурс - вид на синий фонтан, который открылся мне в проеме, в проходе на вторую линию ГУМа. Двигаясь к выходу из ГУМа, полный эстетического восхищения, как если бы я только что посмотрел какой-нибудь шедевр Бергмана или Херцога, совершенно успокоенный и оживленный теплом и ясностью этой удивительной встречи с трансцендентной, прекрасной и живой духовностью, только что блеснувшей мне стеклом фонаря “Фотон”, я довольно неожиданно для себя, как если бы мне мягко и безмолвно предложили это сделать, повернул голову налево и увидел в проеме синий фонтан со сверкающими струями воды. И сама архитектура фонтана (на самом деле, если к нему приглядеться, наверняка что-нибудь ужасное, обшарпанное), и сверкающие водяные струи предстали передо мной в том же ясном силовом и трансцендентном напряжении как прекрасное, великолепное зрелище: блеск воды, как и женщина с фонарем, был полон той же силой Инь, силой освежающей, облегчающей, утоляющей и в конечном счете растворяющей все в себе. Это дивное восприятие фонтана как трансцендентной реальности было вторым и последним эпизодом кинофильма “ГУМ”. Именно в этом кинофильме (и увы, только для меня) произошло вполне реальное - в чувстве и видении - осуществление Шри-янтры, “вход” в нее, янтры, о которой говорится в “Перевод”. Моя покупка фонаря и ответный сигнал таким же фонарем через женщину в черной шубе как бы соединили ИНЬ и ЯН, СВЕТ и ВОДУ, соединили и сами соединились внутри меня, в чувстве возникшего во мне эмоционального и смыслового покоя и законченности. Ведь самым главным для меня, помимо формальных совпадений, в переживании этих двух эпизодов - “женщина” и “фонтан” - было чувство комфортной вечности, чувство, что эти эпизоды развернулись в трансцендентном пространстве, при вечном свете, на вершине достижимого воображению и восприятию, где они всегда и находятся, лишь ситуативно и формально меняя свои обличья и конstellляции в потоке реальности и фантазии, дао и жизни, в потоке происходящего вокруг и внутри нас.

Интересно, что “инженер Вассер” и “инженер Лихт”, устроив мне эти великолепные переживания в ГУМе и “изъяв” из продажи китайские фонари (если бы я их купил, то обязательно засунул в черный ящик - три одинаковых фонаря, символизирующих скорее Тримурти, чем Инь и Ян), “сконструировали” и соединение трех разных фонарей в этом ящике - мне просто ничего не оставалось делать, как только использовать имеющиеся у меня разные фонари, сочетание которых совершенно произвольно, но очевидно символизировало именно сочетание Инь и Ян: из коробки торчало наружу только два фонаря, причем один большой, белый (тот самый “Фотон”), а другой совершенно черный. Третий фонарь, который оказался у меня, был прямоугольный, с очень большим рефлектором, он не пролезал в дырку ящика - мне пришлось просто прислонить его к отверстию коробки изнутри. Его свет создавал скорее внутреннюю (внутри коробки) световую среду, освещенность, как в доме, а наружу торчали только два фонаря - белый и черный. Последний раз в тот день, поздно вечером “инженер Вассер” появился еще раз, уже скорее в комическом свете. В тот день в нашем доме отключили воду, произошла авария, где-то под землей пробило водопроводную трубу. Часов в 11 вечера я услышал за окном крики, шум, мат - приехала водопроводная аварийная команда. Они галдели и ходили толпой по той части улицы Кондратюка, которая как раз видна с моего балкона. У них было несколько фонарей, и они освещали ими канаву, прорытую на улице, ища место повреждения трубы. Мне стало любопытно послушать, о чем они разговаривают. Первое, что я услышал, открыв балконную дверь и выйдя на балкон, была громкая фраза, почти крик: мужик в желтой спецодежде кричал мужчине в пальто: “Что где рыть, где рыть, ты ведь, блядь, у нас инженер, ты и ищи!!!”

Я закрыл балкон, взял в руки фонарь “Фотон”, развернул его и вынул из него три батарейки. Батарейки назывались “Юпитер М”. На них было написано “Гарантийный срок хранения до начала эксплуатации не более 9 месяцев” - что ж, срок вполне “эмбриональный”, к тому же цифра “9” соответствует и числу спаренных треугольников в традиционной Шри-янтре, упрощенное изображение которой тоже присутствовало на кожухе батареек: в черном кружке две человеческие фигурки с соединенными руками и как бы совместными усилиями держащие и поднимающие вверх вспышку света.

\* \* \*

Возвращаясь к тому, с чего я начал свой рассказ, к общим проблемам и характеру “художественной” деятельности нашей группы хочу еще раз подчеркнуть, что в культуру она входит исключительно своей эстетической стороной. Адекватное описание и тем более сопереживание вышеизложенного, очевидно невозможно, да и не нужно. “Инженер Вассер и инженер Лихт” просто

репрезентация одного из возможных типов языков описания, который лишь указывает на еще одну зону демонстрационного поля, где могут неожиданно возникать “художественные” эффекты той или иной акции.

Но в центре, так сказать, реального рассмотрения нашей деятельности остается, конечно, только как бы “остаточный мусор”, но мусор в положительном смысле, с эстетическим значением, которое, в первую очередь, на мой взгляд, зависит от мифа. Миф - дело достаточно тонкое, его жизнеспособность обеспечивает не только изошренность интеллектуального уклонизма, эстетического лавирования на гребне актуальности, исторической уместности проявлений и художественно-конъюнктурного чутья при отборе и выстраивании языковых структур. Жизнеспособность мифа в первую очередь держится на своего рода духовном прагматизме, на той, пусть и невнятной, но все же ощутимо наличествующей информации о состоянии коллективного сознательного как сложной, постоянно меняющейся системе психоформальных констелляций, в которой проявляется жизнь духа, информации, получаемой прежде всего в процессе часто довольно рискованного для психического комфорта самопознания.

9 февраля 1985 г.

И.Бакштейн

Концептуализм как опыт семантической деструкции языка искусства

“... нам предстоит описать появление  
всех изобразительных средств языка  
по мере реализации стремления (сознания)  
к освобождению. Мотивированные и направленные  
усилия сознания порождают специфические  
денотатные миры и соответствующие им  
разновидности языка, которым мышление  
последовательно отказывает в пригодности  
для выражения своего замысла.

Это стимулирует дальнейшее движение  
мысли, отгалкивающейся от  
объективированных денотатных миров:  
своей экспрессивной ограниченностью  
(эти миры) вынуждают сознание искать  
иные средства описания до тех пор,  
пока все они не будут исчерпаны...  
Расставшись с языком и оставив его  
в виде законченной и полной системы  
изобразительных средств, сознание  
переходит - теперь уже окончательно  
и неколебимо - к реализации (освобождения)  
в универсуме психических состояний”.

Давид Зильберман

“Откровение в адвайте-веданте”.

Шестого февраля с.г. состоялась очередная акция группы “Коллективные действия”. Представляется, что сама акция и вся последняя серия акций группы стали своего рода ключом к пониманию московского концептуализма начала 80-х. В каком смысле это так? Существует несколько уровней трактовки акции шестого февраля, поясняющих исходный тезис.

Во-первых, сам концептуализм говорит о том, что его область - это то, “что лежит за пределами способности быть выраженным” (определение Андрея Монастырского), т.е. с самого начала проблема ставится в плоскость эстетической критики языка. При этом утверждается, что концептуализм должен “говорить нечто, не говоря ничего” (Борис Гройс). Ценностное, критическое и познавательное значение семантической игры в пустое сознание и пустое действие прекрасно осознается концептуалистами и аудиторией. Границы эстетических ситуаций и возможностей описательных средств языка по отношению к их “печке” - теплящемуся сознанию романтизма, постоянно обсуждаются и в самих работах и в комментариях к ним. Но, тем самым, нам предъявляют только Состояние - отношение сознания к его предмету, и формы присутствия предмета в сознании. Источники же Направленности этих превращений сознания остаются в тени. Такое невнимание к Направленности объясняется отчасти тем, что концептуализм в своих самообъяснениях в основном прибегал к позитивистскому языку новейшего структурализма, с его неприязнью ко всякой метафизике. А ведь только метафизика способна ответить на вопрос о конечных источниках Направленности человеческих поступков и помышлений. И все метафизики мира указывают на один и тот же такой источник - естественно присущее человеку стремление к освобождению. Метафизика не раскрывает положительного содержания состояния освобожденности, не говорит о Духе, Истине, Добре и Красоте, а только указывает на него и утверждает, что именно свободы хочет в конце концов человек, что бы он сам при этом не говорил. Метафизика тем самым говорит от лица человеческой сущности, которая, как известно, не всегда совпадает с человеческим существованием. Итак, человек на самом деле хочет свободы, и тем не менее он всегда в оковах. И концептуализм говорит нам, что самые тяжкие оковы это не экономика, политика или культура, а язык, средства символического выражения состояния сознания. А поскольку язык искусства есть язык по преимуществу, есть, в отличие от естественного языка, “система изобразительных средств”, то анализ художественных средств выражения, причем такой анализ, который сам остается художественным средством выражения, способствует, как ни что иное, освобождению человечества. Такой анализ и есть по определению концептуализм. Но язык языку рознь, хотя бы потому, что разнятся ситуации, в которых говорят на языке. Поэтому различны роль и значение концептуализма в искусстве народов мира. Московский концептуализм настаивает на том, что экзистенциальная ситуация его адептов, которую они разделяют со своими согражданами, характеризуется радикальной непригодностью изобразительных средств к изображению чего бы то ни было. Если это так, то именно концептуализм является (или должен стать) ведущим направлением отечественного искусства. В разьяснении этой сверхзадачи - сверхцель акции шестого февраля.

Во-вторых: чтобы перейти к во-вторых, следует описать хотя бы схему акции. Двое (из трех) участников акции повторяют вслух тексты, которые они слышат в наушниках и которые заранее записаны на пленку. Оба повторяют один и тот же текст. Первый участник - на русском, второй - на (чистом) немецком. Как уверяют организаторы, оба участника слышат оба текста. Содержание текста: описание предыдущих акций “Коллективных действий”, подробный, даже (по ощущению) чересчур подробный, комментарий к этим акциям, описание и комментарий к происходящему “в данный момент”, изложение мировоззренческих основ концептуализма, фона, на котором разворачивается его деятельность в 80-е годы и т.п. Темп речи участников меняется таким образом, что сначала немецкий текст представляется переводом русского, а потом наоборот - русский - переводом немецкого, иногда оба текста звучат “синхронно”. В заключении акции третий участник прокомментировал все происшедшее с точки зрения здравого смысла. Итак, на какой первый (возможно, на первый взгляд первый) денотатный мир наталкивается воспринимающее сознание? Это мир “не-Я”, символизированный, аудиовизуально оформленный магнитной записью и повторением записанного. Художественный акт, согласно романтической эстетике, есть опредмечивание продуктивного воображения субъекта. У Фихте “не-Я” есть предмет деятельности “Я”, которое в результате своих усилий начинает понимать, что внеположенность не-Я не что иное как иллюзия. И “не-Я” становится формой Я. Мир не-Я в акции иной, самодавяющий и агрессивный, всецело подчиняющий себе субъективность. В мире “не-Я” язык (и речь) из “дома бытия” - (М.Хайдеггер) превращается в источник Власти, а человеческое сознание из субъекта, суверена, самотождественной субстанции - в объект манипулирования, которому отказано в спонтанности непосредственной душевной жизни, и

которому, более того, объясняют происхождение его собственных поступков. Однако, эта страшная сказка о вездесущих и всеведущих Манипуляторах, из “Жизни марионеток” (И.Бергман), создающих нравоучительные драмы, - из 50-х годов, из Сартра и С. де Бовуар. Сегодня ее всерьез обсуждают только в “Желтом доме” А.А.Зиновьева на Волхонке, 14. Уже то, что не нужно волноваться, что исполнитель забудет текст - приносит облегчение. Дистанция по отношению к записанному тексту рождает свободу от него - у исполнителя, а значит и у зрителя. Да, язык и речь способны отчуждаться от своего носителя и превращаться из естественно функционирующей силы, способности самого человека - в орудие, вообще говоря, нейтральное. Да, язык можно использовать как орудие насилия над непосредственными достоверностями сознания, и более того, этому можно научиться. Любое выяснение отношений содержит элемент такого насилия, не говоря уже о выяснении общественных отношений. Но можно выступить на защиту своих непосредственных достоверностей, выступить во всеоружии своего собственного языка, своей модели мира.

При выборе возможностей и направленностей использования орудия языка принципиальным является только наличие доброй воли, оцениваемой в горизонте свободы совести. При наличии доброй воли объектом речевого манипулирования становится свое собственное сознание, а не сознание Другого, а результатом речевого манипулирования становятся навыки самосознания, самооценки, самоорганизации, самоконтроля, самоутверждения и т.п. Если “бессознательное это речь другого” (Лакан), то сознание - это наша собственная речь, произносимая с добрыми намерениями, разумеется, субъективно добрыми. Трансцендирующий жест организаторов акции шестого февраля, на рассматриваемом уровне трактовки акции, состоит в указании на область свободы от языка и речи. Смысл подобных жестов состоит в том, что описав какое-то жизненно важное обстоятельство, какую-то жизненно важную, а потому всегда тягостную связь явлений, Художник как бы говорит нам: “Да, жизнь такова, и она ужасна, но не в этом дело...” Жизнь ужасна потому, что мы обречены на двоемыслие, в оруэлловском понимании этого слова, а значит и на двуязычие. Но этой ценой покупается рефлексивная мощь нашего “Я”, а вместе с ней и другие замечательные качества. Отмеченный факт двоемыслия, двуязычия и, даже двоеверия, как объективное обстоятельство времени и культуры нашел отражение в нашем- в-третьих - двуязычии произнесения текстов акции. В самом деле, что бы этот русско-немецко-русский перевод мог значить? Да и перевод ли это? Продолжая рассуждение из предыдущего пункта можно было бы сказать, что двуязычие - еще одна форма свободы от языка. Когда предмет проецируется только на одну плоскость, то план содержания еще не существует автономно, т.к. всецело зависит от плана выражения. Только вторая проекция делает возможной точку схода. Из истории логики известно, что мышление как феномен культуры возникает тогда, когда становятся допустимы индивидуальные (субъективные) трактовки текстов, известных из традиции. Причем необходимо именно неопределенное множество толкователей, даже двух (Шамай и Гилель) здесь недостаточно. В реализации замысла акции сама тема толкования приобретает парадоксальное звучание. Уверенности в двуязычии, равно свободном владении обоими языками у авторов быть не могло и, тем самым, не было уверенности в способности соотнести русский и немецкий тексты. Слушатель (зритель) вполне мог исходить из того, что оба текста между собой вообще не связаны - либо есть какие-то существенные для понимания происходящего несоответствия между какими-то фрагментами. Мало понятная конкретному зрителю реакция остальной аудитории, смешки, улыбки, фигуры умолчания, он вполне мог расценить как только ему не понятные рассогласования в текстах. Но если правомерна такая гипотеза “о понимании”, то “дело не в значении языка и в понимании значений отдельных слов и целых выражений, да и всего текста в целом, даже если этот текст произносится на понятном тебе языке”. Хорошо, пусть дело не в этом, но в чем же именно? По-видимому, на данном уровне рассмотрения трансцендирующий жест говорит о том, что мы не свободны не только от языка вообще, но и от конкретного языка: русского, немецкого, китайского, суахили, языка передовиц и блатной музыки, языка намеков и фортрана. Убедительность предположения об указании на область свободы от конкретного языка (в смысле непризнания его власти над сознанием, а не в смысле свободы от необходимости владеть им) подтверждается и тем, что участники акции активно используют шумовые эффекты, как то: наложение текстов, их одновременное произнесение, при котором внятное (а не орнаментальное) понимание в принципе невозможно. При этом, что крайне важно, мы слышим не “белый шум”, а текст на одном из понятных нам языков, и какие-то фрагменты текста нам все же понятны и доходящий до нашего сознания смысл слов и целых выражений не лишен очарования, и это его убаюкивающее очарование - в эстетическом отношении - уравнивает неосмысленность, неудобопонимаемость целого. И, наконец, свобода от конкретного языка - это в данном случае свобода от конкретного русского языка, от специфического понимания,

русского понимания вещей и событий. В отличие от традиционного русского эгоцентризма (Христос русский Бог), представления о русском как о “всечеловеке” (так не похожем на “сверхчеловека” немца) участники акции, по-видимому, настаивают на этнолингвистическом релятивизме. Положение безродных космополитов, “Ливингстон в Африке” - по выражению А.М.- необходимо для концептуалистской деятельности, поскольку только так (в том числе и так) достигается нужная здесь и теперь эстетическая дистанция от объектов и субъектов.

В четвертых. Прием самокомментирования. Действительно, все, о чем шла речь в текстах акции - это выражение отношения к тому, что делала когда-либо группа “Коллективные действия”, сами участники акции в прошлом и настоящем. Здесь видится нарочитое нежелание обращаться к какому бы то ни было содержанию, лежащему за пределами опыта сознания участников акции и значимого для них (и в какой-то мере для зрителей, при условии их конгениальности участникам). Мы уже ссылались на мнение о том, что концептуализм говорит нечто, не говоря при этом ничего. Существенно ли такое свойство? Представляется, что безусловно существенно. Моделью концептуалистского сознания является Монада Лейбница, которая, согласно определению последнего, отражает весь мир, хотя и не имеет окон. Таким определением Монады Лейбниц оправдывал введенное им понятие интеллектуальной интуиции, благодаря которой рассудок обладает собственным источником содержания и независим в этом отношении от свидетельств чувств. Он писал, возражая Локку: “Действительно, в рассудке нет ничего такого, чего не было бы в чувствах, кроме самого рассудка”. Монада как образ живого сознания есть модель концептуализма потому, что несмотря на видимое отсутствие: изобразительного (в широком смысле) содержания, отражения и отображения жизненных коллизий, и вообще всего благоухающего и смердящего мира - свидетеля событий в акции не покидало ощущение, что говорится и происходит нечто необычайно значительное, осмысленное и в высшей степени понятное. Хотя сказать прямо о том, что есть предмет этого понимания, пожалуй, и невозможно. Это, по-видимому, эффект того, что говорится НЕЧТО, а не сказано ничего. В этом коллапсе самокомментирования возникает своего рода парадокс метафоризации. Обычный “метафоризм - есть следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. Он вынужден... объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Метафоризм - стенография большой личности, скоропись ее духа” (Пастернак). Возникает вопрос: озарениями сразу понятными кому? Большая личность обращается сразу ко всем и говорит о том, что понятно и близко всем. Большая личность обращается в мир прямо и открыто, и мы знаем нечто о мире только благодаря большой личности. Она, эта личность, и есть культура в ее интенсивном выражении. Однако область безусловного понимания не исчерпывает собой поля смысла, и бывает так, что эта область безусловного понимания сводится к размерам газетной или журнальной полосы. А если понимание условно, то неясно, что с чем можно сопоставлять в структуре метафоры. Ведь оба момента метафоры должны быть понятны безусловно: “девушка как роза” и т.п. По оси самоанализа такие пары не выстроить. И дело не только в обращении к глубинным структурам личности. Метафора возникает там, где есть изображение чего бы то ни было.

Если система изображения мира, как она была разработана в господствующих художественных традициях, (скажем, в официальном искусстве 70-х), опознается как ложная, то эстетическая реакция на этот факт опознания состоит не в создании альтернативной картины мира, претендующей на истинность, а в эстетической критике официального сознания. Следовательно, художественно адекватным считается не изображение мира во вне нас, а специфически эстетическая организация нас самих, нашего сознания. Нас - то есть людей понимающих. Отказ от изобразительных задач виден и в тотальности цитирования и самоцитирования в московском концептуализме. Произведения Пригова, Рубинштейна, Сорокина и других его представителей коренятся в этой тотальности. И традиционная литературоведческая оценка произведения, исходя из количества, качества и структуры метафор, не соответствует эстетической позиции концептуализма. Концептуализм последовательно избегает устойчивых смысловых моментов. Построение символов здесь напоминает “стратегию сплавщика”, который, чтобы перейти реку по бревнам, может лишь на мгновение касаться каждого отдельного бревна - иначе оно начинает тонуть и сплавщик вместе с ним. Ведь обычные символы “исчезают в своем значении как только глаз приглядится к ним” (Набоков). Устойчивый смысловой момент опасен еще и тем, что если тебя застукают на понимании или хотя бы определенном отношении к этому моменту, то на этом основании могут с ним, с этим моментом отождествить, что чревато и даже стремно. Поэтому на вопрос: “Вы - то?”, следует ответ: “Нет, Я - это”. И далее: “Но раз вы это, - значит, вы и этот”; следует отвечать: “Нет, Я не этот, Я - тот”, и так далее... Это и есть стратегия колобка...

В заключение. Так последовательно в рассматриваемой акции языковым и неязыковым структурам было отказано в способности выражать смысл. Но в отличие от восточной традиции, в которой после такого финала переходят к водным процедурам и начинают заниматься усовершенствованием психосоматических способностей, европейская традиция, и московский концептуализм здесь не исключение, возвращается, с иных, и не всегда с (точнее, никогда не) обогащенных предшествующим опытом позиций, к проблеме изображения мира как он есть.

## Юпитер

4.33

В помещении, где состоялась акция, длившаяся 4 часа 33 минуты, кроме обычного комнатного интерьера, по стенам было развешено шесть черных щитов с эмблематическими изображениями паралингвистических знаков следующего содержания:

1) “Время” - человек, смотрящий на ручные часы, 2) “Протри уши” или “Заткни уши” - человек с воткнутыми в уши пальцами, 3) “Фифти-фифти” - человек с одним глазом, 4) “Да” - человек с обнаженными зубами, 5) “Нет” - человек с черным провалом открытого рта, 6) “Нет” - человек с высунутым языком. Паралингвистическое значение последних четырех эмблем - чисто произвольное, возможное только в ряду первых двух как общепринятых. Щит с “подмигивающим человеком” разделял ряд эмблем на семантические (1,2,3- на 1/2) и эмоциональные (3- на 1/2, 4,5,6). Кроме этих щитов на подоконнике стоял длинный черный ящик с 4-мя включенными фонарями, а на полке - квадратный ящик с 3-мя зажженными фонарями, которые использовались в акции “Перевод”. Во время живого музыкального исполнения горели только эти фонари и настольная лампа. В перерывах (во время воспроизведения фонограмм) включался верхний свет.

Акция состояла из серий музыкальных импровизаций с общей “минималистской” темой, в которых принимали участие: А.Монастырский (ф-но), С.Летов (бас-фагот), С.Ромашко (продольная флейта и трехтональный свисток) и С.Хэнсен (поперечная флейта). Кроме того, в акции использовалось три фонограммы. Две из них - “Дуэт” (С.Летов, А.Монастырский) и “Трио” (С.Летов, С.Хэнсен, А.Монастырский) - включались во время перерывов живого исполнения; они были записаны накануне акции и представляли собой импровизации на ту же тему. Еще одна фонограмма - “Поезда; Бочка”, записанная накануне акции А.М. в районе у ж.д. моста около станции “Яуза” Ярославской железной дороги, иногда накладывалась на живое исполнение. Она представляла собой шум проезжающих поездов, переходящий в непрерывное получасовое звучание пустой металлической бочки, катящейся по асфальтовому шоссе. Кроме инструментов и фонограмм на разных этапах акции использовался поставленный на пианино телевизор - как источник свечения, звука и изображения. Также на пианино, справа от телевизора, лежали большие наушники, которые использовались А.М. для повтора информационной телевизионной программы “Время”. На пюпитре пианино стоял застекленный черный лист, в центре которого была наклеена этикетка: “К.Д. Юпитер (4.33)”.

Акция была организована по следующей схеме (хронометражем этапов акции по заранее разработанному плану руководил Г.Кизевальтер - путем “реостатного” наложения фонограмм на живое звучание, что являлось сигналом либо постепенно прекратить игру, либо начать новый этап живого исполнения):

1. 18.00. - 18.10. - Фонограмма “Дуэта”. Телевизор выключен.

А.: 18.10. - 18.55. - Первый сорокапятиминутный этап живого исполнения.

Телевизор выключен. Фонограмма “Поезда; Бочка” не использовалась.

2. 18.55. - 19.05. - Фонограмма “Трио”. Телевизор выключен.

Б.: 19.05 - 19.50. - Второй сорокапятиминутный этап живого исполнения.

Телевизор включен на белый светящийся экран без звука.

Использование первых 45 минут фонограммы “Поезда; Бочка”.

3. 19.50 - 20.00. - Фонограмма “Трио”. Телевизор включен.

В.: 20.00. - 20.45. - Третий сорокапятиминутный этап живого исполнения.

Телевизор включен на белый светящийся экран; из наушников, подключенных к телевизору и лежащих на пианино- постоянный звук шипения. Использование вторых 45 минут фонограммы “Поезда; Бочка”.

4. 20.45 - 21.22. - Фонограмма “Трио”. Телевизор включен, но экран темный, из наушников - звук шипения.

Г.: 21.00. - 21.45. - Четвертый сорокапятиминутный этап живого исполнения, во время которого, одновременно с игрой на ф-но А.М. в наушниках повторяет громким голосом программу “Время”. Экран включенного телевизора - темный (во время повтора программы). Когда подходит время передачи прогноза погоды (21.30.), А.М. снимает наушники, включает изображение на экран телевизора, а также переводит звуковой канал воспроизведения с наушников на телевизионный

динамик. После “Прогноза погоды” телевизор вновь переключается на белый светящийся экран, а звуковой канал воспроизведения - на наушники (звук шипения).

Использование третьих 45 минут фонограммы “Поезда; Бочка”.

5. 21.45 - 21.55. - Фонограмма “Дуэта”. Телевизор включен, но экран темный, из наушников - звук шипения.

Д.: 21.55. - 22.33. - Пятый заключительный этап живого исполнения.

Телевизор включен только на звук шипения (экран - темный), который становится очень громким в 22 час. 30 мин. В 22 час. 32 мин. 27 сек. музыканты обрывают игру. В течение 33 сек. слышен только громкий звук шипения из наушников. В 22.33. включаются яркие софиты и выключается телевизор. Использование последних 30 минут фонограммы “Поезда; Бочка”.

На акции присутствовали: И.Бакштейн, И.Нахова, И.Юрна, М.Константинова, В.Сорокин, Ю.Лейдерман, А.Жигалов, Н.Абалакова и еще два человека. Зрителям перед началом акции вручили блокноты и карандаши с предложением заносить в них краткие пометки о возникающих у них состояниях, впечатлениях и т.п.

Примеры записей: И.Бакштейн: “18.07. - тягостно. 18.29. - тихая эйфория. 18.31. - все время от начала внутренне затруднено движение. Хотел бы сдвинуться с места, но не могу. 18.39. - развязал шнурки ботинок. 18.43. - возникло опасение за судьбу исполнителей - выдержат ли до конца. 18.45. - собственная судьба пока опасения не вызывает. 18.47. - захотелось спать. 19.00. - 19.23. - пил чай с удовольствием.”.

М.Константинова: “Что-то мне страшно и не по себе. 18.35.”.

Ю.Лейдерман: “18.30. - пришел. 18.45. - очень хорошо, просто замечательно, немного мешает, что у меня першит в горле - боюсь громко кашлять. 19.12. - отмечаю это время просто потому, что решил сейчас посмотреть на часы. Писать лень, эта бумага явно выталкивает из поля моей рефлексии. (...) 19.45. - Все по-прежнему чудесно. Мне немного нездоровится и теперешнее состояние напоминает, как в школьные годы, приболев, я лежал под теплым пледом, дремал и почитывал какую-то приятную книжку или уютно разбирал свои камни и рисовал формулы. 20.45. - “Я обнищаю, я тебе сейчас обнищаю!”. 22.05. - За последние полтора часа я полностью стал растением”.

Другие записи либо слишком обширны, либо представлены в виде схем, графиков, рисунков (например, А.Жигалов).

Москва

13 апреля 1985 года.

А.Монастырский, С.Ромашко, С.Летов, С.Хэнсен,  
Г.Кизельватер, И.Юрна, М.К., В.Сорокин

И.Бакштейн

Концептуализм как интерес и внимание к происходящему в нас самих

Известно, что у дьявола были мученики,  
и если довольствоваться только силой  
своего убеждения, то нельзя будет  
отличить наваждения сатаны от  
вдохновения Святого Духа.

Лейбниц

Тринадцатого апреля с.г. состоялась очередная акция группы “Коллективные действия”, получившая название “Юпитер”. Длительность акции - четыре часа тридцать три минуты - сразу указывала на две ее основные особенности. Во-первых, отсылка к известному произведению Джона Кейджа (4.33.) и концептуалистской традиции в музыке. Во-вторых, как для авторов акции, так и для зрителей участие в происходящем требовало особой выдержки, терпения, значительного напряжения душевных и физических сил. Содержание производимых участниками акции действий также подчеркивало, что предметом, который прорабатывается в акции, является в психологическом отношении “уровень внимания”, а в эстетическом отношении проблема интересности и занимательности произведения искусства. К чему же сводилось содержание акции? Ассоциация с Кейджем говорит о том, что это содержание не могло быть музыкальным. Но концептуальная музыкальность - это когда звучит музыка, но нет предмета музыкальной символизации, когда звучит музыка, которая как символ указывает не на себя, а на иное. Эстетическая задача здесь состоит в том, чтобы выбрать музыкальную тему, чем-то напоминающую музыку вообще, тему простую, без явной претензии на особые достоинства ее сочинителя. Этой теме также должно быть отказано в развитии, иначе она станет самоценной. Но отсутствие развития в музыкальном произведении, которое длится четыре часа тридцать три минуты автоматически означает, что оно основано на повторе. Но абсолютно точный повтор неприемлем, т.к. в нем нет признаков нового исполнения, никогда не тождественного самому себе. Поэтому необходимы минимальные, точно дозированные вариации.

Далее, эмоциональная насыщенность звучавшей музыки. Она не может быть музыкой выразительной, мелодичной, ибо концептуальность лишает ее всех известных доселе признаков музыкальной предметности. Но одновременно она не может быть музыкой бесстрастной, лишенной всякого намека на музыку сфер, звучащую в душе каждого из нас. Навязывая себя в течение столь долгого (мучительно долгого, но не истязательно долгого) времени, музыка должна давать хотя бы какую-то пищу нашей эмоциональности. В ней должно быть какое-то парадоксальное волнение, мучительная тревожность, но такая тревожность, которая ни при каких условиях не могла бы перерасти в безотчетный страх. Можно сказать, что выбранные “Коллективными действиями” тематизм, стиль и манера музицирования должны были бы быть метафорой не столько “музыки вообще”, сколько поп-музыки, точнее ее социально-классовых и социально-профессиональных свойств. Что мы имеем ввиду ?

Из эстетики и социологии искусства известно, что музыка способна сильнее других искусств консолидировать общность. “Музыка создает нечто вроде образца становления Человека” - писал Т.Адорно. Но всякая ли музыка обладает такими качествами ? Классическая музыка ими безусловно обладала. Она опиралась как на идею устойчивости картины мира, создаваемую музыкальными средствами, так и на “хорошо темперированную” социокультурную структуру. Именно потому, что музыка “говорит через одни только ощущения без понятия и, стало быть, в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления” (И.Кант), она способна сообщать человеку чувство общности с другими людьми. Но современный музыкальный авангард не рассчитывает на очевидность ценностей культуры, или даже сознательно такую очевидность отвергает.

Способность идентификации сохранила лишь поп-музыка. Каким же образом это становится возможным? Во-первых, об отличии механизма и предмета идентификации в классической и поп-музыке. Как показывают музыковедческие исследования Т.Адорно, в поп-музыке детали не допускаются к развитию, поэтому она “орнаментальна”. Восприятие классической музыки невозможно без узнавания метафор развитого музыкального языка, без соотнесения их с предшествующим опытом, в то же время в поп-музыке стандартный оборот - конечная цель. Поп-музыка “хочет создать искусство

путем интенсификации простых музыкальных стереотипов”. Адорно утверждал, что благодаря этим качествам поп-музыка воспитывает и поддерживает те навыки и шаблоны поведения, которые уже существуют в обществе, приверженность к ритму ведет к идентификации с себе подобными.

Следует признать, что музыкальность, удовлетворяющая всем перечисленным свойствам была найдена “Коллективными действиями”. Более того, глубокая убежденность в уместности звуков акции, которая возникла у меня как у слушателя и дала повод и возможность с помощью анализа этих конкретных звуков сделать вывод о ряде необходимых свойств концептуальной музыкальности.

Музыка акции оживлялась еще и тем, что исполнителей было несколько: фортепиано, продольная флейта, поперечная флейта и бас-фагот, и все эффекты группового музицирования были на лицо. Наслоение индивидуальных вариаций ритмического рисунка дало эффект глубины и проработанности темы. Каждый исполнитель, беря за основу заданную тему, при всей бедности и простоте ее - всего несколько аккордов - невольно, все мы люди, старался выделиться из общего хора. Но подчинение логике общего дела привело к тому, что такая выделенность выглядела удивительно деликатной.

Квазимелодичной музыкой не исчерпывалась звуковая стихия акции тринадцатого апреля. Примерно с десяти-пятнадцатиминутными интервалами на звуки музыки наслаивалась фонограмма близко проносящегося поезда, фонограмма очень громкая, вблизи болевого порога слухового восприятия, в то время как громкость живой музыки была умеренной. “Коллективные действия” часто используют в своих работах железнодорожные фонограммы (как и путейскую символику). Это и дань экологическим мотивам современного искусства, и пример звуков, источаемых социально-технической инфраструктурой. Перестук колес - и знак эстетически открытого сознания, которое выходит за пределы известных музыкальных идеализаций, и знак опасности, исходящей от “жизни, властно вторгающейся...”. Кроме того, пути сообщения, транспорт, проносящийся мимо, говорит нам о мимолетности жизни, зыбкости завоеванного и обретенного. Да и вообще вокзал, аэропорт - не что иное как “пограничная ситуация”; отсюда и мода на блестящие рельсы и мертвенный свет подъездных путей в изобразительном искусстве, в живописи. Находясь в пути следования человек, “уйдя из точки А...” совершает целенаправленное, хотя и парадоксальное действие - “стремится в точку Б, которой нет в помине”. Поэт прав многократно. Во-первых, не факт, что доедешь; во-вторых, ожидания относительно точки Б не оправдаются. “Несчастливая маршрутная мысль, с которой давно свыкся человеческий разум (жизнь в виде некоего пути) есть глупая иллюзия. Мы никуда не идем, а сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме вместо окна зеркало; дверь до поры до времени затворена: но воздух входит сквозь щели” (Набоков).

Еще одним источником звуков акции являлся голос А.Монастырского, который в десятом часу вечера (акция началась в 18.00) стал, одев наушники и не переставая играть на пианино, повторять текст, произносимый по телевидению. Сам телевизор стоял на пианино. Штекер от наушников Монастырского не подходил к гнезду телевизора и я за несколько дней до акции передал ему нужную модификацию. Голос Андрея звучал около пятнадцати\* минут. Точности ради надо заметить, что телевизор был включен в течение всей акции, экран светился, но изображения не было. Появилось ли изображение, когда Андрей начал свою речь, я не помню.

Одна из границ произведения искусства, которая исследуется в серии акций “Коллективных действий”, и особенно в “Юпитере” - это граница зрительского интереса. Произведение искусства есть предмет интереса. Совершенно неинтересный предмет фактом искусства стать не может. Имманентная интересность есть безусловная предпосылка художественной деятельности. Но так ли это очевидно? То, что интересно одним людям, не интересно другим. Кроме того, интерес интересу рознь. Так считается, что “удовольствие, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса”. Правда, Кант называл интересом удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета, с возможным обладанием этим предметом. Он считал, что “суждение о предмете удовольствия может быть совершенно незаинтересованным и в то же время очень интересным, т.е. оно не основывается на интересе, но возбуждает интерес... Только в обществе обладание вкусом становится интересным”. Таким образом здесь у Канта различается два вида интереса. Во-первых, практический, утилитарный интерес к существованию предмета и модальности отношения к нему, и, во-вторых, интерес как внутреннее свойство предмета (или суждения), вызывающее внимание к нему, рождающее “чистое удовольствие”. Если предмет первого интереса

---

\* 35 минут ( прим. А.М. )

сугубо частного порядка, то предмет второго обладает свойством общезначимости (в отличие от всеобщности, которая основывается на понятиях об объекте познания) в том смысле, что суждение вкуса, регулируемое интересом второго рода “не постулирует согласия каждого; оно только ожидает от каждого этого согласия; следовательно, общее согласие есть только идея. Может остаться неизвестным, действительно ли тот, кто полагает, что он высказывает суждение вкуса, судит согласно этой идее; но через слово “красота” он возвещает, что соотносит суждение с этой идеей, стало быть, что его суждение есть суждение вкуса”.

Таким образом уровень внимания к произведению искусства поддерживается его интересностью, событийностью. Если вы знаете, что данное произведение длится во времени, но на протяжении длительного промежутка времени вам ничего не предъявляют, ваш интерес начинает угасать. И только тренированное сознание, которое понимает или предполагает, “что дело не в этом...”, не в событийности, продолжает поддерживать требуемый уровень внимания. Но на каких же свойствах, качествах и способностях основывается такое тренированное сознание? Кант полагал, что “эстетическая оценка предмета или представления, посредством которого предмет дается, предшествует чувству удовольствия от этого предмета и служит основанием этого удовольствия от гармонии познавательных способностей”. В свою очередь можно понять, что эта гармония достигается “в свободной игре воображения и рассудка”.

Позднейшая эстетика упрекала Канта в том, что он неправомерно усилил роль и место эстетической оценки в процессе восприятия художественного произведения. У Канта эта оценка первична и независима от предметности произведения искусства, в то время как социологизирующая эстетика, начиная с середины девятнадцатого века стала склоняться к тому, что именно эта предметность определяет собой особенности человеческого взгляда на мир - “нельзя восхищаться сельскими видами, не будучи знакомым с пейзажной живописью”. Из этой сентенции не следует, как полагают некоторые ревнители народной культуры, что крестьянин не любит луга и перелески. Просто источник этого любования - в иконе и лубке. Действительно, всякое восприятие, в том числе эстетическое, основано на априорных фигурах сознания. Но, поскольку в концептуальном произведении познавательные способности играют исключительную роль, то утверждение Канта остаются здесь верны, и в свободной игре воображения и рассудка последний все время выигрывает. И поэтому только правильная интерпретация концепта, интерпретация корректная, последовательная и сбалансированная позволяет получить самое непосредственное удовольствие.

И это удовольствие в рамках акции, по-видимому, и было вызвано отмеченной выше парадоксальной волнительностью невыразительной музыки. Эта музыка создает вокруг нас как бы “зеркальную поверхность”, не говорит ничего о внешнем жизненном мире, но возвращает нас к нашим собственным состояниям. Но это возвращение отличается от порочного круга патопсихологического самосознания, о котором много говорит в последнее время А.Монастырский. В акции зритель взаимодействует с условными предметами в условной ситуации. И если и происходит периодическое замыкание сознания в себе, то оно должно по замыслу сопровождаться продуктивным эффектом - усилением, углублением и расширением идеально-смысловых пространств.

Удается указать и на конкретный метод работы с эстетическими условностями. Дело в том, что искусство строит себя, свою предметность, используя логику таких сопряженных категорий как идеальное и реальное. Эта логика нашла свое отражение в известной антиномии (или вопросе) - “Искусство или жизнь?”. И каждый раз, в каждой новой культурной, исторической ситуации и у каждого художника условности искусства соотносились с безусловностями жизни. Сфера условностей, таким образом, есть сфера сознательных отношений, целенаправленно и умышленно создаваемых художником.

Но логика “автоматизации приема”, о которой писала формальная школа, постоянно превращает условности в их противоположности и делает факты искусства элементами культурного обихода. Персонажи в искусстве, - как пишет современный литературовед, - “не только воссоздают жизнь, но как бы укоренены в ней, ушли в ее глубины своими корнями, и поэтому представляют собой не только “картины”, но и своеобразные явления самой жизни”. И далее - “Россию невозможно представить себе без Гринёва, Обломова или Мити Карамазова, и во всех серьезных спорах о России за последние столетия имена этих людей всплывали, пожалуй, чаще, чем имена реальных исторических лиц, и более полно и глубоко воплотили суть русской жизни, чем реальные исторические лица”.

Что же может противопоставить художник такому натурализирующему взгляду, такому, с позволения сказать, историко-литературному мифу? Только “обратное превращение Бедлама в Вифлеем”, обратное превращение условностей в неопределенность, уже падшей жизни в райское

блаженство нового искусства. Только постоянное воссоздание неопределенности границ между еще-не-искусством, собственно искусством ( тем, что является или считается таковым здесь и теперь) и уже-не-искусством. В акции “Юпитер” это - границы между совершенно неинтересной жизнью и незаинтересованно интересным искусством.

В отношении этого искусства есть и такой герменевтический парадокс: концептуализм “говорит нечто, не говоря при этом ничего”, он не описывает реалий. Тем самым, он может быть понят только теми, кто свободно ориентируется в жизненном контексте произведения. Этим концептуализм вообще и особенно московский концептуализм, отличается от обычно противопоставляемого ему традиционного (официального) искусства, которое умеет (или должно уметь) хорошо отражать жизнь, информировать о ней (искусство как форма познания), и, тем самым, быть понятным повсюду. Но при этом традиционное искусство творческих союзов обращается исключительно к внутренней аудитории страны. Московский же концептуализм пытается сопоставить себя со всем современным искусством, выйти за границы круга региональных художественных явлений, и при этом обращается в равной мере и к внутренней, и к внешней аудитории.

К разгадке этого парадокса мы вернемся в другом месте, а теперь о физических параметрах акции.

Свет в акции и его роль. Акция началась в светлое время. Постепенно за окнами темнело, но постоянного освещения не включали. Лишь иногда, по графику, включали софиты для фотофиксации происходящего. Поскольку, однако, основное действие происходило в одной комнате, а зрители могли проникать и в другую комнату (смежную), в коридор, туалет и на кухню, то локальный свет (настольную лампу во второй комнате), свет на кухне и в туалете можно было зажигать. Общее ощущение от характера освещения - сгущающиеся сумерки.

Пространство акции и его роль в восприятии художественных особенностей действия. Это пространство есть пространство переживания (experience Space) и область возможных перемещений. Зрители могли передвигаться в течение всей акции по всему помещению, могли сидеть, стоять, лежать, ходить. Могли смотреть, слушать, читать, брать с полок книги и листать их. В.Сорокин прочел мои, небольшие по объему, заметки, оказавшиеся у меня в сумке. Общее ощущение тесноты, скованности, заполненности объемов - и не только из-за реальной физической плотности предметов, вещей и тел, но и, по-видимому, из-за тягостной напряженности действия, сочетания вибрирующей интенсивности звучания и фиксированного положения исполнителей. Но “музыканты” оставались неподвижны только в течение каждых пятидесяти минут. Затем включалась фонограмма их же игры, практически неотличимая по музыкальным особенностям от игры живой и десять-пятнадцать минут музыканты могли отдыхать. Затем снова пятидесятиминутное отделение концептуального концерта. Рамка акции была реализована за счет того, что акция начиналась и заканчивалась фонограммой.

Время акции как “времясознание”. Известно, что, начиная с Канта, время понималось как форма внутреннего чувства. В посткантовской науке проблематика пространства в основном обсуждается не в философских дисциплинах, а в физике, с одной стороны, и в некоторых социальных разделах алгебры и топологии. В то же время проблематика времени в философии универсализируется, и уже Гуссерль и за ним вся феноменологическая традиция все факты сознания трактуют как темпорированные, организованные через временные режимы существования человека.

Почему целесообразно формы сознания трактовать как времясознание? Во-первых, формально, пространство в “ЮПИТЕРЕ” - константа. Измерение развития акции - время. Во-вторых, в предмете акции - самоощущении человека в качестве агента культуры - фиксируются состояния и их смены, совокупность наших ролей в качестве: 1) испытателя состояний, 2) феноменологического наблюдателя, непосредственно контролирующего смену состояний, 3) диалектического наблюдателя, представляющего всю картину переживания *sub specie aeternitatis*, 4) исследователя, способного описать происходящее в его структурной и деятельностной определенности, и, наконец, - 5) другого, к которому направлена “способность душевного состояния к всеобщему сообщению”.

Время возникает как результат анализа состояний испытателя и смены этих состояний. И основная техническая задача относительно системы названных ролей - специфически эстетическая синхронизация, осуществляемая через фокусировку ролей относительно нашего умопостигаемого “Я”. Эта синхронизация должна устойчиво воспроизводиться в течение всей акции, что и имело место, чему свидетельством следующий эпизод.

Тринадцатого апреля день рождения моего близкого друга. И я собирался, прибыв к началу акции, почтить своим вниманием ее участников и , пробыв с ними некоторое время, удалиться и поехать в район м.”Кропоткинская”. Ровно в 17.50 я вошел в помещение, где должна была

происходить акция. Точно прибыл я один. Следующий зритель вошел в 18.10. По мере развертывания событий я укреплялся во мнении, что быстро уйти нельзя: и потому, что не поймешь, что происходило, хотя происходило одно и то же, и как-то неудобно по отношению к участникам - действие было явно рассчитано на присутствие зрителей. Наконец, в начале десятого я понял, что дольше оставаться нельзя. Далее произошло следующее: я осторожно вышел из помещения перед тем, как должен был начаться очередной “антракт”. Дошел до проспекта Мира (первая пересекаемая магистраль). Остановился у перехода, стоял приблизительно пять минут. Потом перешел проезжую часть, прошел еще тридцать метров. Постоял. Повернулся. Дошел до проезжей части. Встал. Повернулся. Прошел двадцать метров. Постоял минуты три. Снова повернулся и медленно стал приближаться к дому, в котором происходила акция. Исчезновение мое и возвращение замечено не было... .

май 1985 г.

## Бочка

Слайд-фильм, показанный в мастерской И.Макаревича, был собран на основе фактографического и художественного материала акций “Русский мир” и “Юпитер” с добавлением визуальных и звуковых рядов, сделанных специально для “Бочки” как отдельной акции.

Визуальные ряды “Бочки” проецировались на три экрана. Средний экран представлял собой укрепленный на стене застекленный белый пустой лист бумаги в темно-синем паспорту (размер листа 70 см х 40 см), ширина паспорту - 10 см. На этот лист, по внутренним границам паспорту был направлен луч среднего диапроектора, включенного в сеть через реле времени. Частота вспышек диапроектора менялась от минимальной (начало фильма) к максимальной (в конце фильма). Под застекленным экраном, на уровне нижней части паспорту по центру и горизонтально была укреплена “Мягкая ручка”, соединенная с электромотором (9 оборотов в минуту), стоящим от экрана справа. Она непрерывно вращалась в течение всего слайд-фильма, наматывая на себя белую нитку с катушки, укрепленной за экраном (зрителям катушка не была видна). (Описание “Мягкой ручки” см. в “Русском мире”).

Левый и правый экраны представляли собой белую стену, были одинакового размера и в три раза больше среднего стробоскопического экрана с “Мягкой ручкой”. Под правым экраном, на фиолетовой тряпке стоял магнитофон, который использовался в акции “Русский мир” (см. описание).

### Слайд-фильм был показан по следующей схеме:

1. Визуальный ряд первых десяти минут показа представлял собой только медленно моргающий пустой застекленный средний экран с вращающейся под ним “Мягкой ручкой”, на которую наматывалась нитка. Фонограмма этих первых десяти минут показа представляла собой заключительную (тридцатиминутную) часть фонограммы акции “Юпитер” - “Поезда; Бочка” (часть “Поезда”), которая воспроизводилась через большой стереомагнитофон из двух динамиков, расположенных позади зрителей ( у стены, противоположной стене с экранами).

2. На 11 минуте были включены правый и левый экраны с одинаковыми черно-белыми слайдами, изображающими “Эмблему-1”: щит с человеком, смотрящим на часы (использовался как элемент “предмет-рамы” в акции “Юпитер”). Слайды держались на экранах в течение 3-х минут. Моргание стробоскопического пустого экрана с появлением слайдов было несколько ускорено. Продолжалась фонограмма “Поезда; Бочка” (часть “Бочка”).

3. На 14 минуте на правом и левом экранах - “Эмблема-II” (одноглазый человек). Фонограмма “Бочка”.

4. На 17 минуте на правом и левом экранах - “Эмблема-III” (человек с черным провалом открытого рта). Фонограмма “Бочка”.

5. На 20 минуте на правом и левом экранах - “Эмблема-IV” (человек с оскаленными зубами). Фонограмма “Бочка”.

6. На 23 минуте на правом и левом экранах - “Эмблема-V” (человек с высунутым языком”. Фонограмма “Бочка”.

7. На 26 минуте на правом и левом экранах - “Эмблема- VI”( человек, затыкающий уши). Фонограмма “Бочка”.

8. На 29 минуте на правом экране появляется черно-белый слайд “ВАЛ-I” (поясной фотопортрет А.М. с металлическим стержнем на плече).

Левый экран выключается.

Слайд “ВАЛ-I” держится 1 минуту. Фонограмма “Бочка”.

9. Через минуту на правом экране слайд “ВАЛ-I” сменяется слайдом “ВАЛ-2” (А.М. спиной со стержнем на плече). Слайд держится одну минуту. Фонограмма “Бочка”.

10. Через минуту на правом экране слайд “ВАЛ-2” сменяется слайдом “ВАЛ-3” (А.М. наклонился над стержнем, который катится по асфальту). Слайд держится одну минуту. Фонограмма “Бочка”.

11. С появлением на правом экране слайда “ВАЛ-4” (нога А.М., наступающая на стержень) фонограмма “Бочка” выключается.

Через тридцать секунд включается фонограмма “Повторы”, правый экран выключается и на левом экране идет серия 110 черно-белых слайдов, которые держатся на экране по 30 секунд.

Фонограмма “Повторы” представляет собой 110 раз записанную фразу голосом А.М.:

“СМЫСЛ ЭТОЙ ФРАЗЫ, КОТОРАЯ ПРОИЗНОСИТСЯ В ТЕЧЕНИЕ 30 СЕКУНД, ПОВТОРЯЯСЬ 110 РАЗ, ВОЗМОЖНО, ОБНАРУЖИТСЯ В КОНЦЕ РЯДА ЗАМЕТНЫМ ИЛИ НЕ ОЧЕНЬ ЗАМЕТНЫМ ИЗМЕНЕНИЕМ ИНТОНАЦИИ ИЛИ КАКИМ-ЛИБО ИНЫМ НЕОЖИДАННЫМ ЭФФЕКТОМ, НЕИЗБЕЖНО ВОЗНИКАЮЩИМ ПРИ ФИЗИЧЕСКОЙ НЕИЗЖИТОСТИ ВСЕГО ТОГО, ЧТО МОЖНО ОПРЕДЕЛИТЬ ОСТАТОЧНЫМИ ЯВЛЕНИЯМИ ПУСТОГО ДЕЙСТВИЯ В ЕГО ПРЯМОМ ЗНАЧЕНИИ ГОЛОЙ МЕТАФОРЫ, РЕДУЦИРУЮЩЕЙ ЛИРИЧЕСКОЕ, КОМИЧЕСКОЕ ИЛИ ТРАГИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ РЕЧЕВОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ДО ТОЙ СТЕПЕНИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НЕВЫНОСИМОСТИ, КОГДА ЗРИТЕЛЮ НИЧЕГО НЕ ОСТАЕТСЯ, КРОМЕ МЕХАНИЧЕСКОГО ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ ВНИМАНИЯ С ОДНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ДРУГОЕ”.

Эта фраза повторяется с незначительными модификациями (например, вместо слова “неизжитости” иногда произносится “изжитости”, иногда меняется ряд определений: вместо “лирическое” произносится “эпическое” и т.д.; иногда снимаются или добавляются слова - например: “неожиданным эффектом восприятия”). Однако фраза никогда не доводится до грамматического или семантического абсурда). Целиком фраза звучит только один раз. В зависимости от изменений и скорости чтения фраза обрывается в разных местах, чаще всего на словосочетании “эстетической невыносимости” - в соответствии с временным интервалом (30 секунд), который всегда строго выдерживается при произнесении фразы. В некоторых местах цифра “110” меняется на большую или меньшую (но не меньше 100).

Кроме того, на запись словосочетания “ПУСТОЕ ДЕЙСТВИЕ” всегда накладывается звук телевизора (речь или музыка, в зависимости от того, что попадало на фонограмму во время записи).

С началом демонстрации 110 слайдов и звучания фонограммы “ПОВТОРЫ” мигание стробоскопического экрана было еще чуть ускорено.

#### СПИСОК 110 ЧЕРНО-БЕЛЫХ СЛАЙДОВ.

(Экранировались на левый экран. Правый экран выключен).

1. Река; две зарешеченных сливных трубы.
2. Река, утка.
3. Мост, поезд.
4. Мальчик, деревянный мостик.
5. Кирпичная опора моста (стена).
6. Мост, река.
7. Мост.
8. Мост, поезд.
9. Река, деревья.
10. Железнодорожные пути, два поезда.
11. Ж.-д. пути, два поезда (крупно).
12. Ж.-д. пути, слева - А.М.
13. Ж.-д. пути, в колодце - А.М.
14. Ж.-д. пути, поезд.
15. Внутренний мостик, А.М.
16. Железная лестница, наверху - А.М.
17. Арматурный столб.
18. Человек с собакой, река.
19. Мост, прохожий, А.М.
20. Человек с собакой на мосту.
21. Дерево, отраженное в реке.
22. Река, мост (удаление).
23. Трава, кусок железа, вода.
24. Дорога, А.М. (спиной).

25. Земляные кучи, деревья.
26. Деревья.
27. Река, отражение деревьев в воде.
28. Забор.
29. Река, деревья.
30. Дорога, вдали мост, поезд.
31. Дорога, вдали мост, поезд.
32. Дорога, вдали мост, поезд.
33. Верхушка дерева.
34. Ручей, утки.
35. Верхушка дерева.
36. Верхушка дерева, небо.
37. Верхушка дерева, небо.
38. Забор, небо.
39. Верхушка дерева, небо.
40. Деревья, небо.
41. Магнитофон на дереве.
42. Колли на дороге, прохожие.
43. А.М. на дереве над дорогой, спортсмен.
44. А.М. прыгает с дерева.
45. Столб высоковольтной электропередачи.
46. Верх столба в.-в. электропередачи, небо.
47. Столб в.-в. электропередачи, деревья, кусты.
48. Опора столба с надписью "С-С-1-20".
49. Столб в.-в. электропередачи (снизу вверх).
50. Ветви дерева, оплетшие железную арматуру столба.
51. Земля, трава, песок.
52. Деревья, небо, провода.
53. Ветви, оплетшие железную арматуру столба.
54. А.М. в яме.
55. А.М. у пруда.
56. Небо, провода.
57. Дорога, деревья, кусты, столб в.-в. электропередачи.
58. А.М. на пне.
59. Пень.
60. Два дерева ночью.
61. Г.К. на скамье.
62. Магнитофон на пепелище костра.
63. А.М. на пне
64. Разбитая бутылка из-под лимонада.
65. А.М. (крупно).
66. Кустарник.
67. Ствол березы (крупно).
68. А.М. сидит на дороге.
69. Дерево.
70. А.М. на дороге (со спины).
71. Остатки скамьи.
72. Край асфальта и трава.
73. Дорожка.
74. Г.К. на скамье.
75. А.М. стоит в кустах.
76. А.М. на площадке для игры в бадминтон, тащит железную опору.
77. А.М. на площадке, составил опоры.
78. А.М. на площадке, всунул палку в опору.
79. Кусты, помойка.
80. А.М. на бревне.

81. Ноги А.М., кегля.
82. Снег.
83. А.М. на баскетбольном столбе.
84. Снег (крупно).
85. А.М. на баскетбольной площадке (“танец”, магнитофон).
86. Баскетбольное кольцо (снизу).
87. Скамья.
88. Корни дерева.
89. Корни дерева.
90. Белый камень.

91. Воланчик на траве. - На стробоскопический экран проецируется слайд “Цвет-1” (небо, снятое с очень короткой выдержкой, так что слайд практически представляет собой прозрачную пленку).

92. Три дерева.-”Цвет-1” на стробоскопическом экране заменяется слайдом “Цвет-2” (пленка слайда - голубоватого оттенка).

93. Два сросшихся внизу дерева.-”Цвет-2” на стробоскопическом экране сменяется слайдом “Цвет-3” (еще более интенсивный голубой цвет).

94. Обгоревшие санки.-”Цвет-3” на стробоскопическом экране сменяется слайдом “Цвет-4” (переход голубого цвета в синий).

95. А.М. в глубине леса.-”Цвет-4” сменяется слайдом “Цвет-5” (интенсивный синий цвет).

96. А.М. входит в беседку.- “Цвет-5” на стробоскопическом экране (мигание которого усиливается) сменяется слайдом “Цвет-6”- еще более интенсивный синий цвет. Слайд “Цвет-6” держится на стробоскопическом экране до слайда “ФИНАНСОВЫЙ ИНСТИТУТ”.

97. А.М. в беседке на скамье.

98. Черная сумка на скамье в беседке.

99. Угол беседки. Снято изнутри: на земле пластмассовый бочонок из-под детского новогоднего подарка (он, также как и сама беседка, был синего цвета).

**ОДНОВРЕМЕННО С ПОЯВЛЕНИЕМ 99 СЛАЙДА ВКЛЮЧАЕТСЯ ПРАВЫЙ ЭКРАН**

На нем - тот же самый кадр (угол беседки), но снятый днем на цветную пленку. Вместо пластмассового бочонка на земле лежит “Мягкая ручка” красным диском наружу. Слайд держится тридцать секунд и затем правый экран выключается.

100. Угол пустой беседки, снятый изнутри.

101. Крыша беседки.

102. Ограда беседки и пол изнутри.

103. А.М. в беседке (крупно).

104. А.М. в беседке (стоит).

105. А.М. в беседке (снято снаружи).

106. А.М. в беседке (со спины).

107. Часть пустой беседки (снято изнутри).

108. Перспектива широкой аллеи ночью.

**ОДНОВРЕМЕННО С ПОЯВЛЕНИЕМ 108 СЛАЙДА ВКЛЮЧАЕТСЯ ПРАВЫЙ ЭКРАН.** На нем - “рекламный” слайд с акции “Русский мир”: в центре - магнитофон на фиолетовой тряпке, лежащей на снегу, вдали снежное поле и фигура А.М. в виде черной точки.

С появлением этого цветного слайда на правом экране включается магнитофон, стоящий под этим правым экраном также на фиолетовой тряпке. Магнитофон тот же, что и на слайде “Русского мира”. Его фонограмма представляет собой запись шумов и лязганья нескольких касс (сделана в большом универсаме в час пик).

Фонограмма “ПОВТОРЫ” продолжается.

109. Ветви деревьев ночью (снято со вспышкой, как и все слайды черно-белой серии, которые снимались в темноте). - На правом экране держится слайд “Русского мира”.

110. А.М. у дерева с указателем “ТУБЕРКУЛЕЗНЫЙ ИНСТИТУТ”. - На правом экране - слайд “Русского мира”.

Затем слайд с указателем “Туберкулезного института” сменяется на левом экране цветным слайдом, сделанным днем, щита-объявления “ФИНАНСОВОГО ИНСТИТУТА”.

Одновременно с появлением на левом экране этого щита точно такой же щит появляется на правом экране.

На стробоскопическом экране слайд “Цвет-б” также сменяется слайдом, изображающим тот же щит финансового института.

Мигание экрана достигает максимальной скорости.

Слайд, проецируемый на мигающий экран, отличается от боковых больших слайдов тем, что он дан в окантовке фона (ветви деревьев и одна из ветвей заслоняет часть щита), в то время как боковые слайды - без фона и без ветки, налезавшей на щит.

Одновременно с появлением трех щитов Финансового института на фонограмму “Универсама”, идущую из магнитофона под правым экраном накладывается та же фонограмма “Универсама” (очень громко), которая заменяет фонограмму “ПОВТОРЫ” (то есть она идет из двух динамиков стереомагнитофона, стоящих позади зрителей).

Фонограмма “Универсама” (которая длится 3 минуты) заканчивается трехсекундным звучанием электронного аккорда. Когда фонограмма кончается, стробоскопический экран останавливается на неподвижное изображение и затем довольно быстро все три экрана выключаются. Выключается мотор, вращающий “Мягкую ручку”.

Москва

31 мая 1985 г.

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

### Стенограмма обсуждения “Бочки”

БАКШТЕЙН: Было бы целесообразно обсудить это замечательное действие. Судя по реакции зрителей, все мы наполнены впечатлениями и я думаю, что организаторы этого замечательного действия хотели бы услышать какие-то мнения на этот счет. Поэтому прошу высказываться. Я думаю, что самую глубокую реакцию обнаружила Виктория Валентиновна....

ВИКА: Но я могу только искушать кого-нибудь. Больше ничего.

БАКШТЕЙН: А что вызвало такую реакцию?

ВИКА: Я просто растоптана, раздавлена, подавлена, убита, меня нет. Я хочу что-нибудь выпить или съесть, таблеток, что-нибудь сделать, чтобы это изжить. Мне плохо, плохо, плохо, я умираю, понимаешь?

БАКШТЕЙН: А почему Вам плохо, всем остальным хорошо, объясните?

ВИКА: Я не могу, я умираю, худо мне.

БАКШТЕЙН: Илья Иосифович, может быть, Вы вместо Виктории Валентиновны...

ВИКА: Так он же спал!

НЕКРАСОВ: Мне было очень весело, когда я смотрел, но сейчас я чувствую, что я, действительно, ошалел, какая-то реакция, и я спать хочу. И говорить мне очень трудно. Но я бы хотел сказать, что мне понравилось. Вот когда было, было хорошо, а сейчас почему-то хуже стало. Единственное, что я не совсем понял, это как связывается первая часть с последующей, основной, и конец. Мне кажется, “Коллективные действия” немного перегрузили. У них было больно много средств в распоряжении, там масса было находок, масса всего смешного и немножко они лишнего навалили и подзапутали конец. Там уже любой какой-то акцент, любое изменение просчитывалось, по моему, очень здорово. Мне, по крайней мере, смешно было от любого небольшого значка, малейшего акцента. И я как-то от души смеялся и заливался. Но, с другой стороны, вот, взяли за одно, стали

вставлять слайды на пустой моргающий экран, появлялась плотность этого окошка. Понятно, плотность может быть еще выше. Потом - бац! - это дело бросили и вставили объявления. Потом с объявлениями стали еще как-то играть - в три окошка объявления. Перед тем что-то еще было. Сам по себе слайд с этой роскошной аппаратурой на снегу, конечно, красиво, - и эта же аппаратура под слайдом - все понятно. Но, по-моему, это мог бы быть отдельный такой слайдовый номер, одна такая волшебная картинка. Но тогда надо было это построить как следует, чтобы этот эффект натурности был максимальным. А так, как одна из красочек, ну, проехала и все...

А пока все шло, было, по-моему, очень здорово. Вообще и “Коллективные действия”, и Андрей с магнитофоном, вот то, что я знаю, работают удивительно талантливо и, по-моему, безошибочно, да, безошибочно. Эта фраза, которая в этой комнате, здесь звучит всегда, понятно. Вот так к этому и нужно отнестись. Можно встать, выйти. А мне вот честно вставать и выходить не хотелось. Захотелось бы, мог бы встать и выйти, но я с удовольствием провел время так. И постоянно шла какая-то информация. У меня получилось это просмотреть. А вот сначала... Ну, понятно, что время вот очень хорошо этой ложкой черпалось (“Мягкой ручкой”-А.М.), с часами. Правда, действительно, немного взрзатык получилось: следовало бы стрелочки поставить на конец акции.

**МОНАСТЫРСКИЙ:** Они нарисованы были. Это вырезанное из журнала рекламное изображение часов.

**НЕКРАСОВ:** Они нарисованные были? А-а-а-а... Ясно, ну, тогда замечание, конечно, отпадает. А вообще эта штука с ложкой, конечно, хороша. Но... понятно, что она соответствует этому человеку, который опоздал, рассердился и стал вести себя некрасиво. Но оно и так хорошо это время чувствуется, время, которое понадобится в этом ряду и будет идти. Ну, понятно, что это еще что-то одно. Кто-то хорошо нарисовал человечка, видимо, Игорь (рисовали А.М., В.Сорокин, М.К.-”КД”), и, действительно, хорошо, смешно, ничего не скажешь. И решили сюда же его приделать, почему бы и нет. Действительно, можно, но, с другой стороны, лучше было бы показать его как-то отдельно. И, по-моему, по смыслу, этот человек - камушек в мой огород. Но если действительно есть желание обсуждать эту тему я мог бы членораздельно высказаться на бумаге, об этих людях, которые куда-то опоздали и так себя ведут - злятся и т.п., уши затыкают. В связи с тем, что я, к сожалению, после зимы первый раз на акции “КД” присутствую, что мне и самому не очень приятно, но так или иначе мне бы здесь нашлось что сказать, и я думаю, что едва ли это будет к выгоде Андрея и Ромашко, авторов акции “Голоса”, совершенно честно. Вот все, что я могу сказать.

**НАХОВА:** Мне эта акция как-то очень прочистила мозги. По-моему, очень точное название - “Русский мир”(?- “КД”), потому что я ее так восприняла: идут сплошные как бы физические и эстетические помехи разным линиям, которые начинают последовательно проявляться. Сначала, при просмотрении, идут чисто физические помехи, когда только одна мигалка мигает. Потом начинается знаковая линия, она прерывается ностальгической. Потом идет ряд вот этих прекрасных слайдов, причем эта мигалка тоже мешает их восприятию. И вот наслаивание этих разных слоев - это как помехи в телевизоре, как такой, действительно, “русский мир”. Мне очень понравилось. Прочищает мозги, потому что точно понимаешь, где ты находишься и с чем имеешь дело.

**ДРОЗДЕЦКАЯ:** У меня вся акция распалась на две части. Первая - с человечками. Вообще, я не художник, я занимаюсь музыкой. И первая часть для меня проассоциировалась с минимализмом, в частности, с музыкой Филиппа Гласса. Вся эта ритмичная смена света, работающая мигалка, всевозможные ряды, если внимательно наблюдать, то рождается однообразный общий ритм, который в свою очередь рождает свою мелодию. И на фоне этого вроде бы однообразия возникает ощущение какого-то транса восприятия, в котором выявляется как бы “третий глаз”. Мне было очень интересно, чем кончится у меня процесс восприятия к концу акции: взрывом ли, или, наоборот, чем-то спокойным. Для меня это первый опыт, когда я могла видеть и слышать очень много разных планов и одновременно анализировать. И еще здесь, особенно в последней части, когда работали разные фонограммы, звуковые линии, было очень многообразное, многослойное звуковое пространство. Возникшая у меня ассоциация была с музыкой Айвза, с его экспериментами с разными оркестрами. Я очень благодарна “Коллективным действиям”, потому что я в этом плане получила первый в своем роде для меня опыт анализирования собственного восприятия.

**ПРИГОВ:** Мне представляется, что , наблюдающаяся давно на западе и проникающая, к сожалению, к нам тенденция дегуманизации искусства наиболее ярко, конечно, проявилась вот в этом опыте. Я не говорю о том, в какую ситуацию поставлен зритель просто как человек - думающий, волящий, хотящий человек, наделенный какими-то моральными устоями, понятиями о жизни, о задачах, о будущем. Я себе просто пытаюсь мысленно представить образ автора, который как бы скрыт

за всей этой мишурой, которую он хочет, как лапшу, навесить на уши зрителям, представить себе этот голос, который говорит 110 раз. Он, собственно, пытается доказать, что человек, который мыслит и может ясно, чисто и заразительно артикулировать свои внутренние желания и сделать их достоянием всего человечества, на самом деле, повторяя эту одну бессмысленную фразу, он, собственно, уподобляется некоему механизму: в середине уже, собственно, расщепляется сама фраза, потом, под конец, расщепляется сам автор, а под самый конец он уже призывает последовать этому и сидящих здесь. Мне представляется, что только каким-то очень большим волевым усилием находящийся в этой комнате человек может себя собрать и остаться личностью. На примере многих здесь сидящих я увидел, что этого не хватило многим. И поэтому мне представляется такое действие, с его разлагающим влиянием, чрезвычайно опасным. Приходят люди утомленные, с работы. Не каждый ведь подготовлен, чтобы выстоять, выжить в этой ситуации, он не предупрежден, что его здесь ожидает. Очень большое значение имеет подготовленность, когда человек знает, на что идет и собирается с силами. Вот здесь я вижу попытку расщепить человеческое сознание на вербальном уровне. На уровне визуальном ему предоставляется совершенно перепутанный, спутанный ряд каких-то случайных, то рисованных изображений, то картин, которые могут пробудить в нем что-то человеческое, но вот в этом кощунственном соотношении с речевой фонограммой, с этим абсолютно непонятным миганием, которое тоже пытается расщепить наше длительное и ясное представление о времени, о пространстве. А тут еще и сам сидящий автор, который как бы делает вид, что он ни при чем и что все, что вот тут возникает, есть плод сознания одного зрителя. Оно никак не вступает с ним в диалог, никак не дает оценку: вот вам, например, все это действие, которое направлено на выявление негативных черт человеческого сознания, ну, скажем, маниакально-депрессивного состояния, или, скажем, что вы вот подготавливаетесь к ситуации как в застенках фашистских, вот вам такой опыт. Но я, как человек, ставящий вас в такой опыт, я, вынесенный из предела этой ситуации, все-таки я есть как бы моральный центр, центр суждения и оценки. А на самом деле автор как бы вообще здесь не присутствует, а то, что он здесь сидит, то, что здесь говорится ... Момент говорения чуть ли не должен стать внутренним голосом самого здесь сидящего зрителя, который сам себе этим голосом должен сказать: тебя нет, ты говно.

НЕКРАСОВ: Прошу прощения, маленькое замечание. Я ничего не хочу сказать лишнего, но Вас действительно не было, Вы как вышли покурить со Львом Семенычем, так и не пришли до самого конца. Кто это Вам так хорошо рассказал, что здесь происходило?

ПРИГОВ: Это инсинуация! Дело в том, что меня здесь вообще могло не быть. Это не заинтересованное эстетическое суждение, которое просто через посредство меня объективируется и артикулируется. Я отвожу эти инсинуации. Я за гуманистическое искусство, понимающее зрителя как партнера, собеседника, с полным уважением к нему как к личности, в конце концов просто как к человеку.

ДРОЗДЕЦКАЯ: Если бы Вы так хорошо относились к собеседнику, то Вы бы так громко не разговаривали в то короткое время, когда были здесь.

ПРИГОВ: Вы путаете абсолютно разные планы. Вы привносите в искусство черты человеческого поведения. Я в данном случае говорю об эстетической позиции, которая нисколько не может быть переплетена с человеческой позицией. Человек может быть развратник, педераст, гомосексуалист, лесбиянец, но в искусстве он может быть абсолютно чистым, искренним и благородным человеком.

А.М.: Как Дмитрий Александрович Пригов.

ПРИГОВ: Да, как Дмитрий Александрович Пригов. (смех).

БАКШТЕЙН: У нас завязалась очень интересная дискуссия.

ПРИГОВ (к А.М.): Вот у Вас есть академические рисунки? Вот покажите мне Ваши академические рисунки, и я скажу, какой Вы художник. Вот умеете Вы рисовать, тогда ладно, я могу понять...

А.М.:?

РУБИНШТЕЙН: Выступающий встает и в гневе покидает зал.

ПРИГОВ: Позиционно я вышел (сидит).

БАКШТЕЙН: Мне кажется, что какие-то особенности того, что мы видели, прояснятся, если сопоставить сегодняшнее действие с акцией "Юпитер". Это существенно, потому что какие-то линии, фрагменты перенесены и сюда, а, во-вторых, там, насколько я знаю работы этой группы, там впервые были представлены какие-то проблемы, которые перекочевали и сюда. ( Рассказывает об акции "Юпитер"). Согласитесь, что сопоставляя время акции "Юпитер" - 4 часа 33 минуты с временем

“Бочки” - полтора часа, требования, которые были предъявлены зрителям сегодня, не говоря об участниках, были гораздо мягче. Хотя дверь была открыта и там, и здесь. И вот этот опыт восприятия и понимания того, что происходило, мне, например, благодаря тому, что я был и там, и здесь - яснее. Ты понимаешь, дело тут не в том, что происходит, не в тех конкретных аудиальных и визуальных рядах, которые употребляются, а в чем-то ином...

ПРИГОВ: В чем ином?

БАКШТЕЙН: Каждый это понимает по-своему. Вот на примере Виктории Валентиновны это было четко видно. Человек как бы понимает, что особые требования предъявляются к его уровню внимания и уровню интереса. Как бы обсуждается вопрос о том, что есть интересное произведение искусства. Каковы критерии и границы вот этой темы “интересного”, произведения, которое способно поддерживать внимание и интерес зрителя на каком-то уровне.

ПРИГОВ: Значит, выходит так, что мы можем воспитать человека, который сначала выдержит час, потом четыре часа, потом восемь и дальше, дальше?

БАКШТЕЙН: Вопрос о границах - это вопрос такта, искусства и даже дарования устроителей всего этого дела. Они всегда очень неопределенны и каждый раз мы понимаем, что эти границы выбраны точно или уж чересчур. То есть от нас какие-то усилия требовались, но такие, чтобы они не были чрезмерны и чтобы все это не превратилось в истязание. Но, конечно, эти границы были поняты индивидуально. И я хочу сказать, что заведомо вот эти две границы - форма интереса и форма внимания - они были поставлены в качестве темы, а уже тип реакции зрителя отвечает на этот вопрос: каковы они реально и что они означают каждый раз в конкретной ситуации. Другое дело, что акция “Юпитер”, несмотря на ее большую длительность, для меня была психологически легче, легче переживалась, благодаря, видимо, тому, что там была якобы мелодическая музыка, пространство было иначе организовано, дело происходило в квартире, можно было уходить.

ПРИГОВ: Но Вы скажите об этих двух Ваших понятиях - мера внимания и мера интереса не в сфере психологии, а в сфере эстетики. В чем они субъективированы, чтобы быть предметом искусства?

БАКШТЕЙН: Нет, дело в том, что это психологизируется лишь повторно, а по сути дела эта тема эстетическая, потому что мы как бы полагаем, что любой факт искусства, который нам показывают - поэзия, живопись и т.д., он должен быть интересен.

Существует эта презумпция интересности, хотя мы понимаем, что одному интересно одно, а другому другое. Допустим, когда мы смотрим какой-нибудь роскошный итальянский фильм, мы все преисполнены внимания и интереса, в то же время мы видим, что ползала уходит. То есть я хочу сказать, что понятие интереса - это условность и поэтому оно чисто эстетическое понятие. Ее можно обсуждать, с одной стороны эстетически обсуждать ее структуру - как она устроена, с другой - механизм зрительской реакции. По-видимому, то, как распределяется энергетика между нашим воображением и нашими интеллектуальными способностями, она иная у нас, нежели у тех, кто уходит, например, с “Репетиции оркестра”, “Пустыни Тартари” и т.д.

ПРИГОВ: Вы все сводите на уровень некоего эксперимента.

НЕКРАСОВ: В этом смысле у нас есть достижения, и немалые. Я слышал про одного поэта, Пирогов, кажется, его фамилия. Он устраивает совершенно такие же штуки, и, вы знаете, там квартира ломится, там по 70 человек бывает и черт знает, на чем они там сидят, стоят на одной ноге, терпят это дело часа по три, по четыре, чего, что, зачем? А читает - ерунду какую-то, тоже вот одни и те же слова бубнит, повторяет звуки, буквы и вообще. Я не знаю, я слышал, мне так противно стало, то есть я не его слышал, а про него слышал, слухи доходили.

ПРИГОВ: А, ну да, понятно, принцип - кто выдержит...

А.М.: Как фамилия? Пирогов?

НЕКРАСОВ: Да, вроде Пирогов.

ПРИГОВ: Я против такой поэзии, я за поэзию высокосодежательную. Ну, бывает длинно, например, “Евгений Онегин” длинно, читаешь, но ничего. Но говорить, что это эксперимент, кто выдержит, а кто нет... А если кто выдержал, то добавлять там еще десять глав...?

НЕКРАСОВ: Вот Иосиф так толково, ясно говорил и вдруг сказал странную вещь, что, вот, одному нравится, а другому не нравится. Это понятно. Но все-таки не в том дело, что они устроены по-другому, а в том дело, что у них немножко другая подготовка. Ведь ты сам говорил, что - установка, а установка и есть подготовка в конце концов. А что, вот, например, Вика разозлилась - так это просто дикий случай. Она наверно просто устала. Если бы я сегодня работал как следует и устал, я бы, наверно, тоже, может быть, разозлился. А я чувствовал себя как-то свежо, бодренько, и ничего - проехало как бы все это дело. Но вообще, конечно, не желательно эти вещи путать - утомляемость и

качество предлагаемого зрелища. Можно отключиться, но в тех отрезочках, когда ты видишь, что это такое, лучше бы так и сказать, что, вот, ну, я сейчас не могу тут высидеть как следует, но вообще мог бы, если бы был настроен и что вообще это неплохо сделано. А сделано ведь было неплохо, по-моему. Не навязчиво было. Злиться вроде не на что. Ну, щелкает и щелкает, мигает и мигает, крутится и крутится - что тут особенно страдать? Взял и вышел, потом вошел, пожалуйста.

ВИКА: Нет, но у меня ведь была чисто невротическая реакция. Я просто нервически не могла этого вынести, не как-нибудь. У меня не то чтобы принципиальные возражения, а мои нервы... Все равно мои нервы устроены таким образом, что я вот этого ритмического и в разных ритмах вспыхивающего, звучащего действия - если бы я даже не была усталой - не выдержала. Это чисто субъективно. Моя реакция ни как не свидетельствует о данном произведении, а только о моих собственных рецепторах. И ни о чем больше. Моя реакция могла бы быть квалифицирована скорей врачом, чем историком искусства. Реакция моя никак не есть никакое суждение о данном произведении.

НЕКРАСОВ: Мне показалось, что первая часть имела скорее такой негативный характер, потому что после этой имбицильной децибельной музыки, действительно, которая тут грохотала, было облегчением даже вот это идиотическое чтение 110 раз.

БАКШТЕЙН: Интересно, что в "Юпитере" был повтор музыкальный. И благодаря тому, что там стихия повтора была музыкальной, а не словесной, я уже не помню на каком часу - на втором, на третьем или на четвертом - там у меня возник такой какой-то прорыв - вертикальный, меня тогда действительно, постигло, ну, не сатори, не просветление, но какое-то резкое чувство, наступила какая-то особая ясность состояния сознания, способностей и проч. А вот тут у меня этого не получилось, хотя я и старался. Причина этому, вероятно, в том, что музыкальные и вербальные провокации, по-видимому, по-разному устроены. Музыкальная оставляет место для этого столба прорыва вверх, а вербальная нет, затрудняет, забивает, так как она информативна. Музыкальная же - чистая структура, чистая музыка сфер и поэтому к этим сферам ты пытаешься воспарить, а слово, оно как-то подозрительно... Вот здесь есть свои возможности какой-то трансформации состояния зрительского внимания и прочих способностей, но совершенно иные. И поэтому в "Бочке" все это было сложнее, воспринималось тяжелее, хотя действие было короче "Юпитера". Впрочем, это уже повод для моего дальнейшего собственного размышления.

ПРИГОВ: Я хочу задать тот же вопрос автору, который однажды был вполне справедливо задан Всеволоду Николаевичу Некрасову одним человеком, а вот нужно ли это народу? Некрасов не смог ответить.

А.М.: Это скучный вопрос, который не касается существа дела.

БАКШТЕЙН: Это элитарное искусство, что за вопрос.

НЕКРАСОВ: Проблематичный вопрос.

РУБИНШТЕЙН: Народ и искусство неизбежны.

ПРИГОВ: Несовместны.

КАБАКОВ: Действительно, сравнивая музыкальную и вербальную вещи, обнаруживаешь, что музыка, с помощью, что ли, такого клапана собственной фантазии оставляет как бы трубу, чтобы по ней можно было удрать, уйти в сторону. А вот здесь все трубы, по которым ты мог бы убежать, перекрыты. В этом есть особая тотальность этого действия. Наверно, здесь есть какая-то особая щель, через которую можно было бы раствориться. Вещь, конечно, была выстроена по этому принципу, что вот все, что нам показывают - на это не надо смотреть. Причем синтезировать здесь образ в какое-то сверхпереживание, которое, возможно, было сверхзадачей этой вещи - мне тоже не удалось. Тут или мы должны стать выше, если бы на это были силы, или спать, или, допустим, терпеть до тех пор, пока это дело не кончится. Но здесь все это превышало все формы терпения - как зубная боль, ну, полчаса, но дальше - невозможно. То есть ты должен был воспарить над этим мучением. Воспарить можно дважды. Это эстетическим способом, и в этом смысле я с Сеовой согласен. А еще существует такое лечебное свойство времени. В произведениях, например, какого-нибудь Айвза. Ты его никогда не видел, но все знают, что это величайший композитор, пуп земли, и к нему сразу начинаешь чувствовать какое-то невероятное доверие, к этому Айвзу, чтобы он с нами ни проделал, но он уже Айвз, и мы - всё. И вот следующему поколению страшно повезло, потому что, конечно, для них "Коллективные действия" это вроде Айвза будут, и им от этого некуда деваться, это все ими будет съедено с потрохами, с величайшим удовольствием. А вот нам воспринять мешает это просто наша современность, а когда современности не будет - все будет хорошо. Но у нас, у меня во всяком случае, с этой вещью так не получается, потому что у нас нет контекста, нет огромного ложа, с которого и в

котором все это можно созерцать. Но это дело поправимое, потому что само время гарантирует нам это ложе, контекст нашей сложной жизни, уникального географического и ментального местоположения и т.д.

БАКШТЕЙН: Жизнь как эксперимент.

КАБАКОВ: Так что в будущем все будет благополучно. А вот сейчас этого временного канала у нас нет, но он отрастет. То есть я говорю сейчас об этой трубе ухода, которой не было... .

(стенограмма по техническим причинам обрывается)

НЕКРАСОВ: ... довольно быстро наступает спокойное отношение к этому процессу, сидишь и слушаешь, и смешно. Очень правильное положение, в котором находится автор. Было бы хуже, я думаю, если бы ... тем он и молодец, он всегда очень живо с магнитофоном работает. Если бы он, скажем, просто на магнитофон один раз эту фразу записал и автоматически ее размножил, она бы там сама крутилась по кольцу. А ведь он в таком же смешном положении, что и мы. Ведь ему надо было бормотать эту фразу 110 раз подряд. Это очень живое человеческое дело. Поэтому магнитофон этот переживаешь и есть за чем следить, вот как он сейчас запнется, где заикнется, где нарочно, где нечаянно. Это умора. И это спокойно слушается. Ну, понятно, что вот, человек, да и вся ситуация понятна - ее природа и ее характер. И здесь никакой напряженности, по-моему, быть не должно. Да еще нас развлекают этими картинками. Кстати, и картинки тоже не такие уж абы какие. Конечно, они вроде бы только абы какие, но ведь и у Кабакова там черт те что на листочках нарисовано, чепуха, говорить не о чем. Но почему-то все-таки смотрится. Конечно, если не специально стараться с этой злосчастной помойкой, то почему-то всегда смотрится. Когда он снимает усилия, когда нет усилия сделать хуже, а он как бы снимает, как художник, эти усилия, освобождает свое творчество, что, собственно, все люди делают каждый на свой лад - то смотрится - и будь здоров как смотрится. И пустые листы будут глядеться, и все их рамки, и модификации, варианты. Малейшие отклонения и повтор будут глядеться, и есть такое состояние, когда на самом деле можно врубиться в кабаковские картинки. Это чепуха, не мог бы он здесь выступить, не мог бы он рта открыть и на эту тему связанное что-нибудь вымолвить, если бы он эти эффекты прекрасно не знал, давно уже, по своим работам. Просчитал их и именно с ними работает. Как это и бывает, когда ситуация двойственная: с одной стороны, вроде бы тягостная, с другой она же - облегчающая. И это, собственно, и есть всегдашний фокус воздействия творчества, оно без этого и не бывает, и восприятия без этого никакого не будет, будет, действительно, просто очень нудно. Так бывает, но, к счастью, редко - это вот опять случай помойки. А когда он альбомы показывает - ведь не нудно. Хотя ты будешь говорить именно это, что, вот, да, это терзание, это ужасно. Потому что это все легко говорится, это давно известно, но на самом деле черта с два будет это терзанием. На самом деле будешь ты делать так, чтобы людям в итоге было смотреть хорошо, под предлогом плохо. Под этим соусом "плохо", чтобы смотрелось, никуда от этого не денешься. Искусство на этом и стоит, пока ты им занимаешься. Так же как и Андрей. По-моему, это было очень здорово. И все эти смешные варианты с кадрами ловились и глотались, и ряд тоже очень хорошо просматривался, тоже почему-то смешно, и каждый раз каким-то подарком. Ну, может быть, не каждый, через один или десять раз - вот и любопытно, как организована эта неожиданность, она ведь не случайна. И так далее, и так далее. То есть это искусство для нас уже традиционно. Я не совсем понимаю, почему мы с таким ошеломленным видом это дело обсуждаем - уже лет десять это делается и хорошо делается. По-моему, мы тут немножко играем ... вероятно, уже по привычке к этой самой игре. Но ведь так можно самих себя и запутать. Вот так, как делалась осенняя вещь, "Голоса", которую "КД" показывали, там тоже она была сделана на повторе, так как много делается. Эта вещь сделана и сделана хорошо. Одна из лучших вещей. Много нового, свежего и ощущение какое-то очень живое от работы с этой ситуацией, с магнитофонной записью и с положением, в котором мы все оказались. Здесь была и возможность уйти или момент отключиться, и возможность сидеть и смотреть. Я на себе проверил - я сидел и смотрел. Вопрос, кстати говоря, только физического состояния. Ты устал, ты и кимарь, я, если бы устал, тоже, может быть, заснул. К тому же, если бы ты чисто пространственно на моем месте сидел, присидел бы с удовольствием. Скорее всего так.

КАБАКОВ: Может быть, может быть, да...

НЕКРАСОВ: Вообще, хорошо сделанная вещь. И никаких новых препятствий, новых каких-то бездн и катастроф, мне кажется, она перед нами не ставит. Уж каких-то особенно тяжелых проблем. С одной стороны, традиционно, с другой стороны - свежая вещь, чего еще надо?

ПРИГОВ: Дело не в том, кто чем работает, а дело в конкретном впечатлении от суммы тех средств, которые были использованы. Так что какой-то оптимистический итог выводить за всех - я бы за это не взялся. Я ничего не хочу сказать в укор Андрею Викторовичу, но все эти средства, которые

были использованы, очевидно, какая-то либо их мера, либо сумма, либо сочетание, что-то такое заставило людей в данном случае не так легко проглотить эту вещь. Может быть, в этой трудности есть какое-то особое эстетическое удовольствие, но, очевидно, не так все просто, как сейчас изложил Всеволод Николаевич. То есть то, что делалось до этого - все это точно такое же, а то, что мы видели сегодня - это модификация, но очень хорошая. То есть в ряду предыдущих вещей еще одна вещь. Конечно, набор средств мне известен, и, однако, не в качественном отношении, но в ряду вещей "КД" "Бочка" выделяется именно каким-то тотальным напором. Она отличается не средствами, а авторской позицией тотальности. Мне представляется, что это ее и выделяет.

КАБАКОВ: Дело в том, что вещи "КД" и Андрея, и вообще все, что связано с их образом ... Мы все знаем это замечательное слово "пустое действие", и вообще "люфт", люфт, который существует между восприятием человека и тем предметом, который ему показывают. Вот вышли на поле, бредут по полю. Во-первых, огромное количество чисто топографических возможностей удрать куда-нибудь, сидеть, стоять и вообще. И эта пустота, этот люфт, то увеличивающаяся, то уменьшающаяся никогда не приходят к нулю в работах "Коллективных действий". Не знаю, может быть, это инерция восприятия, но это связано с каким-то домыслом: огромное количество внутреннего состояния, рефлексии аккумулируется побочно, что ли, по ходу действия, как избыток, излишек, как прибавочная стоимость - как говорил Маркс. Там, на поле, фотографируют, ходят, но я себе приобрел какое-то новое качество, с которым я и уехал с акции. То есть я приобрел капитал чего-то такого, уйдя с этого поля, хотя мне этот капитал лично ни в валюте, ни в чем ином никто не выдавал. То есть вот этот важнейший момент приобретения без акции. Я знаю, что это грязный старый прием говорить про новые работы с точки зрения прекрасных, дивных радуг прошлого. Но это только формально. На самом деле вот этот момент свободного приобретения без усилий, хотя, конечно, там огромный расчет, просчет со стороны организаторов, приобретения без прямого вкладывания тебе в морду какого-то нужного сообщения, это всегда раньше присутствовало. Конечно, может быть Сева абсолютно прав, здесь усталость от повседневной жизни и просто нет места, куда бы можно было поместить сегодняшнюю вещь. Но если не принять это в расчет, то, действительно, сила и тотальность воздействия была преподана и заявлена с самого начала. Вот этого люфта, этого мешка пустоты, тишины или лучше сказать, свободы зрителя здесь не оставалось. Здесь было щипание, колоние, то есть фактически тактильные воздействия ничем бы не отличались от перекачивания камней, данного из динамика довольно мощно и многомерного, многоритмичного визуального ряда. В попытке, допустим, ритмизовать ну, там четырехканальное моргание: ритм, поворачивание часов, включения света и т.д. у меня ничего этого не получалось. Все эти ритмы в одну плоскость у меня ни разу не ложились. Просто это было битье с разных сторон, ну, искание "пятого угла". То есть каждый раз ты попадал... на визуальном, на слуховом - этих двух каналов уже достаточно, чтобы получить хорошую порцию... Поэтому вот именно тотальность воздействия показалась новым, интересным, если здесь применимо слово "интересно" в этой акции. Но так как искусство "КД" всегда остается одним и тем же - это существует уже в законе и поэтому вот этот мешок свободы, пустоты, этот ком где-то существует и в этой вещи, но я просто не смог его обнаружить. И вот так как-то от страха уснул.

НЕКРАСОВ: Ты просто сидел в том углу, где находился динамик. Поэтому понятно, что для тебя этот угол оказался "пятым", все очень просто. И вот еще одна простая вещь. Ты говоришь, что это тотальная акция и такая-сякая, а те были не тотальные. Да, но какие, прости меня, мы знаем акции КД или Андрея, которые делались в комнате? Я знаю одну, по-моему, очень хорошую, которую мы слушали одновременно с васьковским показом - "Туфли", мощная была работа. Можно было бы обозвать ее тотальной, но в каком отношении? В том отношении, что она делалась в комнате. В такой форме просто нет и не может быть вот того интересного, того, что в "КД" является моментом вхождения в саму акцию, в ее начало. Собственно вот этого ядра концепта : когда искусство начинается, когда мы на него решаемся, когда мы сами себя включаем вот в эту акцию, или не включаем. Это самое тонкое дело, которое я называю границей акции, Андрей называет это иначе, у него тоже есть термин для этого дела. Но это ведь действительно только для полевых работ. А в закрытом помещении - по-другому, тут приходят люди и что-то начинается. В такой форме здесь этого не может быть. А в какой форме здесь может быть какая-то свобода, не знаю. Действительно, когда ревет музыка, это тяжело. Но тут, простите, не Андрей виноват, а человек по имени Айвз, кажется. Да и потом это тоже можно слушать. Это же не просто так грохочет. Ну, грохочет, громковато, и несколько специфично...

А.М. Это был звук качения железной бочки. И слайд-фильм назывался "Бочка".

НЕКРАСОВ: Ага. Это одно качество усилия. Но когда это грохотание кончается, начинается усилие совсем другого качества. Да, собственно, и усилия нет, ведь одна и та же фраза, к которой нельзя привыкнуть. К фразе-то ты ведь привыкаешь. И вербальность снимается и голос не особенно уж громкий. Фраза и фраза. Говорит Андрей. Я, например, с удовольствием слушаю, как Андрей говорит. Для меня это никакое ни страдание, ни что-то особенно тяжелое. Ну, говорит человек, знакомый, к которому хорошо относишься.

ПРИГОВ: Любое вербальное высказывание всегда находится в оппозиции. Вот, скажем, к понятию последовательно развернутого текста. Вот повторяешь, повторяешь и уже, скажем, десятое повторение явно становится в оппозицию к нормальному, привычному, развернутому тексту. Если бы это было просто повторение, то не было бы вообще эффекта. Было бы моментальное пропадание какого-либо эффекта. Поэтому при развертывании такого вот текста нормального повторения просто не существует в природе. Ведь на этом, собственно, все повторения и играют. Вот доходят ли они до того момента, когда они еще могут выстраиваться в последовательный текст - интонация там, и прочее. За счет интонации десять-двадцать повторений смотрятся почти как текст. А в определенный момент они начинают вступать в противоречие с нормальной человеческой возможностью развернуть их в текст. И если, говорят, что вот, просто повторения ... нет просто таких повторений.

НЕКРАСОВ: В смысле текста, действительно, имеющего какую-то обозримую длительность, ту, которую человек может воспринять - вот здесь я нашел его конец, логику, в этом смысле верно, да. Но есть другое понятие текста. Текст как ситуация. Длющаяся ситуация. Повторение - бог его знает, сколько оно может быть и, вообще говоря, смысл повторения не в том, чтобы притворяться текстом. Потому что текст будет текстом еще более связным - это, скорее всего, исключение. Смысл художественного повторения скорее всего в том, что оно именно выводит в ситуацию. Когда нечто длится и важен вопрос, сколько именно это будет длиться. Вот, мне кажется, в чем скорее всего природа повторения.

ПРИГОВ: Все зависит от элементов повторения. Тут взята фраза с определенной длиной и с определенными семантическими наполнениями, которые каждый раз воспроизводятся. Это не просто зачинательные отрывки, стремящиеся быть "не-речью". И вот здесь это все повторение, оно, собственно, для меня и было... Это сложный случай, в принципе. Потому что оно все время было на грани борьбы с выстраиванием в какой-то осознанный длинный текст. И просто пропасть вот даже в последнем варианте оно для меня не могло. Я просто мог бы от него отключиться, мог бы, но воспринимать его как поток, как ситуацию я не мог. Потому что тогда бы меня ни здесь, ни нигде бы не было. Я бы не присутствовал и для меня бы ничего не присутствовало. Либо оно для меня все время было на острие вот этого колебания и противоречия. Потому что период был выбран очень длинный. С очень строгим внутренним построением, придаточными предложениями с осмысленным и как бы стремящимся к финалу содержанием. Поэтому просто раствориться это предложение не могло, не могло стать зачинательным, ну, там скажем, "икота, икота, сойди на Федота, с Федота на Якова, с Якова на всякого". Это была не та фраза.

НЕКРАСОВ: Да, это совершенно другой случай. Но почему от этого хуже, я не совсем понимаю.

ПРИГОВ: Я не говорю хуже. В данном случае вообще нет такого отношения. Я понимаю Илью Иосифовича, что здесь есть сложность и прочее. Здесь нет, не присутствует оценочного момента, что, мол, было бы лучше, если бы было по-другому. В данном случае я говорю о некоей постоянной борьбе. Каждый элемент, поданный в этой акции, воспринимался как бы на грани борьбы ...

НЕКРАСОВ: Но это и естественно ...

ПРИГОВ: ...и вот от этого возникла трудность, либо состояние. То есть в достаточно утомленном состоянии у человека возникает как бы стресс. Некоторые зрители не выдержали этой борьбы. Другие акции "КД" всегда давали этот самый колебательный момент, во время которого ты как бы расслаблялся: туда уходил, сюда уходил. У тебя были моменты расслабления. Здесь не было ни одного такого момента. Каждый момент был как бы на острие и на борьбе. Возникало то, что называется стресс, что ты там мог заснуть и т.п. Все элементы были как бы нацелены на стрессовую ситуацию. Не психологически стрессовую, а именно эстетически стрессовую. То есть они все были на этой границе: либо семантической борьбы, либо звуковой, все было на этом построено. Ну, а психологически этот стресс тоже возникает - из-за шума и т.д. Даже само слежение за этой борьбой уже есть стресс. Даже если бы все это было и не в такой громкости.

БАКШТЕЙН: Вы это говорите как факт или как оценку?

ПРИГОВ: Нет, не как оценку.

БАКШТЕЙН: Вы говорите- стресс, но ведь это очень существенный компонент происходящего. Вы каким-то образом оцениваете его в эстетическом отношении или просто уходите от этой проблемы?

ПРИГОВ: Нет, я просто ухожу.

НЕКРАСОВ: Нет, Вы уж давайте лучше не уходите от темы.

БАКШТЕЙН: Вы оцениваете это как оправданный элемент или как чрезмерный?

ПРИГОВ: В данном случае, для меня это было чрезмерно.

БАКШТЕЙН: Вот.

ПРИГОВ: Но я не говорю, что так нельзя. Вот Всеволод Николаевич воспринимал все это иначе. Значит, так можно работать. Все зависит как бы от меры привычки.

НЕКРАСОВ: Я думаю, что зависит еще от меры состояния.

ПРИГОВ: Мне кажется, все-таки, от меры привычки. Сначала вводится определенная мера новой стилистики, потом она вводится на уровень знака и на уровне знака она легко воспринимается.

НЕКРАСОВ: Но у Вас эта привычка больше, чем у меня, потому что Вы сами так работаете.

ПРИГОВ: Я не так работаю. Во всяком случае, я воспринимаю, что я не так работаю.

НЕКРАСОВ: То, как Вы описывали воздействие повтора, его природу и характер, что мешала вариативность, то я могу только повторить, что это мнение мне странно. Почему фраза обязательно должна повторяться как заклинание? Тут возникает много вполне правомерных вопросов. Здесь все было сделано живым голосом, и в это повторение можно было очень легко врубиться, то есть в состояние автора, и воспринимать его. Легче же воспринимать человека, чем автомат.

ПРИГОВ: А зачем я буду воспринимать человека?

НЕКРАСОВ: Как зачем? Ну вот это милый вопрос. Легче воспринимать речь человека, чем магнитофон - это естественно. Все было построено именно на этом эффекте, хотя и магнитофон был задействован.

ПРИГОВ: Вы говорите о существующих нюансах. Но мне кажется, что основная интенция этой вещи и ее сила была совсем не в этом. Ну, чуть вариативность, интонированность и т.д. Все это было лично для меня маленькими прибавками к основному, к тому, что я сказал - постоянному ощущению борьбы.

НЕКРАСОВ: Без борьбы и интереса бы не было. Естественно, что какая-то борьба есть. Во всех случаях. И, как Вы говорите, в традиционных, и в оптимистических. Но этот оптимизм, если, конечно, это оптимизм, обязательно содержит в себе изрядную долю отрицания. Тем он и живет, тем он и интересен.

ПРИГОВ: Я бы в таких терминах не оценивал - оптимизм, пессимизм.

НЕКРАСОВ: Но именно Вы сказали про оптимистическое искусство, извините.

ПРИГОВ: Но я говорю про Вашу оценку. Оптимистическая оценка может быть дана пессимистическому произведению. Это не связанные вещи.

НЕКРАСОВ: Но здесь трудность включается как необходимость, тем она и интересна, вот трудно, а ты смотри и слушай. А чего это мы слушаем? Казалось бы тут ничего нет, а вот мы за чем-то следим.

ПРИГОВ: Я не хочу вступать в спор о том, ужасно это или прекрасно. В данном случае мое чисто психологическое отношение настолько превалировало, что я не могу подняться до уровня чисто отстраненной эстетической оценки или взгляда.

РОМАНОВА: Понятно, почему трудно было воспринимать. Было очень сильное наложение ритмов: и зрительных, и звуковых. Вот текст - он идет в определенной ритмической последовательности - тридцать секунд. Внутри текст делится тоже ритмично - синкопированная долгота звука, она как-то закономерна. Затем совершенно аритмичные звуки магнитофона и аритмичные визуальные ряды. Плюс мигание этой лампы. То есть были ритмы заданные и совершенно незаданные, их борьба, которую человек не выдерживает. Это действительно очень тяжело. Если бы эти ритмы где-нибудь входили в фазу, совмещались, возникала бы отдышка, гармония. Но этого не происходило.

ПРИГОВ: А вот насчет ритмов. Возможно, что вся заклинательная практика, поэзия связана с естественной ритмикой человеческого организма. И ее открывают опытным путем, как бы внутренним чувством. А в данном случае все выбранные периоды не попадали в то, что я мог бы назвать заклинательным ритмом человеческого бытия. Не знаю, сознательно ли это было сделано или вообще не ставилось в задачу, но все эти ритмы как бы не раскачивали организм, не впадали в резонанс.

БАКШТЕЙН: По-моему, здесь возникло какое-то большое недоразумение. Мы чересчур большое внимание придаем психологии восприятия.

ПРИГОВ: Вот я и говорю, что она была для меня настолько сильна, что я даже не могу подняться до эстетических оценок.

БАКШТЕЙН: Но поскольку это есть знак чего-то, то я хотел бы сделать сильное утверждение, состоящее в том, что ведь на самом деле все эти аудиальные и визуальные каналы, это же, по классической терминологии, внешние способности души. А сознание в своем чистом виде - это некоторое внутреннее качество. Поэтому ...

ПРИГОВ: Если оно имеет возможность начать работать.

БАКШТЕЙН: Стоп, стоп! Поэтому, я хочу сказать, по поводу вопроса об этом люфте или мешке свободы, конечно, когда Вы гуляете по полю, там эти мешки свободы легко найти - они под каждым кустом валяются, а когда зрители сидят в комнате и идет какой-то давеж, то это сделать гораздо труднее. И тут мне приходит на ум, что у сознания есть чисто внутреннее чувство, особое. И поэтому всегда есть возможность уйти от всех внешних труб просто куда-то в себя. И тут открывается масса возможностей - точек, пространств, намерений. И мы всегда, даже в ситуации буквально какого-то физического истязания, можем это сделать, как некоторые и поступили. Значит, у них были на это силы.

ПРИГОВ: Вот Вы-то как раз в физиологию уходите.

БАКШТЕЙН: Нет. Источник силы, благодаря которому мы противостояем внешнему физическому или психологическому давлению - не физической природы.

ПРИГОВ: Можно, конечно, пропасть вообще, но когда ты стараешься воспринимать в эстетической сфере, ты уходишь, но не уходишь из этой сферы.

БАКШТЕЙН: Нет, в этом смысле сила искусства и состоит. Если Вы видели фильм Феллини "И корабль плывет...", то там фокус в том, что в финале, когда на корабль с певцами нападает австрийский корабль и начинает по ним палить, то певцы начинают петь. И сила их искусства такова, что австрийский корабль взрывается. Сила искусства такова. Вот и все.

ПРИГОВ: Вы даете сейчас какие-то метафорические уподобления, которые...

БАКШТЕЙН: Но это ведь все-таки метафора.

ПРИГОВ: Да, но мне кажется, что это уж очень боковым способом связано с той проблемой, о которой сейчас говорится.

НЕКРАСОВ: Все-таки боюсь, что слишком многое определяло положение тех мест, в которых вы сидели, по отношению к динамикам.

Устроители немножко перебрали децибел.

ПРИГОВ: Что значит перебрали - это же и было нужно!

ВИКА: В плоскость восприятия психологии разговор перешел именно потому, что, получается, по моему впечатлению, что это и есть та зона, в которой авторы работают. Что это и есть та программа, которую авторы выстроили. Что они хотят дойти как бы до конца, именно идя в плоскости нашего восприятия. Насколько далеко - и так далее...

БАКШТЕЙН: Но ведь это только план выражения какого-то существенного содержания!

ВИКА: Да, но...

А.М.: Надо было преодолеть этот план выражения, чтобы выбраться к содержанию.

БАКШТЕЙН: Вот именно

ВИКА: Да, но с человеком, который работает на уровне фонем, мы и будем говорить о фонемах.

БАКШТЕЙН: Но и на уровне фонем есть какой-то один смысловой уровень, который обозначает их функцию. Просто люди по-разному реагируют.

ПРИГОВ: Но тем, что люди по-разному реагируют, этим проблему не снимешь. Здесь же не чистый эксперимент: какая мышь перевозбудится, а какая не перевозбудится. И если эта мышь перевозбудилась и у нее настал ступор, то это, очевидно, не была задача "Коллективных действий".

ВИКА: Конечно, я думаю, что нет.

БАКШТЕЙН: Ну что ж, я считаю, что наше обсуждение было плодотворным, интересным, благодарю всех за участие и считаю его законченным.

31 мая 1985 г.

## Рассказ Н.Дроздецкой об акции “Бочка”

В пятницу, 31 мая я впервые присутствовала на акции “Коллективных действий”, которая называлась “Бочка”. У меня акция распалась на два этапа.

...Погас свет, и на белой стене засветился прямоугольник в деревянной раме. Толстой запятой-тенью на него наплывала странная конструкция, похожая на теннисную ракетку, она неторопливо описывала круги и одновременно вращалась вокруг своей оси. “Как Земля”, - подумала я. На поверхности ракетки высвечивался циферблат. Световой прямоугольник регулярно гас и вновь зажигался. Так работала “мигалка” - стробоскоп, по-видимому.

...Включилась фонограмма. Какой-то железный скрежет и лязг иногда глушил грохот проходящей электрички. На стене с двух сторон вспыхнули изображения двух тибетских человечков (почему тибетских, я и сама не знаю, но с самого начала окрестила их именно так). Время от времени они меняли выражения лиц и жесты.

Световые сигналы подавались в трех несочетающихся друг с другом ритмах разной регулярности. Любое изменение регулярности легко просчитывалось. Временами казалось, что один человечек с правой стороны пропадает, хотя я как бы знала, что это именно так казалось, было чем-то вроде обмана зрения. “Мигалки” работали с разной световой интенсивностью, бочка грохотала в фонограмме, “тибетские” человечки то зловеще скалились, то подмигивали.

Я настолько “врубилась” в эту ритмическую разноплановую регулярность, что она родила новый, общий ритм в моем сознании- даже оформленный мелодически. Бочку я слушала довольно внимательно, и хотя это были звуки одного тембра, они давали достаточно разнообразную линию. Постепенно я почувствовала, что впадаю в “транс” ...(Как это близко минималистам, Филиппу Глассу, например)...

На втором этапе работала одна ”мигалка”, но зато было две фонограммы: одна - запись в магазине, вторая - не совсем понятно откуда. На экран проецировались слайды, каждый длился 30 секунд. Слайды были отсняты за городом в течение целого дня, до позднего вечера. Каждый слайд сопровождался длинной бессмысленной фразой, которая прерывалась каждый раз по истечении 30 секунд. Потом менялся слайд и фраза произносилась сначала. Она произносилась каждый раз заново, с разными интонационными нюансами и скоростью, и поэтому каждый раз прерывалась в разных местах. Фраза начиналась раз 70, не меньше, но я ее совершенно не запомнила. Здесь, как мне кажется, была задумка на организацию механического, совершенно бездумного восприятия. При этом довольно быстро возникает некий “третий глаз”, отсчитывающий изменения, наблюдающий самого себя, и терпеливо и заинтересованно ждущий, чем все это кончится. Акция закончилась, но для меня как бы прервалась, с таким ощущением, что мне было бы очень интересно отследить, что же произошло бы со мной потом? Как отреагировало подсознание на эту добросовестно-регулярную атаку? Может быть, случился взрыв? Или наоборот, я заснула? Пока же, мои мозги полностью так и не отключившись, ощутили основательную “промывку” и почти спортивную готовность “на старт”.

На этом - спасибо.

А.М.

В беседе без собеседника  
(О слайд-фильме “Бочка”)

Эту бочку, чей грохот так раздражал зрителей в начале слайд-фильма, я выловил в Яузе, в районе “Лосиног острова”, когда записывал фонограмму для акции “Юпитер”. Я провел там замечательных три часа в полном одиночестве с 7 вечера до 10 в самом начале весны. В лесу, на горке кое-где еще лежал снег. Спокойно и бесшумно текущая Яуза, сгущающиеся сумерки, безлюдье, даже громыхающие по железному мосту поезда действовали на меня удивительно успокаивающе, отдаляли от тяжелых жизненных проблем, от самого себя. Я залезал на мост, облазил с любопытством всю его сложную многопутейную конструкцию, сидел на разных лесенках, уступах, ходил по дощатым мосткам над рекой, подвешенным к днищу железнодорожного моста, плевал в воду, смотрел на уток. Потом, где-то по прошествии двух часов, уже совсем в сумерках, увидел металлическую бочку, плывущую по реке. У меня мелькнула мысль, что она могла бы мне пригодиться. Но я как раз стоял тогда на мосту и не мог, не успел бы слезть и выловить ее. Впрочем, я особенно не расстроился, - уплыла и уплыла, неважно. Прошло полчаса, еще стемнело. Я решил пройти вдоль берега. И тут обнаружил эту бочку, прибитую к дереву, растущему у самой воды. Я ее вытащил, она была не очень тяжелая. Я стал пинать ее ногами - она издавала приятный звук и катилась. Тогда я стал с ней играть: вкатывал ее ногами в гору, по снежному насту и остаткам льда в глубину леса. Потом спускал вниз с горы и бежал за ней, записывая на магнитофон ее стуки и дребезжание. Так я проделал раза два-три на разных тропинках. Потом опять закатил ее под мост. Поставил стоймя, засунул внутрь магнитофон и записал звук проезжающего над моей головой поезда через резонирующую бочку. Однако время фонограммы подходило к концу, пора было возвращаться, и я покати́л бочку к городу по асфальтовому шоссе, пиная ее ногами. Минут двадцать я грохотал этой бочкой по пустой дороге под морозящим дождем. Мне доставляло удовольствие по-разному пинать, швырять и катить эту бочку. Но дело, собственно, не в этом.

Бочка плыла по реке, держалась на воде, потому что была пустой, была наполнена этим “люфтом”, об отсутствии которого в фильме “Бочка” с таким сожалением говорил Кабаков на обсуждении. Повторяю, что лично для меня в той сфере непосредственного, где я делал фонограмму, эта грохочущая пустота люфта, шум и скрежет катящейся бочки были чрезвычайно интересными и увлекательными. Так что понятие люфта крайне относительно, он зависит от конвенции, в которой происходит событие, а такое событие как “катящаяся бочка” особенно двусмысленно - где те границы притчи, границы дискурса, которые постоянно раздвигает “катящаяся бочка”?

Понятно, что в конвенции слайд-фильма грохот бочки был просто невыносимым шумом, от которого надо было освободиться. Кроме этого грохота в фильме был еще один шум, шум смысла, бесконечно повторяющегося и вибрирующего на грани девальвации, но никак ее не переходящий, что точно подметил Пригов. Этот шум смысла тоже был разновидностью “качения бочки”, продолжением притчи. Причем он шумел еще и параллельно визуальной “бочке”, точнее - ее содержимому в варианте люфтированной пустоты личного мифа, в каком она и была преподана в ряду тех мучительных 110 черно-белых слайдов, смена которых, увы, зависела не от эстетического расчета на восприятие, а от чисто физической длины смысла повторяющейся фразы о “звуковом сопровождении остаточных явлений пустого действия”, который мог носить “комический, трагический, эпический, героический, истерический, физиологический, семантический и т.д.” характер или взгляд на все это дело. У В. Некрасова возник комический взгляд, у кого-то - “семантический”, у большинства - физиологический.

Конечно, мета-предметом изображения “Бочки” и было выявление этого взгляда в форме обсуждения с возможным “освобождением” через эту форму от всех “бочек”, которые мы в течение полутора часов “кати́ли” на наших слушателей и зрителей.

Собственно, все зрители - и протестующие (Вика, Пригов, Кабаков), и соглашающиеся (Некрасов, Бакштейн, Нахова, Дроздецкая) - были одинаково героями восприятия- восприятия как денотатного акта или даже как жанра. Естественно, что если имеется жанр, то все герои ведут себя по-разному - одни более “героичны”, другие - менее, но все так или иначе участвуют в развитии сюжета, в данном случае сюжета восприятия. Причем очень интересна оказалась степень задействованности в этот жанр восприятия: согласившиеся были на самом деле менее задействованы (ибо высказывали по

преимуществу оценки - "мне понравилось" и т.д.), протестующие же оказались более вовлеченными, героизированными. Их высказывания типа "Мне плохо", "Это недопустимо!", "Я заснул", "Не нашел выхода" - звучали как реплики то ли из комедии "Ревизор", то ли из стенограммы ее обсуждения современниками. То есть именно протестующие оказались целиком внутри ситуации, внутри этого сюжета, жанра восприятия.

Мне кажется сказанное довольно важным относительно мета-предмета изображения "Бочки", то есть самого "люфта", не обнаруженного Кабаковым. Не знаю, почему люфт этого "необнаружения" (т.е. исторический, объективно-апофатический люфт "Бочки", с которым будет иметь дело посторонний читатель, зритель, исследователь, не присутствующий на акции показа) должен был обнаружиться именно через Кабакова, Пригова, Вику и еще нескольких молчаливо "протестующих", почему именно на их долю выпало участие в становлении этого жанра восприятия (для них - металюфта). Что касается Пригова и Кабакова, то, вероятно, тут причина не только психологическая, но и методологическая. Возможно, эту их "служебность", вовлеченность породил кризис методологии личного мифа, который мы все переживаем, отдавая себе в этом отчет или нет - не знаю. Но думаю, что Пригов в качестве поэта Пирогова, о котором "слышал" Некрасов, выращивает скорее плоды "чистого сердца", которые, впрочем, часто бывают вкуснее отрефлексированных консервов.

Мне думается, что их личные, очень тяжелые на сегодняшний день творческо-производственные пространства, которые они разрабатывают, настолько, видимо, тягостны для них самих как людей культуры, что подобные или еще более "тяжелые" пространства они просто не могут воспринимать дистанцированно (в каком-то смысле - дисциплинированно), интеллектуально, а только эмоционально - с разной степенью культуры эмоций, откровенности и артистизма игры. Этот аутизм восприятия (соответствующий еще более широкому аутизму самой "Бочки") и гиперболизация эмоциональной чувствительности, перекрывшие интеллектуальные каналы (а именно они были "выходами", "трубами" для зрителя "Бочки", в сущности, представляющей собой демонстрацию несколько раз трансформирующихся фактографических языков описания: от психопатологии доктринно-"духовного" символизма - через экзистенциальную алхимию личного мифа - к прагматической, рекламной денотации коллективного сознательного), эта гиперболизация, повторяю, с одной стороны, мешает свободному восприятию и преодолению эстетического пространства даже такой средней интеллектуальной сложности, которое кодирует обсуждаемую "Бочку", с другой стороны, однако, открывает выход в коллективное, бессознательно выстраиваемое метапространство вышеописанного жанра восприятия. Так что, с одной стороны, как бы и не очень хорошая ситуация, ментально расслабленная, с другой - хорошо, так как любая жертва не напрасна, если она осуществляется в рамках культуры - этической или эстетической, все равно.

Что касается плана содержания "Бочки", совершенно обойденного в обсуждении, то он довольно прост: серия черно-белых слайдов (экзистенциальная алхимия личного мифа) приводит зрителя к образу "беседки", в которой "не с кем беседовать" - на слайдах в беседке всегда изображен один человек. То есть личный миф там представлен в кризисном состоянии, так сказать, скорее в трагедийном, чем в комедийном освещении. Но так бывает, это вполне реалистично, реакция протестующих на дискуссии только подтвердила эту реалистичность: они высказывались именно в таком духе, как может высказываться человек, сидящий ночью один в беседке, но не в той беседке, где можно спокойно и прекрасно созерцать, например, луну или другие ночные красоты, а именно в "беседке", в которой "беседуют", но в которой не оказывается собеседника. Но ведь и, действительно, проблема "собеседника", поставленная в "Бочке", сейчас актуальна. Последние вещи Кабакова, Пригова, да и самой группы "КД" в каком-то смысле лишены "духа собеседования", они аутичны, "посылательны" и т.д., т.п. Я не говорю, что "дух собеседования" в произведениях искусства лучше "духа посылания на хуй", просто отмечаю это как исторический факт. Правда, они сами оценили эту "беседку без собеседника" как вещь крайне тягостную, тоталитарно-агрессивную. Может быть, действительно, длительность, затяженность переживания ситуации "беседки без собеседника" опасна и приводит, как сказал Пригов на обсуждении, к стрессу. Именно указанием на эту возможность кончается ряд черно-белых слайдов: последний слайд представляет собой "героя" этой "беседки без собеседника", опирающегося на столб с прибитым к нему указателем "Туберкулезный институт". Да, есть и такая перспектива выхода из сложившейся ситуации. Но есть и другая. Например, она может заключаться в шоковой терапии экстраверсии в ее самой грубой рекламной форме "неинтересных вещей". В слайд-фильме на эту возможность указывалось сначала цветным компромиссным

"рекламным" слайдом магнитофона на тряпке из "Русского мира" (параллельно, кстати, указанию на "туберкулезную", интроверсивную перспективу пустой аллеи, уходящей во тьму - третий от конца черно-белый слайд), а затем и тремя щитами-объявлениями о правилах приема в Финансовый институт (они демонстрировались под заключительный скрежет коллективной "бочки" - гроыхание касс в большом "Универсаме").

Но это, так сказать, содержание крайностей интроверсии и экстраверсии, экспрессионизм эпохи (кстати, столь эмоционально трудновыносимый план выражения всего слайд-фильма диктовался исключительно бесстрастной и связной репрезентацией этих двух денотатных миров). Надо сказать, что мало кто заметил, что фонограмма "магазина" кончалась "музыкой сфер", о нехватке которой говорил И. Бакштейн, точнее - рекламой этой музыки (как того и требовала прегнантность художественно-фактографической ткани слайд-шоу): грохотание касс переходило в звучание электронного аккорда "высокой гармонии". Из понятных эстетических соображений мы не могли более нескольких секунд держать этот аккорд, так же как и самый главный и единственно "нормальный" (нерекламный) люфт всего этого дела: никто не заметил веточку весеннего, только что распутившегося тополя на фоне "среднего" щита финансового института, проецируемого на моргающий (самый маленький) и паспартированный застекленный экран. Кроме того, этот щит с веточкой был в обрамлении (помимо стекла и паспарту экрана) - также едва заметном - окружающих этот щит деревьев, в едва видной рамке зелени (на больших щитах - слева и справа - эта зелень была замазана и щиты демонстрировались без фона; ветка также отсутствовала).

Но все эти аффирмации, приятности, люфты в настоящее время "беседки без собеседника" (такова уж тавтологическая эпоха ЦЗИ-ЦЗИ!) были даны нами незаметно, так же как незаметно наматывалась белая нитка на "Мягкую ручку", вращающуюся под стробоскопическим экраном и имеющую тогда значение своеобразной "подписи", смысл которой в том, что люфт, аффирмация, "белое" - существует, но незаметно, пока незаметно, так как сейчас мы заняты переживанием "Пройденности" как основной, доминирующей эстетической интонации, переживаем "Пройденность" как своеобразный траур, которому культура всегда отдает свой долг.

Что касается пластической структуры слайд-фильма, то мы руководствовались при ее составлении исключительно соображениями фактографической прегнантности и логикой повествования о следующих событиях: записи фонограммы для акции "Юпитер", самой этой акции и визуальной реставрации мест этой записи. Переключения с одного языка повествования на другой всегда были плавными, опосредованными рамками культурных ассоциаций и осуществлялись по каналам известных принципов построения текста. Трансформации рабочего предмета изображения фильма происходили по следующей схеме разных видов и типов репрезентации ожидания. Сначала абсолютно бессмысленное внешнее ожидание в том месте, где заведомо ничего не дождешься (грохот проезжающих по мосту поездов, где они никогда не останавливаются). Во время такого бессмысленного ожидания никакого адекватного "изображения", "предмета" по замыслу выудить невозможно - это чистое протекание времени, абсолютно прагматичное (в течение десяти минут этой репрезентации работал только моргающий диапроектор на пустой застекленный экран в темно-синем паспарту). Однако, в такой ситуации может "выудиться" что-то само. Так, когда я записывал этот кусок (а ему предшествовала еще более чем двухчасовая аналогичная запись) вдруг из реки под мостом, где я стоял с магнитофоном, выскочила водяная крыса и побежала мимо меня. Я зачем-то стал причмокивать, видимо желая ее остановить и разглядеть, но она, конечно, только испугалась моего чмоканья и быстро нырнула в реку. Это "самовыуживание", представленное в начале фильма, мне кажется каким-то образом связанным с возникновением той интересной дискуссии после фильма, которая дает нам возможность говорить об акте восприятия как жанре.

Итак, первые десять минут фонограммы - чисто фактографические по отношению к непосредственному, к жизни - как я там болтался с магнитофоном, делая запись для "Юпитера" (не думая, разумеется, о "Бочке"). Потом, когда я выловил бочку и покатила ее по асфальту от моста прочь, мы под звук этого качения стали проецировать на экран щиты с "человечками" (в контексте "Юпитера" - своего рода "ангелы тартара"), то есть пошла фактография акции "Юпитер" - эти щиты использовались на той акции как составная часть ее "предмет-рамы". Однако, новый, акционный уровень фактографии расщеплялся на разные степени символизации: символизм звука катящейся бочки был более высокого порядка, чем символизм черных щитов с человечками (в контексте "Бочки" это уже не "ангелы тартара", а просто указание на "время", на возможность "заткнуть (или протереть)

уши" и разные паралингвистические дразнилки: высунутый язык, подмаргивание и т.п.). Возможность более "символического" осознания звука катящейся бочки позволила нам перейти затем к серии 110 черно-белых слайдов, изображающих те места, где записывалась фонограмма с поездами и бочкой, фонограмма, которая в акте показа предшествовала этому визуальному ряду. Сам ряд шел под другую фонограмму- интерпретационную. К возможности включения этой фонограммы мы подошли следующим образом. Когда мы с Гогой ходили снимать на слайды то место, где я записывал фонограмму для "Юпитера" (где-то через неделю после записи), мы надеялись найти бочку: я докатил ее тогда до определенного места и оставил там. Однако бочки там не было. Мы сфотографировали мост, места вокруг него, искали бочку (не обязательно ту самую), не нашли. Потом прогуливались и Гога фотографировал все, что попадалось на глаза, пока не добрались до беседки. Сфотографировали с разных сторон беседку и с чувством, что "бочка" найдена, что достаточно, пошли назад, вернулись к тому месту, где я оставил бочку и где мы ее искали в начале нашего путешествия. И вот вместо бочки в том же самом месте - на обратном пути, уже после съемок - мы нашли вдруг непонятно откуда взявшийся довольно большой металлический стержень вроде коленчатого вала, своего рода "анти-бочку" относительно ее пустоты, люфта. Стержень был тяжелый, так как сделан из цельного куска металла. Он представлял собой как бы содержимое потерянной бочки, символизировал и тяжесть грохочущей пустоты бесконечно катящейся бочки, и тяжесть внутреннего ожидания, ностальгическую атмосферу экзистенциальной алхимии личного "пути", личного мифа, который мы с Гогой сфотографировали на 110 черно-белых слайдов.

Связь (сюжетная) этого стержня (как "плана содержания") с бочкой (как "плана выражения") была очевидной. У нас появилась возможность через показ этого стержня остановить и трансформировать в "смысл" аудиальный ряд "Бочки", что мы и сделали: когда появляется последний слайд со стержнем, где я наступаю на него ногой и не даю катиться (а он действительно катился по асфальту, когда мы с ним возились, так как дорога в том месте имела наклон) фонограмма "бочки" останавливается. Документальность же этих слайдов со стержнем (они были сделаны в конце нашего археологического путешествия по местам записи фонограммы к "Юпитеру") давала нам возможность пластической плавности перехода к показу черно-белой серии: структурно-символический характер слайдов со стержнем сменялся показом ряда визуальной реставрации тогдашнего моего акта записи фонограммы с метафорическим характером своеобразной диаграммы "алхимии личного мифа" этого визуального ряда, символические aberrации которого были столь широки, что открывали возможность дать на аудиальном плане интерпретационную "бочку" - тот самый повторяющийся текст о "смысле этой фразы...", построенный в виде "змеи, которая кусает свой хвост". Таким образом у нас, в зависимости от семантической мотивации, силового преобладания того или иного плана в отношении к символичности и удаленности от фактографии, в отношении к содержанию и выражению появилась возможность менять семантическими местами аудиальный и визуальный ряды в смысле сопровождения одного другим. Самые сложные мерцания между фоном и изображением этих двух рядов и их взаимными переплетениями возникали в процессе демонстрации "черно-белого" ряда, когда речевое сопровождение, собственно, уже не было сопровождением, а вместе с визуальным рядом было фоном для "третьей" эстетической реальности "коллективного люфта", который пробивался сквозь них разными способами, а потом целиком перекрыл, заслонил язык личного мифа, поданного в кризисной интонации "беседки без собеседника". В речевом ряду этот "коллективный" экстравертный люфт пробивался звуко-речевыми "бульканьями" на фоне словосочетания "пустое действие" (записывая 110 раз эту фразу я, в момент произнесения словосочетания "пустое действие", включал телевизор и то, что выскакивало из его динамика в тот краткий миг, и наслаивалось на это место фразы). Эти звуковые "проколы" внешнего мира, из-за своей краткости, мгновенности воспринимались как чистая звуковая фактура, так же, как и на визуальном плане появлению "рекламного" слайда из "Русского мира", а затем и прагматической рекламной денотации финансового института предшествовала чисто цветовая фактура: сгущение интенсивности синего цвета (с разной выдержкой снятые слайды синего неба) на "пустых", фоновых слайдах стробоскопического экрана. Затем эта прорывающаяся экстравертная реальность коллективного сознательного (на фоне "алхимии личного мифа"), по мере её временного накопления перешла из состояния "фактуры" в структурно-семантический эпилог: неподвижная стена бело-синих щитов финансового института на визуальном плане и грохот кассовых автоматов на аудиальном - "бульканья" сквозь "пустое действие" как бы разрешились потом сплошным ревом, потоком денежной реки большого универсама в час пик. Да, собственно, они, эти звуко-речевые

телевизионные “бульканья” и с самого начала были прорывами звучания этого потока: сквозь “пустое действие” любой языковой мир - от “музыки сфер” до скрежета магазинных касс воспринимается как “непосредственное” и на одном уровне “прекрасного внешнего” по отношению к “отвратительному внутреннему”. Именно в этом смысле распределялся синий цвет “неба”, возникающий на моргающем экране: налево ( беседка была синего цвета, что можно видеть на цветном слайде с “Мягкой ручкой”, назначение которого - указать на цвет беседки ), и направо - синие щиты финансового института (распределение шло диахронически: сначала беседка, потом щиты).

Конечно, на этом фактографическом пути от абсолютно прагматичного ожидания человека, болтающегося три часа под железнодорожным мостом с магнитофоном для того, чтобы сделать запись для акции к, казалось бы, прямо противоположному ожиданию человека, который стоит в кассу в продовольственном магазине, на этом пути ( да ещё через алхимическое внутреннее ожидание “вокруг” и внутри беседки ) в том виде, как он представлен “Бочкой” “Коллективных действий” ( старая уже группа, 9 лет работы, пора подумать о рекламной и финансовой стороне всего этого дела! ) есть много “тонкостей небесных”, связанных с деталями конкретных слайдовых рядов, конкретных их констелляций, переходов, “тайных знаков”, отсылающих к даосской диаграмме “алхимии внутреннего делания”, суфийским “стоянкам” и т.д. Но все это дано в интонации “пройденности”, а потому не заслуживает особого внимания, разве что как архивная духовность для любителя герменевтики.

И в то же время самого серьёзного внимания заслуживает дискуссия по поводу “Бочки”, где “act-out” восприятия становится жанром. Вполне возможно, что это очень перспективное становление, причём с той особенностью, когда план выражения совершенно подавляет план содержания (“бездарно сделанная вещь”), то есть произведение как бы лишается смысла, становится прозрачным и в то же время отражающим даже в какой-то сатирической интонации характерологические гиперболы героев восприятия ( в данном сюжете, например, аутизм и нарциссизм - Пригов, уклонизм и тоталитаризм - Кабаков - в смысле “всё- мусор”), то есть то, что характеризует артистическое поведение самих героев восприятия они, эти герои, видят как черты, присущие самому произведению, на самом деле - “нулевому” в смысле психологической автохарактерологии повествования.

В заключение хочу заметить, что обратная “циферблатная” сторона “Мягкой ручки”, вращение которой сопровождало показ слайд-фильма “Бочка”, представляет собой вырезанную из журнала рекламу часов фирмы “Tiffany & Co”.

2 июня 1985 г.

И.Бакштейн

По ту сторону принципа удовольствия или чему радовался Всеволод Некрасов

в той комнате, в тиши ночной,  
во глубине магнитофона,  
уже не защищенный мной,  
мой голос плачет отвлеченно.

Белла Ахмадулина

Миф о божестве грома при наличии  
ряда широких типологических  
параллелей у разных народов  
мира можно считать общим  
наследием древних индоевропейских  
традиций. Сравнительно-историческое

исследование позволяет восстановить  
общее наименование как главного героя  
(мифа), так и его противника,  
а также название основного действия,  
к ним относящегося.

В.В. Иванов, В.Н.Топоров.

Исследование в области  
славянских древностей.

Лексические и фразеологические  
вопросы реконструкции текстов.

Под ред. И.И.Ревзина,  
в надзаг.: АН СССР, М.,  
Наука, 1974, с.4.

Произведение концептуального искусства, воссозданное группой "Коллективные действия" ("КД") тридцать первого мая с.г. по многим причинам (о которых см. ниже) оказалось весьма важным для роста самосознания всего Московского концептуализма. Мы имеем в виду, что в рамках произведенной акции была достигнута граница понимания концептуального произведения и обсуждены условия достижения этой границы. Самый интересный эмпирически констатированный факт заключается в том, что успешно дошли до границы понимания и перестали (или не захотели) что-либо понимать сами адепты концептуализма, их заметная часть. Уже одно это говорит о том, что акция завершилась успешно, с чем мы и спешим поздравить ее устроителей.

Благодаря какой же особенности замысла возник такой потрясающий эффект? Если в предыдущей акции "Юпитер", состоявшейся тринадцатого апреля с.г. (обратим внимание на символическую цифровую симметрию - 31 и 13) предметом проработки были условия и динамика зрительского интереса и внимания, то весьма правдоподобной была бы гипотеза о том, что таким предметом в акции "Бочка" явилось удовольствие, самое простое и с очевидностью переживаемое удовольствие, получаемое человеком от контакта с искусством.

Для того, чтобы проанализировать понятие эстетического удовольствия, совершенно незачем связываться с пресловутым катарсисом, имевшим, как хорошо известно, две основные версии. Платоновскую - "очищение - не в том ли оно состоит, чтобы как можно тщательнее отрешать душу от тела, приучать ее собираться из всех его частей, сосредотачиваться самой на себе и жить, насколько возможно - сейчас и в будущем - наедине с собой, освободившись от тела как от оков?" (67с.); и аристотелевскую, в которой, и это важно для понимания "Бочки", источником катарсиса является "подражание действию,... производимое речью, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищения... страстей" (1449б). Заметим сразу, что этот самый катарсис, или иначе "умиротворяющая завершенность" (Гете), достигаемая только преодолением сострадания и страха, то есть в искусстве торжествует принцип: "не испугаешься - не насладишься". Но каким же образом КД сумело поставить в "Бочке" проблему удовольствия-удовлетворения в искусстве и более того, заставило зрителей всем своим поведением принять участие в разрешении этой проблемы?

Очевидно, что эту проблему можно почувствовать, только испытав недвусмысленное неудовольствие, и вместо умиротворяющей завершенности впасть в сильнейшее раздражение от произведения и чуть ли не в ненависть и презрение к авторам произведения. Для достижения этих целей были применены следующие средства: невыносимо высокий уровень громкости различных звуков акции - хруст катящейся бочки, голос Монастырского, грохот поездов и т.п.; невыносимо многократный повтор (110 раз) одной и той же фразы длительностью 30 секунд; невыносимое мелькание света одного из проекторов; невыносимо бессмысленное вращение электромотора, с насаженным на его ось продолговатым предметом, заканчивающимся циферблатом часов; другими, менее заметными на первый взгляд, но очевидными "к концу ряда" невыносимостями. Все отдельные невыносимости были соединены в конструкции акции, что конечно умножало общую невыносимость происходящего.

К другим элементам структуры действия следует отнести: три диапроектора - центральный, постоянно мелькающий, а также поочередно и одновременно включающиеся левый и правый проекторы; демонстрируемые слайды-пейзажи и уже традиционные для КД путевские сюжеты с Монастырским и Кизевальтером в разных ракурсах; моторчик с циферблатом и наматывающейся на него полтора часа акции ниткой (кажется белой); магнитная запись звуков.

Мы перечислили невыносимости акции, и хотя мы все прекрасно понимаем, что это все только игра в тяготы от искусства, что же все-таки может спровоцировать на бурную реакцию невосприятия? Думается, что в основном это может произойти от запутанности и неопределенности нашего отношения к принципу удовольствия. Этот принцип имеет как узкоэстетическое значение, так и общепсихопатологическое. "Внутреннее восприятие дает ощущение процессов, происходящих в различных, несомненно также глубочайших слоях душевного аппарата. Они малоизвестны и лучшим их образцом может служить ряд удовольствия - неудовольствия. Они первичнее, элементарнее, чем ощущения, возникающие извне" (Фрейд). Тем самым чувство неудовольствия или удовольствия зависит не только и не столько от особенностей предъявляемого нам предмета, сколько от особенностей нашей установки на получение удовольствия или отказа от него, установки, регулирующей те способности нашей души (и тела), которые нам это удовольствие буквально доставляют (как бы передают от внешних чувств к внутренним).

В структуре установки на получение удовольствия существенны для нашего рассмотрения два ее варианта. Первый фактически строится на идее первичности реакции узнавания мира через произведения искусства и удовольствия от ощущения этого подобия. Второй вариант этой установки основан на отношениях со структурой произведения, отношениях сугубо интеллектуального порядка, и реакция на моделирующие мир возможности произведения здесь вторичны. Несколько упрощая суть дела, можно сказать, что искусство, апеллирующее преимущественно к первой установке является эстетическим представлением о мире, в то время как искусство, апеллирующее ко второй установке - эстетическим представлениям о сознании и судьбе этого сознания в мире. Одно обычно называют массовым искусством, другое (желательно не в оценочном смысле) - элитарным.

Доставлять в конечном счете удовольствие зрителю стремится всякое искусство, другое дело, можно считать, что этот процесс должен быть еще и приятным, и хотя бы чуть-чуть развлекать. Обращение к искусству все-таки немного и досуг. Человек истеблишмента, какого угодно, - партийного, государственного, военного, литературного, академического - не может так не думать, хотя бы в состояниях "смутного сознания".

Но рассуждать так как мы, вовсе не значит соглашаться с Аристотелем в том, что " так как зрители бывают двух родов, один свободнорожденный и образованный, другой - грубый, из ремесленников, поденщиков и тому подобное, то и для этих последних нужно в целях предоставления им отдыха устраивать зрелища". (1342a). Просто не надо исходить из того, что искусство должно быть источником удовольствия любой ценой, и при этом в первую очередь быть таковым для внешних аудиовизуальных способностей. Искусство столь же насладительно, сколько и страдательно.

Мы имеем в виду не то, что оно таково на самом деле, а то, что если исходить из принципа "искусство должно приносить удовольствие", то возникает ряд неразрешимых эстетических парадоксов.

Во-первых, возникает угроза утилитарного отношения к искусству - его призывают, если не заставляют служить каким-то, вообще говоря, низменным целям.

Во-вторых, даже если состояние удовлетворительности наступает, то никогда не ясна динамика смены состояний в процессе восприятия, а главное, природа этих состояний. Предположение Кабакова о том, что состояние свободы, которое сообщает нам произведение искусства, имеет самое непосредственное психофизиологическое выражение, и при том выражение положительное, совершенно неочевидно.

Искусство доставляет нам не реальность наслаждения, а лишь возможность наслаждения. И в этой возможности и заключена искомая свобода - свобода от непереносимости наслаждения и обязательности переживания положительных эмоций. Другое дело, конечно, когда нас, кроме всего прочего, заставляют переживать положительно - определенные социально санкционированные произведения. Но даже сама возможность такой обязательности по отношению к произвольному предмету приводит в ужас, несравнимый с переживаниями, которыми делились при обсуждении "Бочки", как непосредственно вслед за финалом акции, так и впоследствии. Особенно интересна и симптоматична реакция недовольных дам. Некоторые из них в один голос заявили, что пережили крайне неприятные, тяжелые и тягостные состояния, что у них такое ощущение, что их изнасиловали. И это, конечно, сильное и справедливое замечание.

Разумеется, сопротивляемость разных людей идеально-смысловым и аудиовизуальным эффектам различна, и эти эффекты для кого-то могут быть болезненны. Но искусство, доставляющее удовольствие, неприятно уже тем, что его воздействие иногда напоминает состояние непроизвольного физиологического удовлетворения, которое может испытать жертва сексуальной мании.

В-третьих, действительно, любой художник стремится учесть особенности механизма восприятия, чтобы достичь желаемого эффекта. Восхищает как будто выверенная по метроному смена длительности сцен в "Амаркорде"; покоряет знание зрительской психологии в "пустых" альбомах Кабакова, когда длинная череда совершенно ничего не значащих серых листов вдруг прерывается, и мы видим маленькое пятнышко, и когда за этим пятнышком снова идут чистые листы. Но всегда ли желаемый художником эффект должен состоять в том, чтобы поймать момент и прервать ряд на подъеме интереса и внимания, в том, чтобы безошибочно сыграть на кумулятивном действии ряда? Ведь можно строить эстетическую интригу на сознательном вызове психологии восприятия. К тому же каждый раз эта психология принимается (или не принимается) во внимание в ее как бы известном и как бы хорошо изученном варианте. Однако, психологический механизм - открытая система, и веер возможных реакций вообще говоря не известен.

Малейшие смещения установок и позиций зрителей, их настроений и состояний сводят на нет ухищрения автора. На это обычно отвечают, что все же автор должен привлечь и расположить к себе зрителя, вызвать доверие и желание следовать за собой. И арсенал подобных приемов достаточно широк, и давление здесь неуместно: зритель должен остаться свободен в своем выборе. Эта ситуация напоминает проблему религиозной свободы совести: Бог желает человеку праведных путей, но не хочет навязываться. И тогда в силу вступает "обаяние Благодати". Мировые линии пространства свободы совести не являются векторами, направляющими к точке спасения, но эти линии искривлены полем Божественного тяготения.

Чем же может расположить к себе зрителя концептуальное произведение, если приманка грядущего оргазма табуирована? По-видимому, только демонстрацией эстетических достоинств объективной структуры произведения, поскольку в условиях изобразительного минимализма потенциальное внимание и интерес зрителя поневоле обращаются на эти структуры, в попытках их постигнуть. И здесь зрителя ждут новые сложности.

В большинстве известных случаев умпостигаемая структура произведения служит основой для понимания, непосредственного восприятия и плана содержания. В данном случае, в акциях КД, эта преемственность, эта связь нарушена. Умозаключить от структуры к смыслу невозможно. И это рождает у слушателя, зрителя глубокую закономерную тревогу, и вызывает упреки в нарциссизме и аутизме, высказанные, в частности, Приговым. Зрителю либо кажется, что происходящее вообще не рассчитано на его присутствие, что "система созерцает сама себя", либо, что его ввергли в пространство, в котором, мало того, что выкачан как бы воздух, но, что главное, в котором авторы его покинули (ситуация символически отыгранная КД в акции "Картины" - "Значение жеста- удаление"), покинули, не соблазнив. Аутизм акции только подчеркивался 110-кратным повтором и заклинательными интонациями Монастырского, который как будто слушал сам себя.

Далее, авторы акции могли бы для отвода подобных упреков сослаться на требование подготовленности зрителя, на необходимость знания и понимания им общехудожественной ситуации и предшествующих работ КД. Но даже если такое знание и понимание присутствует, оно при всем сходстве эстетических позиций, может отличаться от воззрений КД, хотя бы в нюансах. Кроме того, из опыта участия в акциях КД известно, что большинство "интерпретаций постфактум" абсолютно конвенциональны. То, что символизирует, скажем, Большой заяц или гипсовый слепок руки в акции "Русский мир" знает в лучшем случае только само КД, а в худшем - только Монастырский. Напротив, в очевидных, удачных акциях - "Лозунг", "Выход" связка структура-смысл просматривалась совершенно отчетливо.

Из чего же все-таки должна исходить оценка качества концепта, когда практически все смысловые отношения смещены, иерархия уровней значений преобразована в неизвестном направлении?

Попытаемся предложить, если не системную основу таких оценок, то хотя бы версию финального понимания. В каком сознании разрозненность значений сочетается с невыносимостью состояний, непредсказуемость переходов с мрачным колоритом визуализаций? В так называемом "Расширенном сознании". В пространство такого сознания ведут разные пути и из него выходят в разные миры. Эффекты расширенного сознания достигаются и в религиозной мистике, в исихазме и суфизме, некоторые его проявления известны из исследования шаманизма; в состоянии расширенного сознания, как говорят очевидцы, можно попасть с помощью наркотических веществ; наконец, на новые уровни и формы ментальности попадает человек через психопатологизацию. Из всего перечисленного, строго говоря только в первом случае смена состояний является принципиально контролируемой.

Возможно, что именно расширенное сознание есть предмет проработки в акции "Бочка". Так можно думать еще и потому, что как мы сказали - искусство может быть столь же насладительно, сколь и страдательно. Но символом и одновременно абсолютной реальностью страданий является Ад. "Бочка" - это картина Ада в его невыносимости. И как же иначе показать состояние невыносимости для сознания и души, для внутреннего человека, показать его живому человеку, как не через приведение внешних чувств человека в особое напряженное состояние? "Бочка" - картина Ада, но картина не божественно-комедийная, а героико-трагическая. Смысловое пространство Ада не может открыться обычному сознанию, отстраненного чтения классического текста недостаточно. "Здесь надо чтоб душа была тверда; здесь страх не должен подавать совета". И вздохи, и плач, и иступленный крик не должны издаваться зрителем концептуального ада.

Разумеется, созерцание таких тяжелых пространств выглядит извне нарциссическим и аутичным, но именно извне. При попытке осторожно войти в эти пространства, в эту "тьму внешнюю", эффект смыслового самозамыкания исчезает (уверяю вас). И то, что со стороны воспринималось как насилие над чувствами, над системой сенсорных качеств, начинает осознаваться как способ и возможность открыть в себе новое измерение сознания, позволяющее разотождествиться со своими внешними способностями и полнее ощутить свое умопостижимое "Я".

В этой перспективе наиболее очевидные, наиболее осмысленные, "красивые" в своей простоте и наглядности акции КД, может быть, и не являются наиболее удачными. Не потому, что чем тягостнее пространство, тем лучше, а потому, что обретаемое в результате прохождения через феноменологический редуктор акции число степеней свободы становится больше. И если здесь и может идти речь о катарсисе, то даже в платоновском смысле отношений между душой и телом и условиями независимости первой от второго.

Допустим, все это так, но чему же в таком случае мог радоваться все полтора часа акции Всеволод Некрасов? Радовался, если судить по выражению явного удовольствия на его лице, по его постоянной улыбке. Это не была бесстрастная улыбка Будды, улыбка человека заранее готового все понять и простить. И не маска рационалиста, постоянно вычисляющего варианты возможного развития событий. Это было выражение самой простой и непосредственной заинтересованности, выражение искреннего внимания и понимания...

## Обсуждение

Акция состояла из двух этапов и проводилась в квартире А.М. Первые 55 минут зрители слушали фонограмму текста А.М. "ЦЗИ-ЦЗИ" (см. раздел "Комментарии", т.3), на запись которого - в другой акустике - через каждые три минуты накладывалась фраза: "Читается текст А.М. "ЦЗИ-ЦЗИ". Тавтология пустого действия" (она перемежалась с вариантом "Читается текст А.М. "ЦЗИ-ЦЗИ". Предисловие к акции "Обсуждение"). Важно, что именно в этой же акустике наложений происходил потом повтор через динамики высказываний зрителей во время собственно "Обсуждения".

Кроме того, в центре комнаты были расположены предметы "Категории КД" (см. схему). Восемь из этих предметов лежали на белой прямоугольной тряпке на полу, два - на круглом столе.

Дальний (от стола) конец тряпки накрывал собой длинный черный ящик с четырьмя фонарями, который использовался в акции "Перевод". Фонари были включены и светили сквозь белую тряпку.

На покрытом тряпкой ящике стояла доска "Демонстрационное поле" (из ряда предметов "Категории КД"). К реле времени, укрепленному на этой доске, были подключены стоящая на столе лампа, накрытая "Перевернутой вазой" (так же один из предметов "Категории КД") и диапроектор.

Рядом с ящиком, на полу на белой тряпке лежал самый крупный предмет "Категории КД" - "Хождение": между двумя досками зажатое черное пальто (доски были сбиты гвоздями и перевязаны веревкой. Все предметы "Категории КД" были довольно тяжелые, так или иначе перевязаны веревками с множеством торчащих узлов и немного напоминали почтовые посылки). По верхней доске "Хождения", в разных местах маркированной надписями (машинописными и сделанными черным фломастером: "КД. Категории. Пальто мужское, демисезонное черное (1 шт.). ХОЖДЕНИЕ. Моск. обл., Савел. ж.-д., поле возле деревни "Киевы горки". 1976-1985)- между этапами акции можно было переходить из одной половины комнаты в другую (указанием на возможность такого действия послужил пример А.М.).

Ближе к столу, под "Хождением" располагался предмет "Незаметность" (вертикально укрепленная на небольшой доске "Мягкая ручка").

Справа от "Незаметности" - предмет "69", представляющий собой обернутый в золотую фольгу матрасный чехол, зажатый сбитыми между собой и перевязанными двумя фанерками. На верхнюю фанерку была наклеена страница из партитуры "Водяной музыки" Дж. Кейджа, в которую был впечатан маршрут 69-го троллейбуса - от "Южных ворот ВДНХ" до "Петровских ворот".

Под "Незаметностью" лежала "Предмет-рама" - стопка обернутых в целлофан черных прямоугольных картонов с номерами, которые использовались в качестве интерьерной предмет-рамы в акции "Перевод".

Справа от нее находился предмет "Транспорт. Эстетическая накладка", представляющий собой определенным образом соединенные и наложенные друг на друга деревянные рамочки, обложки журнала "Гутен Таг" с металлическими фурнитурными крылышками и звездами, и металлические листы. На оборотной стороне нижней картонки этой стопки была наклеена фотография с акции "Перевод".

Между "Предмет-рамой" и "Эстетической накладкой", на пластмассовой подставке лежал вокмен, а на нем - кассетная коробочка, маркированная, как и все другие предметы, надписью: "Категории КД. Тавтология пустого действия. ОБСУЖДЕНИЕ (фонограмма) 1985". В ряду других предметов это был предмет, который только должен был быть создан в процессе акции "Обсуждение", то есть представлять собой запись обсуждения.

И, наконец, у самого стола на белой тряпке помещался предмет "Гантельная схема", представляющий собой длинную тяжелую картонную коробку, перевязанную в четырех местах веревками с узлами, внутри которой находились две зимние меховые шапки, гантеля весом 3 кг, две клизмы. На крышке коробки были наклеены соответствующие белые бумажки с маркировкой. Кроме того, на каждом предмете была наклейка с обозначением какого-нибудь места. Так, например, на

"Гантельной схеме" - наклейка с надписью: "Москва, Лосиный остров, баскетбольная площадка" (на этой площадке снимались некоторые слайды к акции "Бочка").

В центре круглого стола стояла "Перевернутая ваза" с помещавшейся внутри нее лампой. Коробка, внутри которой находился патрон лампы и на которой стояла ваза, была перевязана двумя веревками с множеством узлов, образующих собой два жгута, лежащих на столе. К их концам, слева и справа от коробки, были прикреплены два микрофона вокмена, расположенного на белой тряпке. "Перевернутая ваза" была единственным предметом из предметов "Категории КД", не маркированная надписями.

На краю стола лежал предмет "Фотоальбом", представляющий собой большой альбом, прикрепленный гвоздями и веревками к сложно составленному подиуму. В альбом были вклеены фотографии с некоторых акций "КД", а также две картонки от "Моталки" А.М. Справа от альбома, на подиуме была наклеена бумажка с перечислением следующих демонстрационных отношений - категорий "КД": "Мотание. Стояние. Лежание в яме. Группа. Человек-люди вдали. Звук. Слушание слушания." Зрители могли перелистывать фотоальбом.

В комнате над пианино на стене висела черная партитура акции "Юпитер", а над диваном - застекленная рама-экран в синем паспарту акции "Бочка". Они имели определенное значение в световой структуре акции (см. статью - комментарий "Закрытый город").

После того как зрители осмотрели предметы "Категории КД", между пианино и белой тряпкой был повешен маркированный черными надписями экран "КД. КАТЕГОРИИ. ПЕРСПЕКТИВЫ РЕЧЕВОГО ПРОСТРАНСТВА. Обсуждение. 1985" и дальнейшее прослушивание фонограммы сопровождалось показом некоторых слайдов "Русского мира" и "Бочки", имеющих отношение к содержанию фонограммы "ЦЗИ-ЦЗИ". Когда фонограмма "ЦЗИ-ЦЗИ" закончилась, после пятиминутного перерыва началось собственно "Обсуждение". Верхний свет был погашен и включена "Перевернутая ваза". На экране появился первый слайд серии "Фрагменты. Закрытый город" и Кизевальтер, показывающий слайды, зачитал небольшой вступительный текст (см. стенограмму). Одновременно этот текст повторялся через динамики А.М., который сидел за экраном (невидимый зрителям) и через наушники и усилитель второго вокмена, подключенного к записывающему вокмену, лежащему на белой тряпке среди предметов, слушал высказывания выступающих, в основном повторяя их в микрофон, соединенный с динамиком в противоположном конце комнаты, но иногда и вступая в дискуссию (см. стенограмму).

Слайд-фильм "Фрагменты. Закрытый город", сопровождавший "Обсуждение", состоял из 114 слайдов (каждый слайд держался на экране по 20 секунд).

1. Экран (слайд маркированного надписями экрана, на котором показывались слайды).

2-9. Фрагменты предмета "Гантельная схема" (черно-белые слайды).

10. Заставка "Закрытый город" (ч.-б.)

11-14. Цветные слайды "Закрытого города", представляющие собой:

11- изображение знака троллейбусного парка (круги с "крылышками") на красном фоне. Такие знаки помещаются на боках троллейбусов.

12- левый нижний край кабины троллейбуса с фарами и фрагментом цифр желтого цвета на красном фоне.

13- красный щит-лозунг с текстом: "РЕШЕНИЯ АПРЕЛЬСКОГО (1985 г.) ПЛЕНУМА ЦК КПСС - БОЕВАЯ ПРОГРАММА ПАРТИИ, ВСЕГО СОВЕТСКОГО НАРОДА!".

(этот слайд - вертикальный; все остальные слайды, кроме лозунгов, первого слайда "экран" и последнего, 114-го слайда - горизонтальные. Кроме того, слайды лозунгов показывались в "моргающем" (стробоскопическом) режиме с помощью реле времени. Одновременно с морганием лозунга на экране - в перемежающемся с ним режиме - моргала и "Перевернутая ваза" на столе).

14- левый нижний край кузова троллейбуса с задними подфарниками и фрагментами цифр на красном фоне.

После каждого ряда из восьми фрагментированных в слайдах предметов "Категории КД" следовали - через заставку - четыре слайда "Закрытого города", составленного аналогично описанному выше ряду. Но только два лозунга - первый и последний - снимались полностью (текст последнего лозунга: "ТРУДЯЩИЕСЯ КРАСНОЙ ПРЕСНИ! ПОВЫСИМ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ, ЭФФЕКТИВНОСТЬ И КАЧЕСТВО ТРУДА НА КАЖДОМ РАБОЧЕМ МЕСТЕ! "). Остальные шесть

лозунгов представляли собой вертикально снятые фрагменты огромного горизонтального лозунга, установленного в районе Красной Пресни - куски слов, слогов и букв, из которых нельзя было сложить осмысленную фразу или слово.

15-22. Фрагменты предмета "Хождение" (ч.-б.)

23. Заставка.

24-27. "Закрытый город" (цв.)

28-35. Фрагменты предмета "69" (ч.-б.)

36. Заставка.

37-40. "Закрытый город" (цв.)

41-48. Фрагменты предмета "Демонстрационное поле" (ч.-б.)

49. Заставка.

50-53. "Закрытый город" (цв.)

54-61. Фрагменты предмета "Фотоальбом" (ч.-б.)

62. Заставка.

63-66. "Закрытый город" (цв.)

67-74. Фрагменты предмета "Предмет-рама", представляющие собой крупно снятые номерные знаки на кузовах грузовиков, автобусов, автомобилей (ч.-б.)

75. Заставка.

76-79. "Закрытый город" (цв.)

80-88. Фрагменты предмета "Незаметность" (ч.-б.)

89. Заставка.

90-93. "Закрытый город" (цв.)

94-101. Фрагменты предмета "Транспорт. Эстетическая накладка" (ч.-б.).

102. Заставка.

103-106. "Закрытый город" (цв.)

107-113. Предмет "Перевернутая ваза" и фрагменты раскладки предметов на белой тряпке (ч.-б.).

114. А.М. за экраном в наушниках и с микрофоном в руке (в том виде, в котором он работал во время акции "Обсуждение"- повторяя высказывания участников акции).

С появлением на экране 114-го слайда А.М. прекратил повтор обсуждения, которое длилось еще некоторое время в обычном речевом режиме.

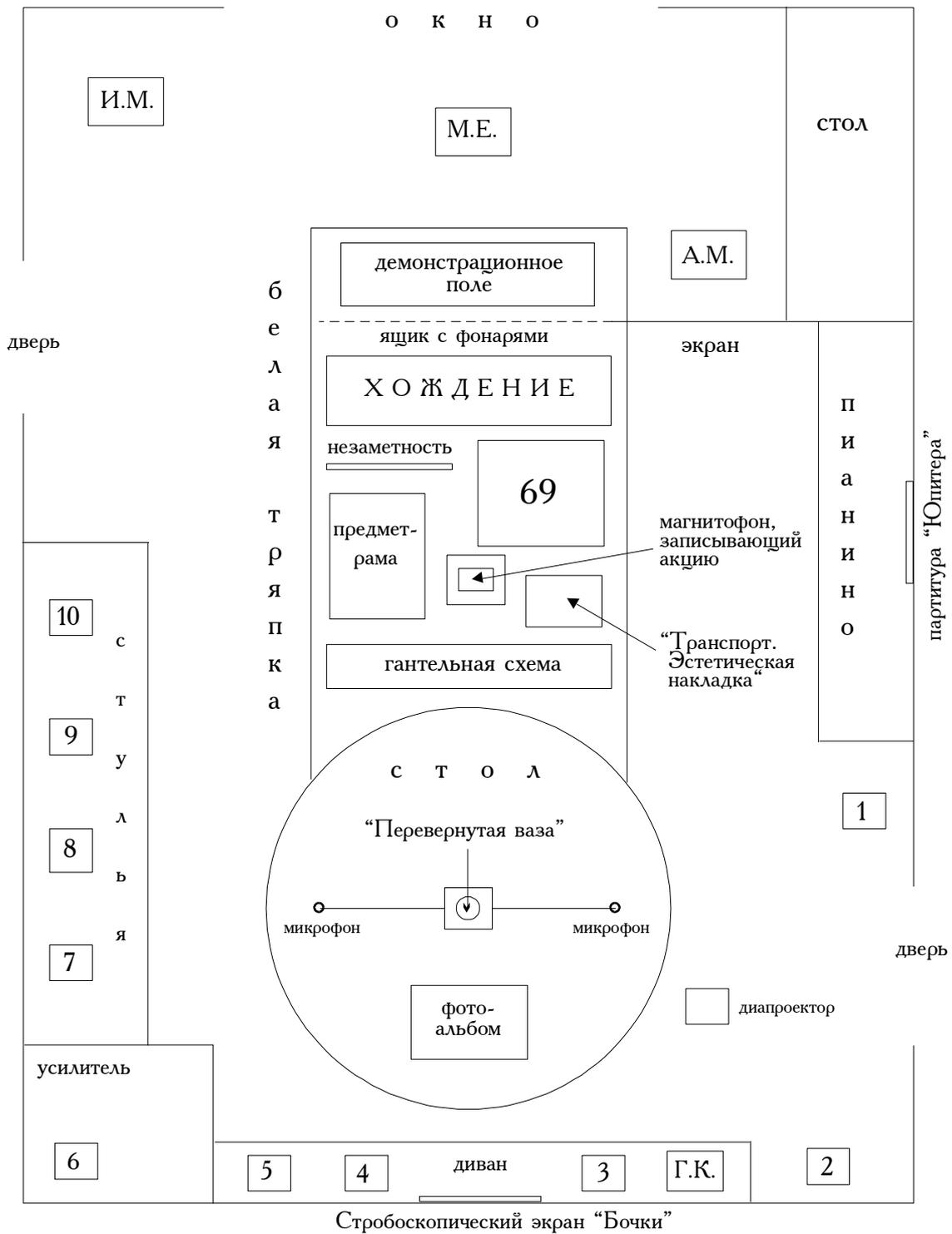
Примечание: При возможном повторном показе слайд-фильма "Фрагменты. Закрытый город" этот показ должен сопровождаться прослушиванием фонограммы "Обсуждение" с добавлением заключительного 115-го слайда из "Русского мира" (того "рекламного" слайда, который показывался в "Бочке": магнитофон на фиолетовой тряпке на снегу). Этот слайд должен возникнуть сразу, как только кончается повтор высказываний на фонограмме "Обсуждение" (см. последнюю страницу стенограммы "Обсуждение").

Москва

28 сентября 1985 года.

А. Монастырский, Г. Кизевальтер, М. Еремина, И. Макаревич.

Схема расположения предметов, зрителей и организаторов  
во время акции “Обсуждение”



- 1. Л. Рубинштейн
- 2. С. Летов
- 3. И. Кабаков
- 4. И. Бакштейн
- 5. Д. Пригов

- 6. Динамик повтора
- 7. Министр-советник (ФРГ)
- 8. Советник по культуре (ФРГ)
- 9. Вика
- 10. В. Сорокин

И.М.- И. Макаревич  
 М.Е.- М. Еремина  
 Г.К.- Г. Кизевальтер  
 А.М.- А. Монастырский

## Стенограмма “Обсуждения”

(Высказывания выступающих повторялись А.М. через динамик.  
Отступление от этого режима повтора указаны в соответствующих  
местах стенограммы).

Г.КИЗЕВАЛЬТЕР: Перед обсуждением я прочитаю маленький текст (Далее - Г.К. и А.М.(через динамик)): Перед тем как приступить к обсуждению просмотренной вами выставки предметов “Категории КД” и прослушанной фонограммы “ЦЗИ-ЦЗИ” мы просим принять во внимание особенности “попугайного” речевого пространства следующего этапа акции. Дело в том, что ваши высказывания будут повторяться через динамики. Поэтому просим сделать некоторое усилие, чтобы войти в этот речевой режим повтора. На слайды можно не обращать особого внимания, так как они представляют собой фрагменты предметов “Категории КД”.

Д. ПРИГОВ (АМ): Предметы чего?

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР (АМ): “Категории КД”, которые лежат перед вами.

ВИКА (АМ): А как это достигается такой эффект? Мистика!

ПРИГОВ (АМ): Мистика!

БАКШТЕЙН (АМ): Господа, нам предстоит обсудить то, что сейчас произошло, а также те предметы, которые лежат перед вами на полу и которые являются элементами тех акций, тех событий, которые организовывала группа “Коллективные действия”. Это требует от нас особого внимания и интеллектуальных усилий, поэтому прошу быть каждого наготове. Первое слово предоставляется Дмитрию Александровичу Пригову.

ПРИГОВ (АМ): Я не готов взять на себя такую ответственность.

БАКШТЕЙН (АМ): Но почему?

ПРИГОВ (АМ): А вот почему, когда говорил Гога, там было все хорошо, а тут, когда я говорю...

БАКШТЕЙН (АМ): Вы дайте возможность ведущему отчетливо... (неразборчиво)

А.М.: Я ничего не понимаю...

ПРИГОВ (АМ): Кто сказал “ничего не понимаю”?

А.М.: Ничего не понимаю...

ВИКА (АМ): Эхо само говорит (смех).

ЛЕТОВ (АМ): Кто-то в той комнате сидит и повторяет (смех).

БАКШТЕЙН (АМ): Мне кажется, что...

ВИКА (АМ): Это там попугайчики. Говорящие попугайчики.

БАКШТЕЙН (АМ): Не нужно думать, что слово “попугай” здесь носит иронический характер. Это название того приема, которым пользуется Монастырский, и нам нужно, невнимая, то есть...

А.М.: невзирая...

...невзирая (смех) на этот голос сосредоточиться на обсуждении. На предметах и теме. Вот Вы, Виктория Моисеевна. Ведь согласитесь, что сам прослушанный Вами текст был достаточно необычен.

ВИКА (АМ): Но это как посмотреть.

БАКШТЕЙН (АМ): А как можно посмотреть?

ВИКА (АМ): Вы знаете, есть такой тип сознания, для которого такой текст вполне даже обычный. Например, я сразу вспомнила бабушку моего приятеля, старую еврейскую бабушку, которая рассказывала истории такого типа.

ПРИГОВ (АМ): Надо сказать, что там одно слово не совпало в повторе.

ВИКА (АМ): Но эхо-то, оно творческое... Значит, эта бабушка рассказывала, например, такую историю. Однажды в нашу дверь позвонили. Я подошла, открыла ее, за дверью никого не было. И представьте себе, ровно через 4 года, 7 месяцев и 12 дней началась война (смех).

БАКШТЕЙН (АМ): И что Вы хотите этим сказать?

РУБИНШТЕЙН (АМ): Что война действительно началась?

ПРИГОВ (АМ): Нет, то, что через 4 года и сколько-то дней, вот что.

ВИКА (АМ): Нет, о замечательной мистической связи между явлениями, которые устанавливаются носителем определенного рода сознания как бы произвольно - с нашей точки зрения -

но в какой-то логике они вполне обоснованы. Ой! (смех. - первый раз начал моргать слайд с лозунгом. - "КД").

БАКШТЕЙН (АМ): А по поводу чего Вы смеетесь, собственно?

ВИКА (АМ): Я как-то ждала на этом экране отражения своих же слов. И вдруг...

ПРИГОВ (АМ): А почему вот смех не воспроизводится?

БАКШТЕЙН (АМ): Нет, мне кажется, что, конечно, смысл и пафос прослушанной нами речи, этого текста не в случайных совпадениях, которые существуют между событиями нашей жизни и фактами, элементами художественного пространства, которое воссоздается "Коллективными действиями", а смысл в том, что ставится проблема значений, которыми мы нагружаем каждый элемент художественного пространства. Поэтому я хочу обратить ваше внимание на то, что предметом обсуждения должен стать не факт совпадения во всей его удивительности и смехотворности, а сама эта проблема. Мы здесь с вами, как мне кажется, достаточно подготовлены для того, чтобы выйти на этот уровень обсуждения и отреагировать не на отдельные комические моменты прослушанного текста, а на тот, как мне кажется, достаточно серьезный, глубокий и интересный поворот темы, который нам и был продемонстрирован. И в самом деле, то, что мы читаем, видим, обнаруживаем и ощущаем, когда сталкиваемся с произведениями того направления, которое мы знаем в том числе и по работам здесь присутствующих, это, конечно, проблема значения тех элементов, моментов, предметов или всего произведения, с которыми мы имеем дело. Потому что прямого, очевидного значения они не имеют, как мне кажется. И те предметы, которые здесь выстроены, они достаточно амбивалентны, потому что есть какой-то, видимо, абсурд, но тем не менее, мы знаем, что устроители каждый раз могут, либо в самой акции, либо пост-фактум воспроизвести сложную связь и цепочку ассоциаций, которая связывает этот предмет и тот итоговый смысл, к которому все восходит. Поэтому мне кажется... Но при всем этом все достаточно проблематично, потому что получается так, что каждый раз, в каждой акции, в каждый момент и каждый ее участник даже не подозревает о том истинном значении каждого элемента художественного пространства, с которым он сталкивается. И возможно, что такая абсурдизация в себе и не обоснована. На чем, в сущности, строится эта гипотеза? И на чем в этом смысле держится наш интерес или те усилия, которые мы каждый раз затрачиваем, чтобы все-таки довести все элементы действия до какого-то уровня здравого смысла или нашей гипотезы относительно смысла происходящего, смысла эстетического?

ВИКА (АМ): Но мне кажется, что здесь нет противоречия с общей задачей, общей установкой искусства на придание значений, порой весьма неожиданных, определенным объектам и элементам, которые включаются в произведение. Ведь в принципе создатель, демиург обладает свободой придавания или даже навязывания значений, которые ему угодны или которые ему открылись в каком-то его внутреннем пространстве. И подобного рода акции являются как бы демонстрацией, что ли, уже этой, казалось бы, совсем ничем не обусловленной свободы "прилепления", внедрения этих значений отдельным элементам. А с другой стороны, мне представляется интересным следующий момент в такого рода объектах, который по видимости является как бы абсурдным, то есть содержащим абсурд, но на деле, с другой стороны, является вообще отрицанием абсурда как такового. Потому что это программный неабсурд. Ибо мы знаем, мы уже выучили, то есть "Коллективные действия" нас приучили к мысли о том, что все, что может показаться абсурдом на первый взгляд, таковым отнюдь не является, поскольку все - ну вот, например, эти часы с ручкой, на которую один, два раза намотана нитка - все это вполне может быть возведено к какому-то рациональному реалистическому значению. Мне этот ход кажется интересным, потому что в искусстве XX века очень часто применяется обратный ход. То есть обнаруживается абсурд в чем-то, что здравому сознанию, здравому смыслу совсем не кажется абсурдным. Сиденье, например, семьи за столом или потребление произведения искусства - масса всяких вещей, которые мы знаем по отдельным работам как местным, так и прежде всего, западным. Так вот там ход - вскрытие абсурда в нормальном ходе вещей, а здесь вот интересный ход - вскрытие смысла и значения в том, что по видимости как бы его лишено. Этот ход мне представляется интересным.

БАКШТЕЙН (АМ): Так что же получается? Каждый раз, когда предъявляют предмет, его особенности, его морфологическое строение... и обыденная семантика, она никак не связана с тем восхождением от смысла предмета к смыслу целого? К смыслу замысла? Такая связь, по-вашему, не существует?

ВИКА (АМ): Я не поняла.

БАКШТЕЙН (АМ): Если я Вас правильно понял, то никакие особенности предмета, которые вам изначально предъявлены, будь то циферблат, какие-то надписи или вот эти странные, непонятные

по форме вещи, эти их особенности, их строение никак не помогают пониманию. Они нейтральны той процедуре, которую Вы над ними производите?

ВИКА (АМ): Нет, конечно, они несут в себе комплекс значений и для зрителя, который видит их в первый раз. Но при этом я наталкиваюсь внутри себя на некоторое такое непонимание. И получается, что главное действующее лицо - мое незнание, перед которым я оказываюсь. И мне нужно пройти какой-то путь, совместно с авторами, для того, чтобы превратить свое незнание в знание. Иначе я остаюсь на каком-то уровне догадок, предположений, собственных построений. Но я по этому пути могу идти дальше, ведомая авторами.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть здесь самым важным является некое исходное, априорное доверие к строителям. Хотя вот мы помним, что во время акции "Бочка" Вы как бы демонстративно отказали в этом доверии.

ВИКА (АМ): Общая позиция зрителя состоит в том, что он никому ничего не должен, и он никому своего доверия не подарит просто так, ни с того, ни с сего. Его нужно ... как бы...ну...

А.М.: завоевать.

ПРИГОВ: завоевать...

ВИКА (АМ): ...завоевать? Ну, мобилизовать во всяком случае...

РУБИНШТЕЙН (АМ): Организовать.

ВИКА (АМ): Как-то вызвать его в зрителе, как-то расположить.

БАКШТЕЙН (АМ): А чем на этот раз Вас расположили организаторы?

ВИКА (АМ): По сравнению с "Бочкой", на которую я реагировала однозначно, недвусмысленно, в данном случае этой реакции совершенно нет. Я это тоже констатирую.

БАКШТЕЙН (АМ): А может, это объясняется тем, что громкость звучания была не столь велика? Как Вы проводите для себя границу приемлемости происходящего?

ВИКА (АМ): Сейчас еще очень непосредственное впечатление. Мне трудно сформулировать, благодаря чему именно, но может быть, из-за того, что прошлый раз текст был нарочитым повторением одного и того же, лишённого смысла. А сейчас можно было все время следить за переходами смысла. Это была интерпретация чего-то. Всегда можно было вступить во внутренний диалог с тем, что излагал автор.

БАКШТЕЙН (АМ): Но сам повтор достаточно нейтрален и как прием он очень полезен. Почему тогда повтор вызвал такое недоумение? То есть достаточно было понять гипотезу относительно смысла этого приема и тем самым от него дистанцироваться и не переживать неприятных ощущений.

ВИКА (АМ): Но тогда, когда он мне стал понятен в "Бочке", он быстро потерял свой смысл. В то время как то, что происходило сейчас, представало скорее каким-то путем, который смысл терять не может, поскольку он есть некоторое развитие и путь.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть Вам хотелось бы каждый раз и в каждом приеме видеть элементы развития, динамику действия?

ВИКА (АМ): Но это уже чисто субъективные факторы, области и поэтому я здесь за свои суждения дорого не возьму.

БАКШТЕЙН (АМ): А вот, Дмитрий Александрович, тут эта проблема очень интересно поставлена. Уровень внимания, который каждый раз поддерживается во время акции, потому что ведь нас ставят каждый раз в ситуацию некоторого испытания и иногда довольно мучительного. На чем же в такого рода ситуации должно удерживаться внимание?

ПРИГОВ (АМ): Ну, сейчас я более обще скажу. Каждый раз, когда я бываю на акции, потом прихожу либо на зачитку документации, либо на обсуждение, то я узнаю, что, в общем-то, было не совсем то, в чем я участвовал. (смех) Нет, это... Мне кажется, что те обсуждения Ромашко с Монастырским, что нужно какое-то боковое действие, которое бы не замечалось, это излишне. Дело в том, что вся объяснительная структура, которую выстраивает Монастырский, каждый раз оказывается все более и более широкой, она просто необъемлема. Тут уже включены троллейбус, квартира, код. Как бы даже не очень понятно, зачем устраивать вообще конкретное действие, когда в принципе можно выстроить все, что угодно, вовлекая туда все мироздание и каждый раз komponуя его по-разному. Как бы каждый раз - новая акция. И поэтому меня в общем-то в этом деле волнует такая проблема: что за роль отводится участнику, приглашаемому сюда? Он становится либо на уровень предмета... Когда он становится на уровень предмета, ему нужна элементарная комфортная ситуация - ничего больше. Если от него требуется внимание, которое каким-то способом в акции ведется, тогда он действует по элементарным психофизическим законам. Когда человек попадает в ситуацию и чувствует себя предметом, которым бьют, ему ведь не важно, что смыслу, по которому бьют, гораздо большее - ему

тоже больно. Поэтому претензии минимальные. Поскольку смысл выстраивается вообще за пределами этой ситуации. Относительно сегодняшней акции должен отметить, что текст, который был прочитан, он, как текст, совершенно самодельный, и чисто стилистически он мне напомнил работы Рубинштейна, у которого как бы принцип абсолютной беллетризации всего, а здесь принцип абсолютной сакрализации всего. Но как текст - это абсолютно стилистическое действо. Именно поэтому я его с большим удовольствием слушал как кусок текста, пластический кусок. И в данном случае этот текст выделился в самостоятельную совершенно вещь из всего, что делает Монастырский, потому что это было просто литературное произведение, оторванное от всего. Потому что вся объяснительная структура, как показывает Андрей Викторович, может быть перекомпанована и прочее. Стиль сам по себе задавал структуру, композицию, последовательность и драматургию этого текста. Пока вот такие соображения.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть Вы считаете, что для участников акции смысла самого участия и смысла происходящего - нет. Ибо он не предполагался авторами, а мог возникать или не возникать сам по себе.

ПРИГОВ (АМ): Потому что в общем-то основное действующее лицо всегда оказывался Монастырский...

А.М.: Это неправильно...

ПРИГОВ (АМ): Правильно, правильно, я помню... повторите пожалуйста. Это так. Я помню тот

...

А.М.: Вы упрекаете меня в нарциссизме...так?

ПРИГОВ: Да, единственно - Вы неправильно формулируете, я...

А.М.: Нет, я совершенно правильно формулирую, Вы так и высказываетесь.

ПРИГОВ: Я не обвиняю, я квалифицирую это как нарциссизм. Это небольшая разница.

А.М.: Я отвожу эти обвинения.

РУБИНШТЕЙН (АМ): Разоблаченное эхо.

ПРИГОВ (АМ): А почему это Вы переключились на авторский текст?(смех)

И поэтому я понял, что нужно следить не за действием, ни за чем, а нужно в какой-то мере пытаться поймать фокус зрения Монастырского и как бы его глазами посмотреть, как он там говорил в "Голосах", когда они повторяли с Ромашко этот двойной текст, - что истинно божественное состояние было у него, что как бы он понимал все это действие. И в "Русском мире" - он там видел солнце и истинная точка зрения была как бы у него. Значит, все это действие есть нечто, сконструированное вокруг Монастырского, мистериальное действие с персонифицированным Монастырским в центре, откуда все это и должно быть видно. А все остальное - как бы предметы культа, которым он придает свои значения. В одном действии зрители должны смотреть, в другом все происходит где-то в стороне. Значит, когда приходишь в храм, ты должен концентрироваться не на себе, а на предмете культа и с ним себя идентифицировать. И вот в какой-то момент я это понял и все время пытаюсь понять, какой же основной кайф ловит Монастырский. Этот кайф и есть, очевидно, и структурообразующая, и экзистенциальный, и содержательный центр.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть никакого кайфа для зрителей он не оставляет?

А.М.: ... и для себя тоже. (смех)

ПРИГОВ (АМ): Что такое, совершенно волонтаризм пошел за стеночкой этой, эхо! Я требую все-таки.....

А.М.: чистоты объявленной структуры...

ВИКА (АМ): Троллейбусный парк.

ПРИГОВ (АМ): Нет, дело в том, что кайф можно найти. Но вообще-то его можно найти везде, в любой ситуации есть какой-то пластический кайф. Но ведь эстетически я могу переживать любую ситуацию, никуда не ходя, ни на Монастырского, никуда. Я сам выстрою себе ситуацию. Если я хожу на акции Монастырского, мне интересно понять их адекватно его каким-то стремлениям. И вот я вычленил этот центр, идентифицируя себя с которым я могу понять смысл и получить тот самый кайф, который он получает.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть Ваш кайф как бы отраженный.

ПРИГОВ (АМ): Очевидно, основной кайф - это вживание в Монастырского. И потом это единственно спасительная ситуация, чтобы не быть им раздавленным.

А.М.: Зачем раздавленным, чем? Не понимаю...

БАКШТЕЙН (АМ): То есть Вы чувствуете мощное давление?

ПРИГОВ (АМ): Давление ощущается в любом случае, когда ты используем как предмет. Для этого не надо быть Монастырским. Для этого ты можешь пойти и встретиться с любым человеком, который тебя ударит по голове. (смех)

БАКШТЕЙН (АМ): А как Вы отделяете отношение к себе как к лицу и как к предмету?

ПРИГОВ (АМ): А это я выстраиваю уже по всему творческому контексту этой группы. Я вижу свою роль в акции, вижу объяснение акции. Я вижу, какая роль была мне отведена. Мне была отведена роль именно та, чтобы я смотрел ровно не туда, куда надо. Я использовался как один из предметов.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть, Вы, по-видимому, считаете, что в том художественном пространстве, которое образуется, нет места диалогу? Оно недиалогично?

ПРИГОВ (АМ): Нет, вот я и говорю, если вычленишь точно центр, а я для себя вычлению его в Монастырском, то в данном случае я уже начинаю ловить для себя кайф.

БАКШТЕЙН (АМ): Только через это?

ПРИГОВ (АМ): Только через это.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть никакой самостоятельной роли участия не предоставляется, а есть только самоценное существование?

ПРИГОВ (АМ): Ну, это я так себе представляю.

БАКШТЕЙН (АМ): А это относится ко всем акциям?

ПРИГОВ (АМ): Нет, это линия эскалирующая. Начиная с тех акций, которые переместились в интернет.

БАКШТЕЙН (АМ): Но может быть, это за счет отсутствия загородного поля?

ПРИГОВ (АМ): Не важно, за счет чего. Мало ли за счет чего. Да на поле в этом отношении еще хуже, потому что там где-то чего-то я обернусь и увижу какого-то человека. Я сам художником буду, сам выстраиваю себе ситуацию.

БАКШТЕЙН (АМ): А Вы видите в этом некоторый умысел или просто случайное совпадение ваших построений?

ПРИГОВ (АМ): Я так думаю, если следовать объяснениям Андрея Викторовича, что все выведения, которые кажутся случайными, в какой-то системе совершенно закономерны. Когда я попадаю на эту территорию, я принимаю истолкование Монастырского. Я считаю, что все закономерно.

БАКШТЕЙН (АМ): То есть, что в конце концов все имеет смысл, хотя каждый раз, пока мы находимся в рамках этой ситуации, вычленить его конкретно не представляется возможным.

ПРИГОВ (АМ): У меня даже нет пока такой задачи. Основная попытка - это идентифицироваться с Монастырским. А это - за пределами смысла вообще.

БАКШТЕЙН (АМ): А какие-то предпосылки Вашего собственного поэтического творчества, Ваше отношение к слову, произведению, границам, серии, книге, оно имеет какое-то сходство с этой ситуацией?

ПРИГОВ (АМ): Дело в том, что здесь позиция как бы полного пропадания в авторе. Вот я забыл как там точно у Мандельштама, что много научившихся читать, но вот Пушкина не умеет читать никто. Получается, что умеют читать - ну, Пушкин, помер, неизвестно, умел ли он читать, а вот только один Мандельштам умеет читать. Но мне претит такая предельно элитарная позиция. Мне кажется, что Пушкин прочитывается на многих пластах. Некоторые прочитывают пласт, что, вот, Женя полюбил Таню. Этот читатель замечательно себя чувствует - там, плачет и т.д. А кто любит изысканную словесность, тот прочитывает изысканную словесность. И вот эта слоистость произведения, его демократичность - мне нравится. А здесь как бы предельная коллапсация в единственной, истинной точке истолкования. Здесь отсутствие пластов вообще, кроме как пропадания в автора.

БАКШТЕЙН (АМ): Потому что нет непосредственной узнаваемости происходящего?

ВИКА (АМ): Вы как бы против элитарности?

ПРИГОВ (АМ): Нет, но я за иерархическую структуру.

БАКШТЕЙН (АМ): Но ведь здесь, по сути дела, сам этот прием ставится на обсуждение, он преподносится как предмет изображения, разве это непонятно?

ПРИГОВ (АМ): Но ведь я же не против этого, я же совсем про другое. Я просто говорил про один из принципов творчества.

БАКШТЕЙН (АМ): Так здесь Вы отказываете в фактической иерархичности или в самой установке?

ПРИГОВ (АМ): Нет, в самой установке. В какой-то мере как у Хлебникова, скажем. У него пласт "Таня любит Маню" отсутствует и он поэт для поэтов не потому, что его никто не понимал в свое

время, а потому, что там этого пласта вообще нет. То есть он поэт для тех, для кого поэзия открывается с определенного уровня.

БАКШТЕЙН (АМ): Но если мы все это дело называем концептуализмом, то на это есть же какие-то основания. Хотя бы отсутствие изобразительного или непосредственно узнаваемого пласта события - ведь это и является одним из признаков концептуализма?

ПРИГОВ (АМ): Почему?

БАКШТЕЙН (АМ): По крайней мере это входит в замысел, потому что использованные предметы не обладают свойствами узнаваемости. Они каждый раз такие, относительно которых никакой гипотезы, основываясь на обыденном опыте, построить нельзя.

ПРИГОВ (АМ): Нет, но для меня концептуализм, очевидно, несколько другое. Это взаимоотношение языка описания с предметом описания, и взаимодействие всех языков описания между собой. Дело в том, что Вы как бы пытаетесь вернуть разговор в оценочную плоскость. Я же пытаюсь определить это как феномен без всякого оценочного отношения. Мне это нравится.

БАКШТЕЙН (АМ): Как факт чего?

ПРИГОВ (АМ): Как факт искусства, наверное, чего...

БАКШТЕЙН (АМ): Которое тем не менее не обладает теми возможно необходимыми смыслами, которыми должно обладать искусство.

ПРИГОВ (АМ): Я просто ответил на Ваш вопрос, когда Вы спросили, какими чертами узнавания должны обладать предметы и аксессуары...

БАКШТЕЙН (АМ): Но где тот необходимый минимум узнаваемости, при котором предметы являются исходной точкой для какого-то художественного события?

ПРИГОВ (АМ): На это я Вам скажу, что все пропадает в Монастырском, и того значения, вот тех пластов, которые я различаю, то есть языков описания - здесь их нет (пауза) ....для меня ...(А.М. не повторил "для меня".- "КД").

ПРИГОВ: Повторите!

А.М.: Повторите!

ПРИГОВ: Нет, для меня!

А.М.: Для Вас!

ПРИГОВ: Нет, для меня!

А.М.: Для Вас...Вот сейчас как раз и демонстрируется язык описания Дмитрия Александровича Пригова...

ПРИГОВ (АМ): Это я не говорил (смех).

ПРИГОВ (АМ): Что-то вот энергетическая коллапсация автора в самом себе дает сбой, он наружу выходит....

А.М.: нару-шивает заявленную структуру (смех).

ПРИГОВ: Еб твою мать!

А.М.: Нарушает, еб твою мать, не нарушивает, а нарушает, еб твою мать.(смех)

ПРИГОВ (АМ): Ну чего Вы ко мне привязались? Вы еще кого-нибудь спросите.

БАКШТЕЙН (АМ): Но мои вопросы ко всем обращены. И я считаю, что все обязаны сказать свое мнение.

(моргание очередного слайда с лозунгом. - "КД")

ВИКА (АМ): Замечательно! (о слайде. - "КД"). Лёль! (К Кабакову - "КД").

БАКШТЕЙН (АМ): Илья Иосифович!

КАБАКОВ (АМ): Конечно, можно сказать. Мне очень нравится вся атмосфера и ситуация второй части, обсуждения, которая очень сильно напоминает (НРЗБ)...

А.М.: Кого?

КАБАКОВ: (повторяет) Инвайромент!

А.М.: А, инвайромент!

КАБАКОВ (АМ): Да, инвайромент, где в разных местах единого пространства происходят совершенно самостоятельно закрытые события. Вот в одном углу показывают кино, в другом Лева Рубинштейн сидит и думает, Дмитрий Александрович разговаривает с Бакштейном, лампочка тут зажигается, альбом лежит на столе, рядом сигареты, Игорь сидит с фотоаппаратом - или снимет или нет. В общем, эти вещи существуют раздельно в своей как бы закрытой ауре и представляют собой как бы большой образ космического пространства, где, конечно, каждая планета находится в каком-то взаимодействии со всеми остальными, но тем не менее имеет свои закрытые силовые поля. И, надо сказать, что созерцание этого, я бы сказал, звездного неба с такими планетами и телами, летающими в

разных направлениях и с разными скоростями, внушает какое-то замечательное космологическое переживание. Чувствуешь, что мир полон своих орбит, все куда-то летят, а в общем все очень приятно. Первая часть акции - чтение Андрея, производила очень интересное впечатление. Я хочу вернуться к двум комментариям Алика Чачко, которые были высказаны им на обсуждениях "Ольга Георгиевна, у вас кипит!" и произведений Виктора Ерофеева. Он предположил, что и в том, и в другом случае мы имеем дело с актом камлания. С тем, что приближает эти произведения к шаманскому, ритуально-суггестивному действию. И я должен сказать, что впечатление от первой части нашего сегодняшнего торжественного вечера, его, разумеется, главной части, может быть мной проинтерпретировано как состояние, глубоко приближающееся к описанию Чачко. Мы имели огромное воздействие звучащего голоса, который производил необыкновенно мощное суггестивное действие. Я лично находился под огромным воздействием этой суггестии. Дело в том, что - по моему личному опыту - для суггестии чрезвычайно важно именно положение не космического свободного полета разных тел в огромном пространстве, а как раз чрезвычайно замкнутое пространство, наподобие какой-то капсулы, ракеты, комнаты, бочки или, например, автомобиля. Вот мы недавно путешествовали в автомобиле с моим приятелем - и я чувствовал чрезвычайно всепроникающее и могущественное влияние суггестии моего приятеля, соседа, который сидел рядом со мной и воздействовал на меня чрезвычайно мощно. Эти условия закрытого пространства и монотонно, могущественно действующая суггестия, действовала на меня очень сильно. Надо сказать, что парабола, ритм воздействия у меня всегда одни и те же. После первых нескольких минут, когда я начинаю понимать, что для суггестирующего объекта гораздо важнее сама его мощь и воздействие, когда я это понимаю и чувствую это сильно, я начинаю засыпать и нахожусь в состоянии какой-то умирающей крысы. Но через некоторое время я просыпаюсь как бы в новом состоянии. Я забываю, кто я, зачем я, как я здесь оказался, было ли вчера и будет ли завтра, сколько времени и что будет сегодня и потом. Я нахожусь полностью только в сейчас в состоянии как в зубоорачебном кресле и начинаю понимать происходящее только в качестве пациента. Полный паралич моей субъективной воли, моей реакции и так далее. Я чувствую себя абсолютно как на кресле - психолога, терапевта, гинеколога ли - как угодно. Что он сейчас будет делать - я не знаю. По счастью, Андрей мне не выбил зубы, не ударил и в общем все пронеслось мимо...

РУБИНШТЕЙН (АМ): И не сделал аборта (смех).

КАБАКОВ (АМ): Да, не сделал аборта. Я чрезвычайно благодарен за столь благополучный конец. Я думаю, что это то же, что и при чтении "Ольга Георгиевна, у вас кипит!". Несмотря на страшный мат и разные неприятные слова, все быстро поняли, что здесь кидаться тарелками и палками не будут.

Я просто хочу сказать, что атмосфера суггестивного воздействия может быть чрезвычайно длительная. Любопытно, что при этом состоянии у пациента могут быть самые разные внутренние эволюции, а именно - взлетания, подпрыгивания, даже некоторое ощущение постижения чего-то, открытие каких-то других миров, даже чрезвычайно прекрасных миров. И состояние может быть, конечно, описано как новое, возвышенное, и, ну то, что происходит в психоделических путешествиях, сеансах и входах в какие-то новые эстетические пространства.

Но субъективно должен сказать, что я лично трушу как-то. Трушу вот этого состояния и с долей как бы некоторого восторга жду, когда оно кончится. А вот, повторяю, то состояние, в котором мы сейчас находимся, оно чрезвычайно комфортно. Я чувствую, что я как бы лечу в какой-то гондоле на воздушном шаре. Мне ужасно приятно, что мы здесь все вместе. Вот Рубинштейн сейчас сидит, курит, вот приятно почему-то. И вот мы летим, летим... казалось бы, что такого?... Вот это ощущение, что я нахожусь как бы в двух состояниях: вроде бы приятно, а с другой стороны - ничего не происходит. Надо сказать, что здесь мы вновь возвращаемся к традиционным пространственным акциям "Коллективных действий", где вот эта космологическая атмосфера присутствует в самом идеальном воплощении. Вот лес. Вот поле. Вот Коля Панитков по лесу пошел, ну и молодец, вот Андрей сейчас кувырывается в снегу - как прекрасно, ему, наверное, хорошо. И мне хорошо, потому что воздух хороший, нет ни электричек, ни Москвы.

(повтор кончился).

КАБАКОВ: В ОБЩЕМ-ТО ОПЯТЬ НАСТУПАЕТ ОЧЕНЬ ВАЖНОЕ КОСМОЛОГИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ВЫДЕЛЕННОСТИ, ВЫЧЛЕНЕННОСТИ. НЕОБЫКНОВЕННОЕ ВНИМАНИЕ К РЕАЛЬНОСТИ ЖИЗНИ УДВОЕНО. И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ НЕТ НИКАКОЙ ТЕРАПИИ, СУГГЕСТИИ, ПОЛЕТА И ДРУГИХ ВАЖНЫХ, НО ПОДОЗРИТЕЛЬНЫХ ВЕЩЕЙ.

БАКШТЕЙН: ТО ЕСТЬ У ВАС ЧУВСТВЕННАЯ РЕАКЦИЯ, НЕ ОПОСРЕДОВАННАЯ .

КАБАКОВ: ДА, НЕОПОСРЕДОВАННАЯ.

(А.М. выходит из-за экрана).

БАКШТЕЙН: ЕСЛИ Я ПРАВИЛЬНО ПОНИМАЮ ЭТОТ ЖЕСТ, ТО ОН ОБОЗНАЧАЕТ КОНЕЦ?

ВИКА: КОНЕЦ СВЯЗИ.

А.М.: КОНЕЦ В ТАКОМ РЕЖИМЕ, А ДАЛЬШЕ МОЖНО И ПРОДОЛЖИТЬ, КАК УГОДНО.

КАБАКОВ: АНДРЕЙ, НО ВЕДЬ БЫЛО ЗАПЛАНИРОВАНО КАК РАЗ ОБСУЖДЕНИЕ ЭТИХ ПРЕДМЕТОВ?

А.М.: ЗАПЛАНИРОВАНО БЫЛО РЕЧЕВОЕ ПРОСТРАНСТВО "ОБСУЖДЕНИЕ".

А.М.

Закрытый город

("Черный" концептуализм и нью-бидермайер как стилистическая предмет-рама "пустого действия")

Прежде, чем описать некоторые "незаметности" акции "Обсуждение", мне кажется необходимым сказать несколько слов о ментальности. В последнее время это понятие часто употребляется в разговорах, дискуссиях, суждениях, однако я не уверен, что все мы подразумеваем одно и то же под этим понятием. На мой взгляд, чаще всего ментальность употребляется как синоним интеллектуальности, то есть под ней подразумевается некая характерная черта мышления. На самом деле ментальность стоит в парадигме совсем другого рода понятий, а именно в той же парадигме, что и слово "реальность". Под реальностью обычно понимается пространственно-временной континуум, созданный совместными усилиями психических способностей человека и физикой наличного бытия. Реальность бывает согласованной (в этом случае ее называют действительностью или просто миром), искаженной (в результате психических заболеваний, действия наркотиков и т.п.), сновиденческой и т.д. Наконец, существует так называемая реальность "расширенного сознания". И вот эта последняя реальность в том случае, если она обладает неким подобием порядка, который свойственен реальности согласованной, и есть то, что принято называть ментальностью. То есть под ментальностью понимается также пространственно-временной континуум, но протекающий в таком режиме восприятия и переживаний, когда усилия психических способностей человека - в постоянном процессе создания и поддержания этого континуума (например, "восхождение по бесплотным чинам" в православной аскезе, "сто стоянок" суфизма, "духовная алхимия" даосских практик, разные уровни дхьяни в буддизме и т.д.) доминируют над физикой наличного бытия. Таким образом, ментальность это не свойство мышления, а особый мир (или слой мира, если понимать мир как слоеный пирог), в котором, как и в согласованной реальности, действуют свои причинно-следственные законы, случаются разного рода неожиданности, происшествия, одним словом, протекает жизнь со всеми ее понятными и непонятными обстоятельствами.

Обычное сознание проникает в этот ментальный слой "мирового пирога" после того, как мышлению, оперирующему несуществующими в согласованной реальности понятиями, удастся подчинить себе механизмы и, главное, ритмы согласованного восприятия. В последнем случае возникает картина ментальных перцепций, которая и складывается в конце концов в мир ментальности. В аскетических практиках этот процесс называется метанойей (изменением сознания)

или "умным деланием" в том смысле, что ум как бы делает мир, то есть сознание определяет бытие - (в известных пределах, разумеется), а не наоборот, как это принято в согласованной реальности.

Ментальность (если она не принимает клинические формы, что часто случается) обычно никак не проявляется в согласованной реальности - это сугубо внутренний, личный мир. Единственная реальность, в которой ментальный мир может проявиться - это реальность эстетическая. В преобладающем большинстве произведения искусства миметичны по отношению к согласованной реальности. Но, оказывается, возможен мимезис и ментального мира. Все наши акции серии "Перспективы речевого пространства" и акция "Русский мир" в каком-то смысле и являются таким мимезисом. Авангардное искусство, особенно такие его формы, как перформанс (акция) дает возможность не только говорить о ментальном мире, но и реализовывать прямые акты ментальных перцепций, правда, обычно лишь для соучастников группы "КД", а не зрителей. Зрителям ментальный мир открывается только в языках описания, на что им не стоит жаловаться, как это делает Пригов, ибо действительное пребывание в двух реальностях - согласованной и ментальной, жизнь в этом как бы "Двойном бытии", о котором писал Тютчев, не только тягостна, но в некоторые моменты просто невыносима, и те участки *vita beata*, которые встречаются в ментальном континууме, вряд ли компенсируют постоянное состояние раздвоенности "ментального странника".

До того как описать закрытую для зрителей сторону акции "Обсуждение", расскажу об одной ментальной перцепции из "реальной" жизни, которая случилась со мной года три назад. Она-то и инспирировала образ "Закрытого города" - той части слайд-фильма акции, которая состоит из красных слайдов: фрагментов троллейбусов и красных щитов-лозунгов.

Итак, речь пойдет как раз об одном из эпизодов, когда мой взбесившийся ум подчинял - путем чудовищных их истязаний - механизмы и ритмы моего восприятия своим несуществующим в согласованной реальности понятиям, как он натурализовывал эти понятия в перцептивные акты, нарушая, изменяя и постепенно "ментализируя" самые основные, фундаментальные планы восприятия - в данном случае визуально-цветовой план.

Эпизод, о котором пойдет речь, был для меня далеко не первой встречей с ментальным миром (для тех, кто читал Кастанеду, будет более ясно, о чем идет речь, если они транспонируют кастанедовское понятие "нагваль" на тот этап развертывания ментального мира, когда он еще не упорядочен, не подчинен и не выдрессирован рефлексией). Вообще после месячного пребывания в сумасшедшем доме я постоянно "стоял на шухере" своего собственного ума, не без оснований ожидая от него каких-нибудь гадостей.

В то утро (это было в середине апреля 82 года) я встал довольно рано и перед тем, как выйти из дома, посмотрел на улицу из окна для того, чтобы узнать, какова там сегодня "ментальная погода". Мое зрение сканировало только красные поверхности: красные пальто, шарфы, перчатки и другие красные части одежды и предметы на улице - как будто иных цветов вовсе не существовало. Для меня эта "краснуха" явилась знаком того, что сегодня ментальная (я тогда ее называл "ангельской" в соответствии с традицией исихастского "умного делания") реальность особенно обнажена и носит раздраженный, нервический характер. Причем я тогда уже подметил, что изменения ментального климата (а точнее, моей "расширенной" психики) совершенно явственно зависели от состояния погоды - в тот день как раз шел снег с дождем, было ветрено и слякотно.

Для того чтобы попасть в тон состоянию нервической "ангельской" погоды, я, помню, напялил на себя красный свитер. Тогда подобного рода идиотизмы имели для меня определенное "магическое" значение. Я надеялся, что красный свитер как бы растворит меня в этом красном мире, одновременно и защитив меня от возможного дурного его воздействия на мой ум.

Но красный свитер меня не спас. Я поехал на работу на 9 троллейбусе по проспекту Мира. Вообще, надо сказать, когда я сейчас вот это все пишу, я очень хорошо понимаю преступников, которых тянет на место, где они совершили преступление. Большинство моих ментальных переживаний, включая описываемые, были чудовищно мучительны и в то же время это был совершенно особый волшебный мир до такой степени не похожий на мой обычный предшествующий опыт жизни в согласованной реальности, что я мог (да и теперь могу) сравнить его только с каким-то потусторонним, иносветным миром. Я буквально чувствовал себя тогда "на том свете" со всеми своими физическими и психическими потрохами.

Итак, я ехал по проспекту Мира как всегда в полной интроверсии, изоляции от внешней реальности. Мозг мой лихорадочно работал, неконтролируемая мыследеятельность как обычно

вращалась вокруг природы "слоеного мирового пирога" и всех этих ментальных уровней. Я беспрерывно рассуждал о том, каким же образом и почему мое сознание вступает с ними в коммуникационные контакты, рассуждал о природе сплошного потока ментальных перцепций, в котором я оказался и из которого я никак не мог выбраться.

И вдруг в какой-то момент на меня обрушился этот ужасный синдром "цветов". Описать его не так-то просто. Обычно в транспорте мы едем в состоянии умственной рассеянности, за окном что-то мелькает, мысль наша перепрыгивает с одного предмета на другой. И если даже мы займемся решением какой-нибудь проблемы, например, существует ли Бог, то процесс этого решения будет протекать внутри нашего сознания, окружающие предметы и явления внешнего мира никак не будут ввязываться в наши рассуждения, не станут каким-либо образом подтверждать или отрицать наши выводы по данному вопросу.

Со мной же произошла следующая странная и ужасная вещь. Сила моего рефлексивного вопрошания о "слоеном пироге", гносеологическая жажда дошла до такой степени неконтролируемости, что сцепилась, слиплась с энергетическими цветовыми импульсами окружающего мира.<sup>1</sup> В моей голове как бы пробудился совершенно чуждый мне механический или электронный мозг, часть цепей, узлов которого находилась вне моей головы. Его "печатная" схема включала в себя цвета окружающих вещей - кузова машин, дорожные знаки, рекламные щиты, красные лозунги, одежду пассажиров троллейбуса и прохожих и т.д. Он лихорадочно работал совершенно независимо от моей воли, отвечал сам себе на задаваемые им же вопросы через цветовые знаки: насильственно, принудительно наводил мое визуальное внимание на определенные цвета окружающих предметов, то есть он подчинил себе нервные и мышечные двигательные центры моего зрения. Причем моя воля, мое трезвое "я" не могло остановить, погасить все время усиливающийся процесс "расширенного" визуального мышления и в полном оцепенении наблюдало за этим лихорадочным сканированием. Интересно то, что это не были слуховые галлюцинации, а именно мыследеятельность с невероятной силой и скоростью навязчивости. Мои "рассуждения" состояли не только из вопрошаний, но и из констатаций типа "плохая погода скверно действует на ангелов" (имелся в виду "ангельский" слой этого слоеного ментального пирога). Одновременно с возникновением у меня подобного рода мысли разбушевавшийся мозг наводил мой взгляд на желтый цвет, что означало подтверждение правильности этой мысли, наведение на красный цвет, напротив, означало отрицание. Причем аутентичность этой системы знаков обеспечивало сердце, в котором возникали своеобразные энергетические импульсы положительного или отрицательного характера. Вообще именно сердце во всех духовных практиках считается главным созерцательным органом ментального мира. Впервые о необходимости для аскета "свести ум в сердце" говорится в Упанишадах, а потом и во всех аскетических руководствах: даосских, буддийских, суфийских, православных, причем независимо друг от друга.

Но кроме этих "сердечных" подтверждений, система смысловой оперативной означенности цветов мгновенно выработалась у меня тогда на сплошном потоке совпадений бытовых суждений с независимым от моей воли наведением моего зрения на тот или иной цвет, например: "уже середина апреля" (желтый цвет; действительно, тогда была середина апреля), "я еду по улице Горького" (красный цвет; я ехал по проспекту Мира) и т.д. и т.д. На первый взгляд, все это может показаться не таким ужасным и легко объяснимым. Например, каждый может, сидя в комнате на стуле, подумать о том, что он идет по улице, и сознательно найти взглядом красный цвет в интерьере комнаты (обложку книги, красную тряпку и т.д.) То же самое можно проделать и с "утвердительным" желтым цветом. Но в моем случае было совсем не так: я еще не успевал закончить мысленно фразу, как уже мой взгляд упирался в желтый или красный цвет какого-нибудь предмета: визуальное насильственное сканирование по цветам "слиплось" с моим мышлением на каком-то очень глубинном,

---

<sup>1</sup> ... кстати, тут интересная проблема некоторой соприродности света (а цвет - это отраженный свет) и мысли как некоторых энергий, которая, возможно, возникает между ними в таком понятии и явлении, как скорость. Вспомним, что, по Эйнштейну, тело, достигшее скорости света, как бы выпадает из времени, а каковы пределы скорости мысли - неизвестно, особенно когда она включается в режим саморазвертывания, как это у меня и было. Если принять во внимание гипотезу, которая связывает в одну проблему мысль, свет, скорость и время, то лично для меня становятся ясными те временные aberrации, совершенно эмпирическое ощущение того, что я переживаю все это как бы "на том свете" и в некоторой "вечности", которые были всегда свойственны, характеризовали (психофизически) мои ментальные перцепции.

подсознательном уровне. Я не мог сознательным усилием воли прекратить ни идиотской мыследеятельности, ни "принудительных" наведений моего взгляда на цвета. В мой мозг проникла тогда какая-то мощная энергия, специфическая жизненная сила и "настраивала" механизмы моих перцепций (весьма мучительным способом коллапсации мыследеятельных актов) на восприятие ментального мира.

Процесс этого "цветового" мышления все время раскручивался, усиливался, фразы делились на отдельные слова, слова на слоги, на отдельные буквы, зрительные перепрыгивания с одного цвета на другой становились все резче, быстрее. Я оказался в сплошном цветовом потоке, цветовой мясорубке, буквально размалывающей и размазывающей мое сознание по кузовам проезжающих машин, троллейбусов, автобусов, домов, вывескам, знакам и т.п. Причем стал преобладать уже почти один красный цвет, буквально закрывший собой город, по которому я ехал. В слайд-фильме "Закрытый город" как раз и передан этот момент, это переживание "закрытости" города красными частями троллейбусов и распада мышления на отдельные слова, слоги и буквы на слайдах фрагментов лозунгов-щитов (желтые буквы на красном фоне).

Голова у меня болела и распухала, обычная реальность все больше отслаивалась, отдалялась, я бессильно барахтался в этом постоянно убыстряющемся смысло-цветовом потоке, который сам уже терял всякий смысл, превращался в какой-то вихрь мучительного психоделического абсурда. Совершенно мне неподвластная страшная сила вращала моей головой, заставляя непрерывно метаться глазами от красного к желтому, от желтого к красному- и так без конца, до физической невыносимости, чуть ли не до рвоты. Это метание (в слабом подобии, разумеется) я и попытался передать через "моргающие" слайды фрагментов красно-желтых щитов-лозунгов.

Сойдя с троллейбуса у Сретенских ворот, едва волоча ноги, я пошел вниз по Рождественскому бульвару, но ни говорение, ни ужасное тырканье мне в рожу этими цветами не прекращалось. И вдруг неожиданно как бы сами собой в голове всплыли слова Иисусовой молитвы. Она стала постепенно вытеснять говорение и где-то в конце Петровского бульвара мой взгляд, совершенно истерзанный желто-красным адом, вдруг остановился, наконец, на спине идущего впереди меня человека, одетого в синее пальто. Синий цвет его пальто неожиданно всплыл передо мной, я "зацепился" за него взглядом и мое зрение как бы "встало на синий якорь". Получив другое цветовое впечатление, я испытал огромное чувство облегчения, как будто вынырнул из какой-то омерзительной желто-красной жижи на поверхность и увидел над собой синее небо. Правда, как только я сосредоточился на синем пальто, тут же мое зрение обнаружило склонность обращать внимание исключительно на синие предметы. Причем их вдруг оказалось как-то подозрительно много вокруг меня. Одним словом, идя по Петровке, я шел уже по "синему" миру - видел только синие машины, синие сумки, синюю одежду и т.п. Остальные цвета выпали из поля моего визуального внимания. И все же после красно-желтого метания "синий" мир был миром блаженного покоя, бессмысленное вопрошание-говорение прекратилось как бы наткнувшись на синий барьер.

Итак, войдя умом в синюю сферу ( иногда в духовных традициях синий цвет квалифицируется как уровень "серафической" ментальности, более высокой, "сильной", чем красная "ангельская" ментальность), я, с одной стороны, был благодарен за ослабление интенсивности говорения и отсутствие идиотских желто-красных семафорических "да"- "нет", с другой стороны, я понимал своим "оператором-наблюдателем" несвободу моего положения. Ничего особенно приятного в этом тырканье в синие предметы не было (бросив же эту путеводную синюю нить, я чувствовал, что опять могу сверзиться в желто-красный ад). Я понимал, что и "синий мир" - ненормальное состояние, но выйти из него не мог.

Через некоторое время все это как-то незаметно прошло само собой.

Впоследствии у меня не раз еще возникали, правда, уже слабо связанные с говорением, "белые", "красные", "зеленые" и "черные" миры, когда зрительное впечатление какое-то время складывалось только из поверхностей того или иного цвета. Со временем, когда у меня начался процесс волюнтаризации ментальности, и я постепенно научился на нее воздействовать, упорядочивать и редуцировать ее, я иногда сознательно позволял себе некоторое время побывать в том или ином "цветовом" мире (особенно энергетичен в силовом отношении "черный" мир), довольно легко, усилием воли, выводя себя из этих миров "макё" (так дзен-буддисты называют галлюцинации, часто возникающие во время дзадзен) и придавая своему визуальному вниманию обычный рассеянный характер. Потом мне эти "цветовые" миры перестали быть интересны. Передо мной раскрылись

совершенно иные, более "высокие" ментальные пространства (в сущности, те же макё), о которых здесь говорить неуместно, так как они не имеют отношения к контексту акции "Обсуждение".

Надо сказать, что задолго до того, как со мной приключилось это цветное истязание, я прочитал, по-моему, у Григория Синаита, о том, что человеку, занимающемуся аскетическими упражнениями и медитацией следует держать свой ум "бесцветным". Тогда я совершенно не понял, что это означает. Смысл этой загадочной фразы раскрылся мне только после того, когда я на собственной шкуре испытал «цветовую» брань. Впрочем, я думаю, что вряд ли возможно избежать «цветовой» брани, если уж волей-неволей оказался в алхимической словесно-световой трубе метанойи. Для православных «созерцателей» и аскетов, которые в своем порыве богоуподобления обречены на то, чтобы в них вселился «ум Христос», этот этап просто неизбежен из-за той программы мыслеформ, которая и открывает вход в этот "ум": обязательность этой разновидности брани на определенном этапе "умного делания" определяется иконографией Христа. Тело (или голова) "Спаса в силах" обычно изображаются окруженные ореолом, состоящим из нескольких концентрических разноцветных кругов - красных, зеленых, синих и т.д. Из-под каждого цветового кольца выглядывают фигурки бесов - это и есть знак цветовой брани. Да и в других традициях то же самое. Например, в буддийской иконографии танцующей дакини, представляющей собой более подробное изображение различного вида браней, также можно найти множество бесовских масок разных цветов - и на рукояти жезла, и среди голов, из которых составлено ожерелье дакини.

Вот, собственно, "ментальная" предыстория одного из элементов акции "Обсуждение", а именно слайд-фильма "Закрытый город".

Однако, ментальное пространство акции "Обсуждение" как часть, слой ее демонстрационного поля, имеет лишь опосредованное отношение к этой побочной, дополнительной линии "предмет-рамного" слайд-фильма. Слайд-фильм "Закрытый город" - связка с идеологическим, социальным пространством согласованной реальности, и в этом смысле "закрытый город" является довольно прозрачной метафорой того идеологического мира, в котором мы живем. (Кстати, еще раз вернусь к "бабушкиным историям", о которых рассказала Вика в "Обсуждении": где-то дня через два после акции я узнал из какой-то телевизионной передачи, что в октябре этого года исполняется 114 лет первому красному "закрытому городу" - Парижской коммуне. Волшебный счетчик И ЦЗИНА и на этот раз не оставил своим вниманием "КД" - отобрал именно 114 слайдов для слайд-фильма "Закрытый город"!)

Дело все в том, что эстетическая (а не ментальная) реальность акции "Обсуждение" обсуждала довольно актуальную проблему человеческой свободы в условиях "недеяния", а точнее - "деяния без борьбы" (ведь в самом глубинном смысле тавтология, собственно, и есть своеобразная форма недеяния, когда деяние невозможно - по социальным ли причинам, духовным, физическим - неважно). Где же обнаруживается та зона свободы, зона неизвестного для ума и действия, когда сферы перцепций и проявлений закрыты, как бы детерминированы и "придавлены сверху" саморазвивающимися и неподконтрольными личности программами - с одной стороны, общественно-политической программой (идеологическая "закрытость", выраженная в акции слайд-фильмом "Закрытый город" - визуальная сфера перцепций), с другой стороны - программой коллективного-сознательного ("ментальная" закрытость иконографического пространства предметного ряда акции "Категории КД" - онтологическая и гносеологическая сфера перцепций и манипуляций).

Что касается того, как она обнаруживается, то, возможно, в случае "Обсуждения" (Кабаков обнаружил зону "Обсуждения" как свободную) это было сделано путем своеобразного "выдавливания" на свободную поверхность сознания способом повтора высказываний выступающих через динамики, а также наличием нескольких одновременно работающих точек несильных суггестий (слайд-фильм, разговор, стробоскоп и т.п.), которые друг друга "гасили", создавая впечатление свободного пространства. Но это - лишь предположение. Есть и другие.

Выше я уже намекнул на то, что ментальный мир - зона несвободы. В сущности разные уровни ментальности есть не что иное как саморазвертывающиеся по архетипичным схемам иконографические пространства, где никакой свободы творческих проявлений, никакой неизвестности нет - это полный аналог нашему "закрытому" общественно-политическому и идеологическому пространству, в котором допускаются проявления человеческой свободы по известным направлениям и до известных пределов. В каком-то смысле можно сказать, что ментальность - это "плановое" безумие, нечто похожее на плановое хозяйство нашей социальной реальности, где наряду с построением "нового" общества предполагается и воспитание "нового" человека. Правда, ментальный мир оставляет

для нас некоторую свободу умопостижения, свободу ментально-эстетического понимания и идентифицирования происшедшего пост-фактум, чем я здесь, собственно, и занимаюсь. Причем эта свобода обязательно должна реализовываться в интенции отрицания ментальности, по чаньскому рецепту: "Если встретишь Будду - убей его". Ясно, что Будду встретить невозможно. В этой отрицательной интенции свободного умопостижения и заложены перспективы ментального мира, на самом горизонте которых маячит обычная реальность. Но надо сказать, что только самая "высокая" ментальная область текущего момента, мотивированная интимными обстоятельствами частной жизни, конкретными поворотами сюжета судьбы соприкасается с реальностью и обнаруживает искомую зону свободы действия (а не умопостижения) в одном-единственном месте: в незаметно-обыденном.

Перейду теперь к рассмотрению демонстрационного поля акции "Обсуждение". Когда я сделал девять предметов "Категории КД", я не понимал, что, собственно, они из себя представляют. Момент понимания всей картины в целом возник у меня только в процессе акции, причем "между актами" - после прослушивания фонограммы "ЦЗИ-ЦЗИ" и перед собственно "обсуждением". Произошло это следующим образом. По схеме расположения предметов в комнате видно, что перейти из одной половины комнаты в другую практически невозможно. А перейти мне нужно было, причем по каким-то чисто техническим соображениям (что-то взять в другой комнате). Мой взгляд упал на доску "Хождение". Да вот же, подумал я, эта штука здесь для того и лежит, чтобы по ней переходили, на ней же написано "хождение", мол, иди спокойно. Я встал на эту доску, сделал два шага и пересек комнату. Когда я находился на доске, я ощутил на мгновение как бы силовой вихрь, внутренний ветер. И тут же все понял. Акт перехода по доске был актом переживания освобождения от ментализированной эстетической программы, которая мне тут же и открылась во всей своей эстетической, ментальной, и, главное, экзистенциальной целостности. Кстати, экзистенциальную тайну всего этого дела мне открыла реплика и действие советника по культуре посольства ФРГ, который, увидев, как я перешел по доске, воскликнул: "Вот же как можно здесь переходить!" и последовал моему примеру. Ведь глубинная, экзистенциальная мотивация выстроенного мной пространства "закрытого города" носит сугубо личный, интимный характер, хотя он и связан с общей проблемой свободы перемещений граждан, которая в нашей стране достаточно актуальна и от которой очень часто зависят судьбы людей.

Одним словом, вроде бы акт перехода состоялся. Правда, он ни для кого не имел никакого эстетического значения, кроме как для меня. Для меня акт перехода через доску "Хождение" и был главным эстетическим содержанием акции "Обсуждение", той самой свободной, неожиданной и незаметной пространственно-временной манипуляцией "в зоне какого-то еще неясного ряда новой художественности", о которой я писал в связи с "незаметностью" в части "Мягкая ручка" эссе "ЦЗИ-ЦЗИ". Акт этого перехода имел чисто обыденное значение - человек пошел, там, например, в сортир, или на кухню и т.д., но и ментальное значение. Ведь в ментальном мире все мы, зрители и участники, являемся персонажами, персонифицированными "умными" силами, действующими в определенном иконографическом пространстве. Иконографическое пространство акции "Обсуждение" и оказалось той "высокой" ментальной сферой, которая мерцает на грани обыденного и в которой действуют не один, два, три или ноль персонажей (как это было в предшествующих акциях), а целых девять, то есть множество.

Это иконографическое пространство было пространством перцептивных отношений и обыденных действий. Оно возникло как бы в точке пересечения двух противоположных спекулятивных усилий сознания, стремящегося так или иначе определить систему отношений между словом и вещью, а именно усилия десакрализации понятий и усилия сакрализации событий (обыденности). Каждый из девяти предметов, разложенных на белой тряпке, заключал в себе два этих прямо противоположных значения. Например, зажатое двумя досками пальто (рэди-мэйд) и тип его маркировки: на верхней доске надписи: "Категории КД", "Хождение" и "Пальто мужское черное демисезонное (1 шт.)". Здесь диффузия "ментального" и реального очевидна, как и во всех других предметах, если внимательно их рассмотреть.

Кроме того, присмотревшись к схеме расположения предметов, мы увидим, что категоризованы и "определены" были практически все составляющие эстетического акта, включая и метаидеологию как направляющую духовной реализации - дао в состоянии покоя ("69") и развития ("Хождение"), причем определены в виде каких-то посылок, "посыльных" предметов, то есть, в сущности, уже не нужных, с которыми авторы готовы расстаться.

Здесь представлено и то, где происходит действие ("Демонстрационное поле"), и то, как оно происходит ("Гантельная схема" как аналог буберовскому принципу становления произведения искусства в пространстве между зрителем и автором), и то, в чем оно происходит ("Предмет-рама" - меняющийся эстетическо-стилистический климат: минимализм, "черный" концептуализм, нью-вейв, экспрессионизм, нью-бидермайер и т.д.). Наконец, учтены и моменты "неизвестного" эффекта ("Незаметность") и возможность эстетических неудач ("Транспорт. Эстетическая накладка" - имеется в виду двусмысленность последнего слова). "Документационность" и "фактографичность" представлены "Фотоальбомом". Даже обыденный интерьер (пианино, стол и т.д., не говоря уже о технических средствах - динамик в ряду зрителей - см. схему), в "раму" которого как бы помещены составляющие эстетического акта, и который выступает в этой относительности нагарджуновским "Вторичным - без - первичного", через бидермайеровскую "Перевернутую вазу" и отражающие свет стекла двух "предмет-рам" акций "Юпитер" и "Бочка", включен в общую картину опосредованности и "отсылочности". Так что в самом общем смысле построенное пространство было открыто более серьезной перемене (о чем скажу в конце), неизвестности, чем та, о которой пойдет речь ниже.

Но вернемся в скромные рамки текущего момента "разгерметизации" нашего пространства, на реальный горизонт, и обратим внимание, что новый метадемонстрационный слой "предмет-рамы" акции "Обсуждение", его мерцающее пространство (с одной стороны оно все еще иконографическое - иконы отношений и действий, с другой - уже готовое стать обыденно-бытовым и ставшее им в акте перехода через один из его предметов, а именно через предмет "Хождение"), построенный из предметов "Категории КД", представляет собой своего рода "крышу", под которой располагаются иконографические пространства последних акций "КД" (включая "Русский мир"), а над этой крышей находится то самое искомое нами пространство новой художественности, выход в которое осуществляется через отношение "незаметность", о чем я писал в "ЦЗИ-ЦЗИ". Кроме того, эта художественность новых пространственно-временных манипуляций вводит нас в атмосферу загородных акций КД, что отметил Кабаков в своем выступлении. Получилось так, что мы довольно неожиданным для себя образом организовали в небольшой комнате энергетическое пространство огромного снежного поля.

Дело, я думаю, здесь не только в том, что белую тряпку и разложенные на ней предметы можно было рассматривать как модель зимней загородной полевой акции, хотя аналогия напрашивается сама собой. Эта энергетика опять же возникла на мерцании трех уровней значений: эстетического (модель загородного поля, белая тряпка и знакомые всем как бы "опредмеченные" демонстрационные отношения КД типа "незаметность", "хождения", "стояния" и т.д.); затем - обыденного (или экзистенциального - чисто "техническая" мотивация моего перехода через доску "Хождение"), и ментального. В ментальном смысле предметы "Категории КД" были расположены на белой тряпке не как на модели загородного зимнего поля, а как на описанном в "ЦЗИ-ЦЗИ" омофоре, который покрывал предметы "Русского мира". Омофор - суперсакральная категория (подобная лону Авраамову или буддийскому лотосу с отсутствующей на нем фигурой Будды). "Выше" этого суперсакрального уровня в ментальном смысле как бы уже ничего нет, кроме ... зимних шапок, демисезонного пальто, матрасного чехла, гантелей, машин, людей и их бытового поведения во времени и пространстве (сходить в сортир, зайти на кухню что-нибудь съесть, подойти к кому-нибудь поговорить и т.д.- как это и было "между актами" "Обсуждения" - все переходили туда-сюда по доске "Хождение"). То есть "выше"- только сфера функциональной обыденности, не поддающаяся адекватной фиксации ни эстетическими, ни умственными средствами, в виду того, что эти средства, являясь частью этой сферы, при попытках таких фиксаций не могут сделать ее полноценной, абсолютной, так как вынуждены выносить за пределы выстраиваемой ими картины самих себя в дурную бесконечность. Вот эту-то динамическую иконографию (акт хождения по "Хождению") обыденных отношений и действий мы поместили на белую тряпку - "омофор".

Несколько слов нужно сказать и об инженерере Лихте (знакомому нам уже по акции "Перевод"), который незаметным образом участвовал в создании энергетики демонстрационного поля "Обсуждения", оперируя четырьмя световыми знаками с довольно сложным значением, но с очевидным перевесом суммы этих значений в сферу обыденного, интимного, а не сакрально-ментального. Свет "ментальности" (четыре попарно горящих фонаря из черной коробки "Перевода") был приглушен белой тряпкой, которая покрывала и черную коробку, и фонари. А вот два отражения желтого абажура в стеклах партитуры "Юпитера"(над пианино) и экрана-рамы "Бочки" в синем

паспарту (над диваном), и, главное, девятый, ничем не маркированный предмет - перевернутая бидермайеровская ваза в виде абажурчика, стоящая на столе и освещенная изнутри тоже желтым светом - вот эти три световых источника-знака и создавали преобладание обыденной энергетики над сакральной, сдерживая ее силовую ментальность, сохраняя ее в состоянии постоянной вибрации, в ускользающем мерцании: то ли ряд абсурдных, ничего не значащих предметов, то ли, действительно, “иконы” действий и отношений в целостном “иконостасе” демонстрационного поля акции “Обсуждение”.

Таким образом, полной закрытостью (для зрителей, и самих авторов) всех вышеперечисленных цепей, рядов, планов и элементов в акции “Обсуждение” была поставлена проблема свободы, но не как понятия (в ряду “Категорий КД”), а как чувства освобождения, переживаемого в акте действия. Процесс умпостижения, расшифровки тех закрытых рядов, который был здесь мной проделан - тоже действие. Однако герменевтическая секвенция, изложенная выше, дошла до такой степени сложности и аутичности, когда необходимые усилия эстетического понимания и выражения перешли за грань психического и стилистического комфорта. А ведь в конце концов свобода как чувство и есть желание избежать дискомфорта.

В условиях представленной здесь закрытости я вижу способ обнаружения, становления неизвестного (и событийного, и методологического) только в возврате к эстетике реального действия (как это было в акциях 1-го тома “Поездок за город”), а не в дискурсе, не в умпостижении последних акций “КД”, включая и эту акцию.

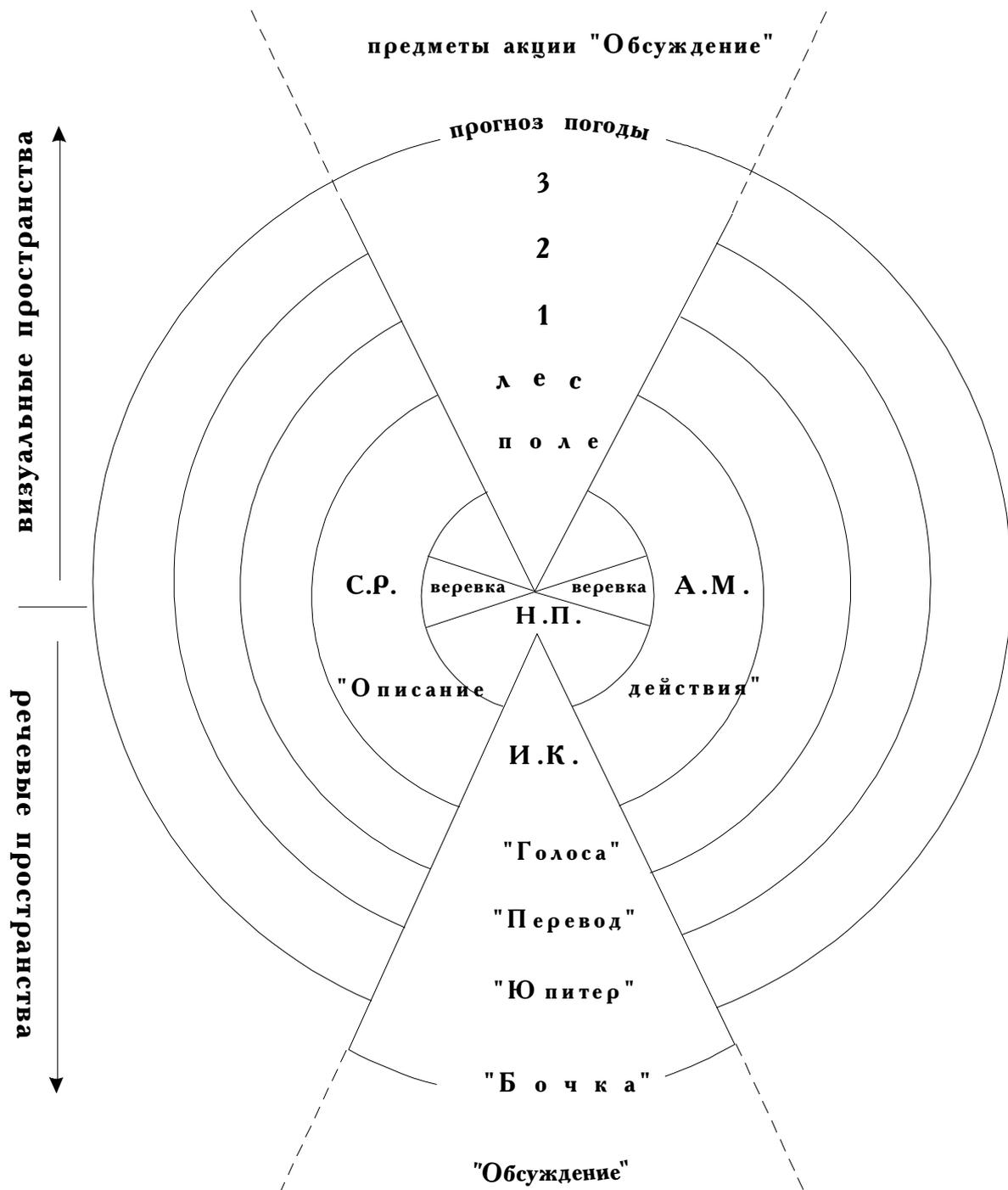
В конечном счете мне кажется, что в дальнейшей работе нам предстоит решать проблему достижения психического согласия с естественным ходом вещей, восстановить нормальную последовательность опыта и рефлексии, сознательно нарушенную нами в серии акций “Перспективы речевого пространства”, в результате чего мы оказались на грани распада коллективного согласия - самой ценной “категории” в эстетике “Коллективных действий”.

И однако есть два соображения, которые заставляют рассматривать все вышеизложенное и в оптимистическом свете. Во-первых, это тот факт, что, начиная с “Голосов” и кончая “Обсуждением”, наши зрители все время оказывались перед проблемой, что, собственно, им показывают, искусство или психопатологию? И мнения по этому вопросу всегда разделялись, что свидетельствует о некоторой живости или хотя бы проблемности наших “домашних” акций. Во-вторых, обнадеживающим фактом представляется то, что эстетизация, введение в структуру акции в качестве центрального элемента (т.е. предмета изображения) самого свободного обсуждения не лишает его качества свободы, дистанцированности от происходящего в идеологическом пространстве “КД”, как это обычно случается с “речевыми пространствами обсуждений” на идеологических просторах нашего “закрытого (двоумислием) города”.

октябрь 1985

**Взаимоотношение демонстрационных полей  
в серии акций КД  
"Перспективы речевого пространства"**

---



- 
- 1- ящик с фонарями на балконе, черный кабель
  - 2- щиты с автомобильными номерами, ящики с фонарями
  - 3- щиты с эмблемами.

Видный философ и теоретик авангарда Б.Гройс писал в своё время, что концептуализм - это попытка отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником. Но благодаря этим же свойствам концептуализма каждый раз, когда пытаешься прокомментировать работы этого направления, попадаешь в ложное положение. Хотя бы потому, что в самом произведении зачастую уже содержатся комментарии к нему. И даже в том случае, когда такого прямого комментария нет, то внутренняя структура произведения, и вся его эстетическая атмосфера настолько насыщена интеллектуальными разрядами, столько в нём разговоров, рассуждений, реплик, резонов, разбирательств, реакций, ругательств, ругательств- что все возможные оттенки мнений и оценок можно считать высказанными.

Зачем же тогда пытаться создать посторонний комментарий? Да и возможно ли это в принципе? Ведь что получается? Мои собственные, уже написанные тексты, где речь идёт, скажем, о деятельности группы “Коллективные действия”, включаются в документации к акциям, составляемым регулярно этой группой и, тем самым, теряют даже видимость самостоятельности.

Но при этом я отдаю себе отчёт в том, что свои мнения и представления я вырабатывал совершенно независимо от мнений и представлений “Коллективных действий”. Конечно, я обсуждал и обсуждаю с ними работы, которые они делают, участвую в качестве зрителя в акциях, я разделяю с ними некоторые мировоззренческие соображения, я, наконец, просто симпатизирую им. Но всё это не мешает мне, как это мне кажется, сохранить интеллектуальную дистанцию по отношению к их деятельности.

То же самое я могу сказать про работы И. Кабакова и других представителей московского концептуализма. Если и можно выделить особо И. Кабакова, то только потому, что он в такой же степени, как и “Коллективные действия”, не только погружён в стихию самокомментирования, но создаёт условия, и часто это вынужденные условия (точнее вынуждающие), для комментаторской деятельности зрителя, чего я сам являлся жертвой.

И всё же, несмотря на мою истерически подтверждаемую самостоятельность, я понимаю, что на меня смотрят как на персонажа, мои тексты - это тексты персонажа, и в этом качестве они вполне правомерно включаются в структуру произведения. Но этому направленному на меня объективирующему, я бы даже сказал опредмечивающему, взгляду я могу противопоставить свой пронизательный взгляд. Я тоже могу посмотреть на “художника-рассказчика” как на объект моего наблюдения. И я так делаю. Таким образом, я существую в нескольких ипостасях, в нескольких лицах: как зритель, как персонаж, и как наблюдатель.

Как зритель, я думаю, что смотрю забавное представление, что оно мне возможно в конце концов понравится, я получу удовольствие и не пожалую о потраченном времени. Я также полагаю, что всё происходящее меня, в общем-то, не касается, мне далеки заботы и проблемы авторов, я не разделяю их судеб, я пришёл и ушёл.

Как персонаж, я включён в систему отношений всех участников разворачивающейся на моих глазах драмы, всех присутствующих, независимо от их разделения на авторов и зрителей. Точнее, я никогда не знаю заранее кто есть кто, я даже не знаю заранее, кто таков я сам, какая мне уготована участь. Слишком многое зависит не от меня. От меня не зависит, например, понравится ли мне происходящее и появится ли у меня, тем самым, желание поделиться своими соображениями. При этом, если такое желание и появится, то всё равно как персонаж я конечное существо и говорю ( и пишу ) только то, к чему меня предназначили. И угадывая свою роль, я должен изо всех сил стараться вести себя ( и думать про себя ) в точном соответствии с ролью. В качестве свободного лица я могу позволить себе известные отступления от канонического поведения зрителя. Например, меня может возмутить характер действия и я просто уйду, не дождавшись финала (именно финала, а не развязки, так как с развязкой как традиционным элементом действия в концептуализме давно покончено ). В качестве персонажа я тоже могу уйти, потому что мне что-то не понравилось, могу даже уйти не простившись, но это уже будет детерминированное, внутренне согласованное действие, действие, в котором нет места произволу и спонтанности.

Моё положение отличается от положения, роли и места классического персонажа. Предшествующая художественная эпоха, восходящая к веку просвещения и роману воспитания, расценивала - и особенно это было заметно в пореформенной России - художника, как учителя жизни, а читателя, как опекаемого этим учителем (иногда, впрочем, соблазнителем) ребёнка. После окончательного краха идеологизирующего сознания ( что произошло где-то в начале второй половины нашего века ) возникло положение, и оно длится и по сию пору,- когда общество ( и в этом состоит симметрия ситуаций ) относится к художнику как к играющему дитя. Читатель, зритель, слушатель здесь уже - взрослые, рассуждающие люди, критически относящиеся к детским фантазиям художника, наставляющие, а иногда и наказывающие его. Поэтому обсуждения, художественные советы стали неотъемлемой частью культурной жизни общества.

Как наблюдатель, я стараюсь воспроизвести происходящие события в их фактичности, объективности. Я отделяю своё отношение к этим событиям, свою оценку, от того, как происходило всё на самом деле. Как наблюдатель я делаю всё возможное, чтобы не покидать почву здравого смысла, чтобы видеть всё происходящее ясно и понимать отчётливо. Для этого надо постоянно удерживать в сознании как содержание наблюдения, так и само наблюдение как особый акт сознания. ( Связью этих двух процедур определяются специфические для наблюдателя акции фигуры рефлексии ). Но сделать это более, чем сложно, поскольку содержание наблюдения не представляет собой однородного смыслового поля, порождаемого из одного источника. Оно включает целый ряд разнородных предметов: предметов непонятной природы и назначения, текстов, написанных из неопределённой текстовой перспективы, речей, произносимых явно не для того, чтобы говорящий был правильно понят и т.п. За всем этим стоит такое разнообразие возможных позиций, точек зрения, интерпретаций и автокомментариев, что воссоздать целое, единый замысел, заняться поисками образа истины, на который ориентировались и авторы, наверное, невозможно. И всё же надо наблюдать и делать выводы. Этим я и занимаюсь.

Поскольку на этот раз проблемы художественного авангарда я обсуждаю на примере последней акции “Коллективных действий”, то мне придётся описать произошедшее двадцать восьмого сентября сего года. Акция называлась “Обсуждение”. Я был заранее оповещён А. Монастырским о том, в чём состоит смысл акции. Он поступил так - хотя обычно никто, кроме самих участников акции, не знает “что и как” - потому, что рассчитывал на моё участие в событиях. Моя роль сводилась к тому, чтобы после пространной преамбулы ( прослушанной записанной на плёнку речи Монастырского ) организовать обсуждение. Задача, поставленная передо мной, показалась мне несложной и я обещал выполнить всё, о чём просил Андрей - и сделал это преждевременно, так как не знал, в чём будет состоять особенность обсуждения.

В комнате, где происходила акция, на полу были разложены предметы, ранее уже использовавшиеся в других акциях “Коллективных действий”: “Гантельная схема”, прибор из акции “Хождение”, агрегат “Кейдж-69”, представляющий собой завернутую в золотую фольгу партитуру “Водяной музыки” Кейджа ( 69 - номер автобуса ), деревянная рама с набитым на неё картоном и серией чёрных номеров на картоне и т.п. Для этих предметов, как уже понятно из их описания, характерна полная, исключительная непонятность их назначения для непосвящённого. Это не предметы, а какой-то воплощенный абсурд. На столе также лежала предлагавшаяся к обозрению стопка альбомов с документациями и фотографиями акций “Коллективных действий”. Но если верхний альбом в стопке действительно можно было разглядывать, то нижние альбомы были плотно связаны толстой верёвкой и, тем самым, оставались недоступны.

Акция началась с прослушивания, которое длилось около часа. Монастырский явно не импровизировал, а читал заранее написанный текст. Что это был за текст ? На этот вопрос сложно ответить, хотя формально это была скорее всего статья, посвящённая тому, как понимает автор смысл художественной практики “Коллективных действий” последнего времени. Восприятие этого текста требовало известного напряжения. Любой текст, не обладающий нарочитой занимательностью, не повествующий о хорошо просматриваемой цепочке событий, воспринимать сложно. К тому же последние речевые выступления Монастырского содержали приёмы, позволявшие поддерживать внимание слушателей. Эти речи то прерывались музыкальными фрагментами, то строились на повторе, то явно отрицали общепринятую коммуникационную логику, что тоже понятно, хотя бы как приём “пустого речевого действия” ( акция “Перевод” ). На этот раз слушатель имел дело с “обычным” текстом, имеющим простой, доходчивый смысл и четкую синтогматику. И именно поэтому слушать было трудно. Кроме того, куски текста с яркой образностью сменялись длинными периодами с псевдоструктуралистскими псевдообъяснениями. Но главной особенностью текста было не это, а его

логика. Сказать, что это была традиционная логика абсурда нельзя, хотя многое её напоминало. Скажем, в истолковании значения, которое в акции “Русский мир” придавалось числу девять, Монастырский ссылаясь на: гипотезу Ингви об объеме оперативной памяти человека, номер троллейбуса, на котором он ездит на работу, триграмму ”цань” из китайской Книги Перемен, девять чинов Небесной Иерархии, количество месяцев беременности, номер места, которое занимает акция “Русский мир” в ряду акций, описанных в третьем томе книги “Коллективных действий” - “Поездки за город”, девять шестигранников Шри- Янтры и т.п. Девяти было также равно число предметов, выложенных им самим же на полу комнаты перед присутствующими.

Конечно, интонация самоиронии, с которой произносилась вся эта аргументация, свидетельствовала о том, что автор понимает роль и место всей этой цифровой эквилибристики, и все же становилось ясно, что дело гораздо серьёзнее, чем может показаться на первый взгляд. Логика в словах Монастырского была. Но это не логика плоского рационализирующего сознания, цепляющегося за причинные связи и отношения. И не логика воображения и фантазии, ассоциативная и призрачная. Присутствующие, зрители и слушатели имели здесь дело с логикой расширенного сознания, к которому последнее время часто обращаются “Коллективные действия” в поисках обосновывающей очевидности. Этот тип сознания имеет другую метрику и пластику, чем сознание обычное. Вне зависимости от того, чем оно индуцировано - мистической практикой, наркотиками, психопатологией или художественными интересами - его горизонт охватывает не только “согласованную реальность”, но и реальности более высокого порядка. Против обращения к опыту расширенного сознания могут возразить, сказав, что искусство имеет дело только с реальностями мирского опыта, то есть такого опыта, которому причастны все и каждый. В самом деле зритель заведомо обычный человек. Но кто сказал, что художник (поэт) обычный человек. Даже не разделяя романтическую концепцию “гения” как существа, живущего вне мирского порядка, можно сказать, что художник, конечно же больше, чем человек повседневности. “Больше” здесь не значит лучше, значительнее или ценнее. Больше - это значит, что он способен многомерность своего опыта, сублимацию своих страданий, причастность райскому и адскому спроецировать на плоскость переживаний одномерного человека повседневности, озабоченного и суетного. И это так на самом деле. Именно таков художник, художник вообще. Но никогда не известно, доподлинно ли таков каждый конкретный художник, Иванов или Полуэктов.

Возможно, что речь в тексте Монастырского шла именно об этой проблеме. Возможно. Но прослушивание закончилось, и после небольшого перерыва началось второе действие акции - собственно обсуждение. Я приступил к обязанностям ведущего. И тут-то выяснилась подоплёка замысла акции. Что бы ни произносилось во время обсуждения - сидевший за ширмой Монастырский повторял, как попугай. Настоящий попугай сидел в соседней комнате в клетке. Это повторение, разумеется, создало значительные трудности участникам обсуждения и мне в первую очередь. Потребовалось особое напряжение - напряжение и мысли, и внимания, чтобы произнести хотя бы что-нибудь связное. О том, чтобы сказать что-то глубокомысленное не могло быть и речи. И всё же, вот что странно. Те, кто обычно на прежних обсуждениях отделялся общими местами - говорил более собранно, чётко и содержательно, и наоборот, известные краснобаи и златоусты как-то размагнитились и плели что-то бессвязное. А один известный поэт, которому нельзя отказать в уравновешенности и последовательности, перевозбудился, вышел из себя и набросился с нападка на организаторов акции, говоря, что они и только они имеют лицензию на прибор, производящий алгоритмы акции и, тем самым, по-видимому, почитают присутствующих за наивных и доверчивых неопитов.

Приём повтора позволил авторам обнажить условности ситуации обсуждения. Благодаря этому приёму именно “обсуждение” стало основной проблемой и десятым предметом акции, наряду с девятью предметами, лежавшими на полу. Причём важно помнить для правильного понимания происшедшего, что в начале второго акта акции предлагалось обсуждать текст Монастырского и девять предметов. Но точно также, как в тексте речь шла о событиях и отношениях не интерпретируемых нормальным сознанием, так и демонстрируемые предметы, как это уже должно быть ясно - вещи немислимые. В них не просто рассогласованы план словесного содержания и план изобразительного выражения, как это происходит в некоторых альбомах Кабакова и “репродукциях с подписями” Монастырского (точнее наоборот: план изобразительного содержания и план словесного выражения). В последних, диалектика образа и слова, связанная с идеологическим и бытовым контекстом, образует цепочку смысловых зазоров. Тот, кто укоренён в контексте, способен сквозь эти зазоры увидеть новую существенность (нет, все-таки: план словесного содержания и план изобразительного выражения). Смысловое содержание девяти предметов акции “Обсуждение” вообще опровергает базовое доверие к миру вещей. Вещность этих художественных творений абсолютно

конвенциональна и поэтому ситуационна. Это обстоятельство позволяет по-новому взглянуть на проблему понимания произведения искусства. Чем речь художника отличается от повседневной речи человека? Повседневная речь описывает конкретную ситуацию из жизни собеседников, понятную только им, и поэтому содержание этой речи вообще говоря только им и интересно. Из этого наблюдения, а также из других положений теории человеческой коммуникации становится очевидно, что речь понятна только в меру её ситуационности. Парадокс художественной речи заключается в том, что она одновременно и понятна, и внеситуационна. Она должна быть понятна всем. Но не существует контекста или ситуации, в которую “все” были бы включены, точнее, это и было бы сплошное “общее место”. Можно, конечно, представить себе искусство и таким образом. Тогда возникает “Лексикон прописных истин”.

Абсолютно конвенциональные произведения не могут существовать вне непрерывности обсуждения. Как только обсуждение прерывается - произведение обесмысливается.

Но возникает вопрос - каким должно быть обсуждение, чтобы конвенция воспроизводилась? Если в обсуждении участвует обладатель ключей и кодов, то задача упрощается, становится конечной ...и неинтересной. А если, как это и было в акции, он устраняется и только повторяет за непосвященными их домыслы? Тогда, конечно, истины не доискаться (да, впрочем, на кой черт она нужна), но зато только так и достижима непрерывность (бесконечность) обсуждения.

В заключение, возвращаясь к гройсовскому определению концептуализма, скажу следующее: из всего сказанного вытекает, что московский концептуализм свидетельствует вовсе не о сохраняющемся единстве русской души, как считал Гройс в 1979 году - поскольку это единство души если и существует, то только в форме пресловутой “задушевности”, окружающей нас повсюду и везде. Московский концептуализм если и свидетельствует о чем-то, то только о свободе суждения и обсуждения, смысла и абсурда.

9 ноября 85 года.

## Комментарии

А. Монастырский

ЦЗИ-ЦЗИ

(Заметки об акциях третьего тома)

I. (“Поездка за город 17 марта 1985 года”).

Говоря об искомом и необычном переживании “обыденного” как пространственно-временном переживании, я вынужден теперь ставить слово “обыденное” в кавычки. Дело в том, что все эти обычные действия ко времени проведения “Русского мира” не только были нами уже хорошо отрефлексированы и структурированы прежними акциями, но и метафоризированы с достаточно высокой степенью поэтической символичности. Даже на этапе пустого действия “Русского мира” ни о каком необычном восприятии обычного не может быть речи. Все использованные элементы и демонстрационные связи давались там не в процессе живого эстетического становления (как это было, например, в акциях “Появление”, “Картины” и т.д.), а как уже хорошо известные приемы. То есть мы оперировали понятиями, а не событиями. И все же эти инструментальные приемы были рассчитаны на определенный событийный результат - “Мягкую ручку”, о чем подробнее скажу чуть позже.

Итак, пустое действие “Русского мира” развертывалось в известной по прежним акциям демонстрационной зоне “донаачальности” действия: зрители собрались перед тряпкой с магнитофоном и в центре их ожидания находилась моя неподвижная фигура - я стоял метрах в 70 от тряпки лицом к ним. Причем я маячил там не просто как какой-то стоящий человек, приготовившийся к действию, а как уже достаточный в эстетическом смысле предмет рассмотрения - “человек вдали” - образ, хорошо знакомый нашим зрителям по прежним акциям. Меня - как “человека вдали” - и зрителей соединяла “линия ожидания”, тоже уже хорошо известное демонстрационное отношение. Причем зрители были не просто зрителями, а “группой” - демонстрационным оперативным элементом, в свое время отрефлексированным нами в документации трех городских акций - “Остановка”, “Выход” и “Группа-3”. Ромашко, незаметно для зрителей, также двигался по эстетизированному маршруту - по “линии удаления”, а не просто пробирался к зайцу через глубокий снег (хотя сам для себя он и осуществлял как раз то самое загадочное “хождение”, так же, как и я свое “стояние”, о которых я писал в предисловии). То есть никаких новых событий не возникало, все разворачивалось как в пространстве картины по известным законам композиционных отношений с известным набором приемов. Ничего обыденного, “внедемонстрационного” для зрителей не происходило, а происходила, напротив, как бы ужасная для нас, организаторов, вещь - метафоризация “пустого действия”, его закавычивание: оно просто переставало быть “пустым” действием. Впрочем- только на этом, описываемом пространственно-временном горизонте происходящего. Настоящее, результативное пустое действие, в рамках которого происходит становление обыденного в новую эстетическую категорию с обязательным качеством “внедемонстрационности” - было, но осуществлялось оно совершенно незаметно и связывалось только с “Мягкой ручкой”: его никто не должен был заметить и не заметил и, как я скажу об этом подробнее позже, эта “незаметность” и была единственным аффирмативным событием, единственным живым эстетическим становлением акции.

Итак, псевдопустое действие “Русского мира” развертывалось следующим образом. Его “донаачальный” период, длившийся минут шесть - семь, пока Ромашко не был обнаружен зрителями у зайца (хотя зрителям с их позиции заяц представлялся скорее в виде какого-то щита или торчащей из снега палки - они не знали, что там именно заяц) закончился в тот момент, когда Ромашко стал постукивать ногами по зайцу: здесь мое едва заметное движение - наматывание руками нитки на “Мягкую ручку” как бы сцепилось с началом действия Ромашко - его постукиваниями ногами по

нижней части зайца. Кстати, начальный, как бы функциональный момент этого постукивания (стряхивание снега с ботинок) был достаточно “нехудожественным” и в этом смысле наиболее событийным (обыденным) в контексте всего остального действия. Именно это стряхивающее снег “постукивание” было связано с настоящим пустым действием: совершенно невидимым для зрителей наматыванием белой нитки на “Мягкую ручку”.

Потом Ромашко стал стучать по зайцу все сильнее и сильнее, привлекая к себе внимание зрителей и как бы “снимая” их с “линии ожидания”, связывающей их и меня как “группу” и “человека вдаль”. И даже когда действие его стало совсем “художественным”, постукивание перешло в танец у зайца, в битье по нему, пустое действие (но как псевдопустое) все еще продолжалось - ведь Ромашко манипулировал с зайцем (бил по нему, свалил, утащил в лес) вдаль и сбоку от зрителей, а в центре демонстрационного поля продолжала оставаться фонограмма с записью стройки и установки зайца (это одновременное наложение друг на друга деструкции - разрушение зайца на визуальном поле и его, напротив, конструирования на аудиальном, создавали странное впечатление нулевого значения происходящего) и, кроме фонограммы, еще и “человек вдаль”, который пока не начинал действие. Таким образом, пустое действие (для зрителей - псевдопустое) составилось из двух этапов: оно передвинулось с “доначальности” на застрявшее в нулевом значении происходящего “начало”. Именно это я имел в виду, когда в предисловии к этому тому писал о скользящей раме “пустого действия”, которая может накладываться на любой временной отрезок акции в поисках фиксации обыденного как эстетического.

Описанное здесь пустое действие “Русского мира” - самостоятельная акция, как бы акция в акции. Она имеет название - “Поездка за город 17 марта 1985 года”. Конец этой акции (после исчезновения в лесу Ромашко с поваленным им зайцем) был обозначен мной поворотом “Мягкой ручки” красным диском к зрителям - он был четко виден на фоне моего пальто как красная точка, обозначающая конец действия.

Дальше начиналась собственно акция “Русский мир” (“борьба с несуществующей чепухой” как замечательно определил ее Митя Черногаев), отделенная от акции “Поездка за город 17 марта 1985 года” моим мучительным приближением к зрителям по снежной целине, покрытой ледяной коркой, куда я проваливался с каждым шагом значительно выше колен (пауза метафизического “хождения”-экзистенциальная и глубоко интимная суть всего этого дела).

Итак, пустое действие акции “Поездка за город 17 марта 1985 года” было посвящено, как мы позже это подробнее рассмотрим, становлению эстетической категории “незаметность” через использование демонстрационных элементов “наматывание” и “постукивание”, организованных в самой глубине псевдопустого действия акции “Русский мир”, в свою очередь построенного на метафоризированных прежними акциями демонстрационных отношениях: “линия ожидания”, “линия удаления”, “человек вдаль”, “группа”, “доначальность” и “начало”.

## 2. Девять маленьких зайчиков “Русского мира”

Я уже писал о том, что в прежних акциях мы использовали предметы для создания эффектов отношения. Предметы были для нас приспособлениями, средствами для того, чтобы “появиться”, “исчезнуть”, “повторить” и т.д. А здесь, при подготовке акции “Русский мир”, у меня как-то сами собой возникли девять предметов - объектов, которые мне, в сущности, были совершенно не нужны, так как противоречили моему чувству стиля: предметом (изображения) всегда являлось для нас само действие. Действие могло породить предмет-фактографию как память о нем с разной степенью “дохудожественности” этих предметов, но чтобы предмет породил действие - это никак не укладывалось в нашу эстетику. В конце концов я осознал ряд этих символических, эйдетических реди-мэйдов как “предмет-раму”, как внешнюю границу картины действия. Ряд этот связался с первоначально задуманным нами щитом (он трансформировался потом в большого зайца) и все встало на свои места. Кроме того, внешняя граница картины действия как “предмет-рама” и как препятствие самой эстетики действия возбуждало желание взять это препятствие, что и было сделано в акции.

История возникновения этой “предмет-рамы” следующая. Месяца за четыре до акции, когда уже был ясен в общих чертах ее план, я изготовил девять предметов. Сколько я ни пытался изготовить еще хотя бы один (а я думал о 15 предметах в расчете на 15 зрителей) - ничего не получалось. Ни один новый предмет как-то пластически не ложился в ряд уже изготовленных девяти - выпадал из него. Я пытался сделать блокнот, пароходик, ботинок, тарелку - ничего не получалось. Я чувствовал, что ряд уже закрыт и ничего больше впихнуть туда нельзя, причем чувствовал это тогда как бы эстетическим

чутьем. Но теперь я подозреваю, что это “эстетическое” чутье определялось отнюдь не эстетикой. Я вспомнил, что как раз в то время, когда изготавливал эти предметы, в один из дней, пролистывая “Мифологическую энциклопедию” я наткнулся на статью “Девять небесных чинов” - об иерархии ангельских бесплотных сил Дионисия Ареопагита. Прочитал с любопытством и с ностальгией по своей так плачевно закончившейся для меня “аскезе”, но никак не связал эту информацию с ч и с л о м изготовленных мною предметов для “Русского мира”. Да и вообще может ли быть какая-то связь между ангелами, архангелами, началами, властями, силами, господствами, престолами, херувимами и серафимами, с одной стороны, и платяной щеткой, скалкой, противнем, палкой, клизмой, перчаткой, набитой ватой и т.д. - с другой? Впрочем, в “Книге небытия” (один из девяти предметов) перечислялись все эти девять небесных чинов, но в одном ряду с большим количеством других идеальных миров и сущностей, причем из совершенно разных традиций - от Арупавачары до Небесной Германии. Связь, возможно, и была, но не по содержанию, а по несколько абсурдному наличию золотых крылышек на этих предметах. Почему возникла связь по количеству? Почему я не мог изготовить больше девяти предметов, как бы эстетически чувствуя закрытость ряда? Думаю, что по старой памяти, в согласии с таинственным механизмом творческого избирательного внимания и совершенно неосознанно я все же отдавал предпочтение гностическому чувству, которое и определяло эстетическое. Вообще меня ужасно и как-то не ясно почему раздражала вся эта история, возможно, из-за отращения к гностицизму, который незаметным образом в конце концов восторжествовал над эстетикой и духом свободного исследования. Ведь подсознательные гностические мотивации - так думал я в припадках ярости - испортили эстетическую чистоту акции: предметы на тряпке были открыты для лицемерия публики раньше времени, вопреки моему указанию, и открыла их Маша Константинова. Вместо того, чтобы объяснить накладку своей рассеянностью (забыл еще раз напомнить не открывать предметы до моего возвращения) у меня возникло бредовое объяснение о мистическом влиянии суперархетипов на коллективное сознательное: Маша (Мария!) открыла эти предметы по своей воле (а не по эстетическим соображениям) потому, что они, эти предметы, были накрыты белым пологом, который вполне - в контексте всей этой ассоциативно-гностической чепухи - мог читаться как “Омофор Марии”! Так это или нет, неизвестно, во всяком случае вся история с преждевременным обнаружением девяти предметов носила крайне замысловатый и довольно тягостный характер. По своему личному “аскетическому” опыту я знаю, что индуцирование на окружающих бреда по ассоциативному автоматизму - вещь реальная.

Однако, вернусь к девяти “небесным зайчикам”, которые никак не хотели, чтобы к ним прибавился еще один. Когда я их сделал, нам еще не был ясен способ их уничтожения, то есть способ преодоления внешней границы картины действия в виде этой “предмет-рамы”.

Ясно было, что их нужно будет отобрать у зрителей, положить на большого зайца и сжечь. Но как это сделать технически связно? И вот Коля Панитков предложил десятый предмет - стеклянную колбу, покрашенную в белый непрозрачный цвет и наполненную черным бензином. Таким образом возник десятый предмет - колба. Но он был предметом действия, а не метафорой, как остальные. И все же эту колбу, украшенную золотыми крылышками (ее изготовил Кизевальтер) можно было рассматривать и среди тех девяти предметов - вручить кому-нибудь из зрителей. Однако рассматривать можно было, но осуществить в предполагаемом варианте не удалось. Когда я расположил девять “зайчиков” на фиолетовой тряпке и поставил туда колбу - увы, она оказалась слишком высокой: белый полог никак ее не накрывал. А ничего изменить нельзя было из соображений довольно сложной системы пропорций. Впечатление более-менее “пустой” тряпки, если бы оставить колбу в ряду других предметов, разрушалось: остальные “зайчики” были плоские как белые мокрицы и их очертания практически не читались под пологом - “омофором”. Пришлось колбу спрятать в снегу среди пустых коробок из-под предметов и вручить отдельно (она досталась Кабакову).

Предметы на тряпке я расположил тоже как бы руководствуясь исключительно эстетическими соображениями, не задумываясь над возможной символической интерпретацией полученного ряда. А потом, когда писал первый вариант этого рассказа, обнаружил, что расположил их вполне в “читаемой” гностической последовательности. Верхний ряд состоял из двух длинных предметов: палки (вероятно, как символ “тао-креста” - высший “командный” чин всей знаковой “армии” - символ пути икономии, связи между “небом” и “землей”, знак божественного гнева и милосердия: ею можно и поколотить и на нее же дать опереться поколоченному. - Это была палка для хромых. В действии мы ее использовали как орудие удара - я разбил ею колбу с бензином) и лестницы “Тысяча пятьсот небесных умов Коллективных действий” (такая глумливо-двузначная надпись помещалась на ее обратной стороне; лицевая сторона лестницы, ее перекладыны были сделаны из ряда «золотых» фурнитурных

крылышек. Лестница, вероятно, могла символизировать процесс метаноии, “восхождения по небесным чинам” или что-то в этом же общеметодологическом роде по отношению к другим предметам). Второй, нижний ряд начинался с “кисти руки” (кожаная перчатка, набитая ватой и покрашенная в белый цвет, с “золотым” кольцом на безымянном пальце и с черным провалом отверстия, в глубине которого блестели золотые крылышки. Скорее всего, знак судьбы, знак некоего тайного водительства). Затем шла “Клизма” (видимо, как своеобразный символ “внутреннего” очищения). За “Клизмой” располагалась “Голова куклы” с золотыми крылышками на макушке (что-то вроде “одухотворения” ума, намек на причастность всего ряда именно к сфере “умного делания”). Далее - “Платяная щетка” (приличный, “чистый” внешний вид, соблюдение которого и в православии, и в суфизме, и в других традициях - прежде всего духовная задача, отражающая идею Воплощения духа в форму). Символику еще более глубокого воплощения являла собой “Скалка” (то, чем раскатывают, разминают тесто. Это уже что-то деструктивно-орудийное по отношению к эйдосам, к “умному” миру и одновременно-кухонное, связанное с едой и отсылающее к сентенции ЛАО ЦЗЫ “Основу вижу в еде”). За “Скалкой” следовал “Противень” в черном пакете с маленькой наклейкой фрагмента красной орбиты, по которой вращаются золотые крылышки - пустой белый прямоугольник с круглой ручкой (тоже кухонная принадлежность - то, на чем пекут предварительно раскатанные скалкой лепешки и пироги). В то же время это был единственный предмет в ряду предметов, помещенный в футляр, причем футляр черного цвета. Вероятно, этот футляр олицетворял апофатического Бога, который вечно пребывает за завесой тьмы, а в мире форм обнаруживается как пустая поверхность, белая стена, табула раза. Одновременно в нем и символизация момента наивысшего сопротивления (“противень”) реальности воображению, умственным усилиям. Здесь дух как бы окончательно отсылается вниз, назад, на кухню, потому что за его дальнейшими притязаниями оформить трансцендентное, опредметить его начинается хаос и небытие. И последним предметом в этом ряду как раз и оказалась “Книга небытия”, в которой, согласно апофатической традиции, были названы как иллюзорные различные “идеальные” состояния сознания, силовые сущности, миры духа и т.п. Там же, по верхнему и нижнему краю сгиба разворота этой книги-папки были помещены две приманочные рыболовные мухи, покрашенные в белый цвет. Таких больших белых мух не существует - это квинтэссенция “несущего” в его весьма неприглядном виде: как пластическая дрянь. Но в то же время это и метафора чего-то очень приятного, ведь “белые мухи” - это хлопья падающего мягкого снега. Крылышки мух торчали, высываясь наружу за пределы формата папки-книги, то есть в своей метафоричности “снега” связывались с естественным миром - белым снежным полем, окружающим место действия акции.

Как видно, эти девять предметов только своим числом соответствовали «деяти небесным чинам» Ареопагита, но значение, которое, при желании интерпретатора, открывалось их последовательным рядом, было более широким, метаконфессиональным, репрезентирующим процесс созерцательного постижения трансцендентного вообще, скорее как технологический процесс духовной алхимии.

### 3. Большой заяц “Русского мира”.

Сначала, как я писал, предполагалось сделать не зайца, а простой белый щит из фанеры. На щите должна была быть нарисована золотая изогнутая линия по диагонали, напоминающая змею (отсюда и возникла маркировка предметов словосочетанием “Золотой аспид”, которое можно было принять за название акции как раз в середине ее развертывания, после вручения предметов. Это название было снято “Русским миром”. Интересно, что мне пришлось в голову это название, когда я проезжал мимо универмага “Детский мир” на пл. Дзержинского).

Собственно зайца с золотым контуром его головы на брюхе (то есть самого “Золотого аспида”) предполагалось сначала сделать маленьким, в ряду других предметов для раздачи публике. Однако это дело как-то не шло, не получалось: маленький заяц по тем же соображениям, о которых я уже писал выше, не ложился в ряд предметов, уже закрытый этой пресловутой магической девяткой. Тогда я решил заменить щит большим белым фанерным зайцем. Заяц был изготовлен по рисунку Макаревича, Лена Елагина нарисовала на нем золотую линию “аспида”, контурно отражающую симметрично отложенную на брюхо заячью голову. Получилось так, что кроме обычного зайца на его брюхе оказался знак еще одного зайца, как бы “отложенного” в символическую, трансцендентную реальность. С одной стороны, просто детский зайчик, который вполне может фигурировать на детских новогодних представлениях, украшенный как бы золотым воротником, лентой. С другой стороны, если приглядеться к этой золотой ленте, то она точно повторяла контур его головы, обращенной вниз. То

есть “трансцендентность” не бросалась резко в глаза из-за детского, “елочного” образа фанерного зайца.

Уже сделав зайца, где-то недели за две до акции я пришел в гости к Ире и Иосифу и увидел у них на столе книгу Г. Мейринка “Голем”. Я читал ее лет десять назад, она мне тогда очень понравилась. Я взял книгу со стола и открыл на последней странице. Взгляд мой сразу упал на строчки: “Ворота представляют самого Бога: гермафродит из двух половин, образуемых створками дверей, правая - женская, левая - мужская... его золотая голова имеет форму зайца... уши его подняты кверху и тесно прижаты друг к другу, так что напоминают страницы раскрытой книги”. То есть я сразу наткнулся на описание нашего зайца. Только у нас его “золотая” голова была отнесена в пространство симметрического зеркального (по горизонтали) отложения, иначе пластически решена, но по сути “трансцендентной” знаковости - одно и то же: ведь кроме совпадения с “золотым” цветом головы и мы своего зайца запланировали как “ворота”, которые по ходу акции должны были быть открыты, то есть заяц-щит должен был быть повален и утащен в лес. Но что же там, за этими воротами? У Мейринка - мужчина и женщина, герои романа, которых можно видеть на террасе дома, стоящего в саду за оградой (реализация гермафродитного тела бога-зайца с золотой головой). А ведь наша предшествующая акция, вспомнил я, представляла собой аналог “гермафродита” - шри-янтра акции “Перевод”, взаимодействие мужского и женского начал. Причем совпадение с текстом Мейринка было полным: Сабина сидела справа, а я слева. Откуда такие совпадения с давно забытым мною текстом? Более того, еще до проведения «Перевода», погруженный в размышления об этих двух акциях, я как-то остановился у киоска союзпечати и, разглядывая значки, вдруг, среди красных октябрятских звездочек, ленинов, фигуристов, героев труда увидел странный круглый значок: на бирюзовом фоне - золотое “аписное” изображение египетского бога Озириса с идущей впереди него Изидой. Это было так неожиданно в контексте всего остального ряда продававшихся значков, что я тут же его купил и подарил Сабине, разумеется, никак не связывая с предстоящими акциями. И вот что можно прочитать перед уже выше цитированной строчкой из того же Мейринка: “Странно переплетенные фрески, бирюзового цвета с золотом, изображают культ египетского бога Озириса”. Удивительные и неожиданные совпадения!

Впрочем, были и другие, не менее мистические: в упадочные эпохи ЦЗИ-ЦЗИ всегда вылезает мистический хаос, мусор. Возможно, что все эти события связались в последовательную герменевтическую секвенцию как следствие ассоциативного автоматизма ностальгирующего коллективного сознательного, которое не способно сейчас, в эпоху ЦЗИ-ЦЗИ открывать принципиально новые эстетические и мифологические ряды и обращается - через механизм творческого избирательного внимания - назад, к уже отработанным кантиленам представлений. Но возможно, что моя интерпретация - лишь гипертрофированное вычленение ряда случайных совпадений. В конце концов по ассоциативному автоматизму не так уж сложно связать Мейринка с нашей буддийской шри-янтрой из “Перевода”, если вы знаете о том, что где-то лет за шесть перед смертью Мейринк ушел именно в буддизм и исчез с горизонта культуры. И т.д. и т.п. Но, разумеется, забавно, что образ зайца - типичного представителя нашей фауны, особенно в зимнее время (летом его труднее увидеть), который смотрелся совершенно естественно в загородной эстетике зимних акций “КД”, связался - через текст Мейринка - с каким-то Озирисом, о котором я никогда не думал.

Более серьезного внимания заслуживает все это “мистическое” дело как характеристика, природа “предмет-рамы” в нашей эстетике действия. Мы всегда старались избегать символизма, ставили перед собой чисто формальные задачи. Символизм для нас был случайным контентным наполнителем, содержимым возможной - со стороны зрителей - “интерпретационности”, которую мы всегда более-менее учитывали и старались редуцировать до нуля. Здесь же я сам вовлекся в интерпретацию внешних обстоятельств и проследил, как предметная сторона акции (ее “предмет-рама”) создавалась как бы сама собой, скрытым для меня образом, совпадением ряда обстоятельств, подобно тому, как я описывал в статье “Инженер Вассер и инженер Лихт”.

“Предмет-раму” можно определить как замкнутую демонстрационную (для нас) зону, как бы окружающую кольцо (в виде препятствия по отношению к эстетике действия и, напротив, в виде “неисчерпаемой кладовой” для символических искусств) помещенную внутрь нее культурную конвенцию. Эта зона - по природе своей ментальный хаос - при определенных психопатологических личных или конвенциональных сдвигах (в эпохи ЦЗИ-ЦЗИ) может как бы самостоятельно порождать подобия (ложные, разумеется) “художественных” ценностей: целые ряды известных (но как бы неожиданно поданных), отработанных культурными традициями взаимосвязанных метафорических цепей, эйдетических иерархий или даже ту или иную целостную картину мира. Но все эти “ценности”,

порождаемые описываемой “предмет-рамой”, скорее относятся к археологии символизма, чем к эстетике. По отношению к живой культуре можно определить эту “раму” как зону отбросов, помойку опредмеченных трансцендентностей, которая отделяет сферу живой динамической и открытой неизвестному культуры своеобразным заградительным поясом от сферы непосредственного - полей, лесов, неба, рек и т.п. А внутри этого пояса, в культурной конвенции в соответствии с этими “полями”, “лесами” и т.д. находятся выставочные залы, книги и т.д. как субстративные коммуникационные единицы.

Но вернусь к Мейринку и “Русскому миру”. У Мейринка за “воротами” с изображением бога-зайца читатель обнаруживает мужчину и женщину в саду. Интересно, что самым сильным моим впечатлением от “Русского мира” было созерцание и переживание пейзажа - края леса, кустарника и пустого поля - сразу же после того, как Ромашко с поверженным зайцем скрылся за краем леса. Помню, что волна этого переживания была невероятной силы, и тогда я зафиксировал ее как центральное - для меня - эстетическое переживание всей акции. Кстати, буквально на следующий день, открыв альбом по дзен-буддизму и рассматривая знаменитую секвенцию “быка”, я обнаружил на девятой позиции этой секвенции знакомую картинку в кружке: край леса, дерево, кустарник и поле вдаль. То есть из этой помоечной пограничной зоны культуры есть возможность взгляда как бы “за нее”, в почти свободное от умственных построений пространство - взгляд на природу. Но, поскольку этот взгляд эстетизирован и рассчитан, то он почти свободен, максимально приближен к непосредственному, но все еще находится в сфере системы “созерцания”, методологической детерминированности. Взгляд-то почти свободен, а глаза - больные, измученные болезнью ЦЗИ-ЦЗИ. Сканиционные ритмы этих глаз беспокойны и хаотичны, ибо ментальный и чувственный баланс естественного “смотрения” нарушен “созерцанием”. Интересно, что в этой же секвенции “быка” как раз на последней десятой позиции представлен еще более близкий к свободе, почти пребывающий в ней и выходящий из системы ментально-визуальных “созерцаний” этап - рассказ, беседа,- то есть то, чем я здесь занимаюсь, своеобразный автокатамнез уже контролируемой болезни цзи-цзи (на последней картинке серии изображен пожилой монах, беседующий с молодым человеком, видимо, готовящимся встать на духовный, созерцательный путь постижения дао или дзен. Разумеется, классический комментарий этого сюжета не имеет никакого отношения к предложенному здесь). Но и этот этап, этот способ жизни, конечно, еще очень далек от функциональной свободы, от выздоровления, от просто жизни без рефлексии, без мучительного разделения идеального и реального.

И, однако, как я писал, созерцание, почти свободное смотрение этой “девятой” позиции секвенции “быка” - края леса - во время акции “Русский мир” было для меня необычайно приятным. Ведь во время акции только один я находился на идеальной зрительской позиции. Я стоял в полном одиночестве на расстоянии метров 60-70 от зрителей, слушал через наушники вокмена Филиппа Гласса, потихоньку наматывая нитку на “Мягкую ручку” и в великолепном комфорте дальнего наблюдателя смотрел на борьбу Ромашко с зайцем - его танец выглядел очень красиво с моей позиции - ведь мне была видна и фигура зайца, не видная зрителям. Как раз в этот момент (до того шел снег) прямо передо мной, в вышине над лесом и за спинами зрителей (так что они не могли его видеть) появилось из мгlistых облаков зимнее серебристое солнце. Оно не слепило мне глаза, а очень мягко, тихо светило. Мне было удивительно приятно в этой атмосфере мягкого света, музыки Гласса, пустого снежного поля, обступавшего меня со всех сторон, в этом ритме равномерного наматывания “Мягкой ручки” смотреть на группу зрителей у тряпки, на Ромашко у зайца и, главное, на край леса, солнце и снежное поле. Получилось так, что я оказался единственным “идеальным” зрителем всего этого дела. По отношению к моей невовлеченности и созерцательной отстраненности группа зрителей была изображением наряду с Ромашко, зайцем и мной самим (для зрителей), стоящим в глубине поля. На самом деле, это они там что-то делали, копошились, а не я. Они там что-то пытались понять, оценить, разглядеть, а я просто наматывал белую нитку на ручку (бессмысленно, необременительно и ритмично) и смотрел.

#### 4. “Мягкая ручка”

Единственным предметом - приспособлением, который использовался для создания эффекта нового эстетического отношения в акции “Русский мир” была “Мягкая ручка”. Она не входила в ряд девяти предметов и не подлежала уничтожению.

Можно выделить четыре значения этого предмета.

Во-первых, лицевая сторона “Мягкой ручки” представляет собой изображение циферблата с застывшими стрелками. Этой стороной она была повернута к зрителям во время “пустого действия”, когда я стоял вдаль и наматывал на ее ручку белую нитку. С такого расстояния, разумеется, циферблат не мог быть виден (он находился в “полосе неразличения”). Циферблатная сторона “Мягкой ручки”, отсылающая к “вечности”, “несущему”, трансцендентному и связывающая ее с девятью предметами (“вечность” как среда обитания эйдосов), в процессе акции представала в скрытом (расстоянием) значении. Для зрителей, в таком ее значении, она могла только случайно промелькнуть - я ее нес в правой руке - в то время, когда я подходил к тряпке (подойдя к тряпке я положил ее циферблатной стороной вниз).

Во-вторых, она была просто предметом-приспособлением (типа палки), на который что-то наматывалось. Зрители могли разглядеть колебательное движение этого предмета у меня в руках. Это колебательное движение “Мягкой ручки” связывалось и с образом “маятника”, времени (циферблат) и, главное, с движением ног Ромашко, когда он стучал по зайцу. Это второе значение колебательного движения “Мягкой ручки” было свободно от символизма, соотносясь лишь с конкретностью происходящего обыденного действия и развертывая динамику события, то есть его эстетическую аффирмацию непосредственно конструируемого и не детерминированного никаким символическим рядом: движение как таковое (вроде хождения по снегу и т.п.).

В-третьих, у нее была и пластически-сигнальная функция оборотной стороны - красный диск с маленькой серебряной звездочкой в центре. Этой оборотной, сигнальной стороной, отсылающей “Мягкую ручку” к системе транспортной эстетики сигналов со значением “стоп” (такие красные диски с ручкой используются в метро и на железных дорогах), она и была повернута к зрителям (и видна им) в конце “пустого действия”, когда Ромашко с зайцем исчез в лесу. До этого невидимая лицевая циферблатная сторона “Ручки” трансформировалась в яркую красную точку, хорошо выделяющуюся на фоне моего пальто (я еще в течение 2-3 минут после исчезновения Ромашко доматывал оставшуюся нитку на “Ручку”, повернутую к зрителям красным диском). В этом транспортно-сигнальном значении она и зафиксировалась в сознании зрителей - подойдя к тряпке, я положил ее на место магнитофона красной стороной вверх. Кроме того, в значении своей “транспортности” она была связана с заключительной “Вокзальной фонограммой” акции, сопровождающей сгорание предметов.

И, наконец, в-четвертых, “Мягкая ручка” представляет собой самостоятельный художественный объект, созданный во время акции “Поездка за город 17 марта 1985 года”. В каком-то смысле можно сказать, что акция “Русский мир” была лишь механизмом создания и рамой демонстрирования этого объекта, а точнее - одного его качества, именно - незаметности его пластического изменения. На фоне всех деструктивных (по отношению к предметам) актов “Русского мира” незаметный акт утолщения “Ручки” был единственной конструктивно-предметной аффирмацией всего события.

Демонстрационное поле этого незаметного изменения “Мягкой ручки” (буду просто называть это изменение “незаметностью” в ряду таких эстетизированных категорий восприятия и демонстрации, как “спрятанность”, “ожидание”, “исчезновение”, “полоса неразличения” и т.п.) было довольно широким. Оно захватывало и сферу действия предшествующей “Русскому миру” акции “Перевод”: во время “Перевода” она висела на стене циферблатной стороной наружу среди черных щитов с номерами и на ручку ее уже был намотан первый слой ниток. В визуально-объектном интерьерном ряду “Перевода” она была единственным предметом неясного значения, так как все остальные предметы интерьера были либо предметами, использованными в прежних акциях (“Серебряный шар А.М.”, “Серебряный тор” и т.д.), либо предметами, имеющими прямое стилистическое отношение к самой акции “Перевод” - черные номерные щиты и черные ящики с фонарями. В третий раз “Мягкая ручка” демонстрировалась в интерьере акции “Юпитер” - она стояла на полке красным диском наружу в уже утолщенном виде. И последний раз она использовалась в “Бочке”, когда, с помощью мотора на нее также, как и в “Русском мире”, незаметно для зрителей, наматывался третий слой белых ниток.

В описываемом последнем смысле ее значение может быть прочитано как указание на место *х у д о ж е с т в е н н о с т и* предмета в эстетике *д е й с т в и я*, а именно - отсылание ее в сферу “незаметного”. Точнее говоря, в “заметной” художественности “предмет-рамы” есть выход в демонстрационное пространство, которое характеризуется “незаметностью”. Это область деметафоризированных предметов какого-то еще неясного ряда гипотетической художественности. Три предметных ряда, которые обычно выстраивались в наших акциях, носили более-менее “дохудожественный”, остаточный характер отработанных во время действия, во-первых, предметов-приспособлений (типа занавеса, веревки и т.д.), затем- предметов-фактографий (очень сложного ряда от текстового документального подтверждения случившегося события до бархатной серии в “Звуковых

перспективах поездки за город”, трех серебряных шаров в первой акции этого тома, серебряного тора и т.п), и, наконец, третий предметный ряд - это “предмет-рама”, характеризующаяся чисто символическим, “препятствующим” действию значением и имеющая интерьерно-пограничное отношение к событию. Например - ящики с фонарями в “Голосах” и “Перевод”, серии черных щитов со знаками-цифрами в “Перевод” и паралингвистическими знаками в “Юпитере”, девять бело-золотых предметов “Русского мира”. Визуальные ряды “предмет-рамы” крайне опосредованы по сравнению с первыми двумя предметными рядами, особенно по сравнению с предметами-приспособлениями: их художественная реальность противостоит эстетике действия, это как раз то, что преодолевается, подвергается деструкции в процессе “пустого действия” как редукционного акта, расчищающего и расширяющего демонстрационное поле. Также, на первый взгляд, “предмет-рама” находится в отрицательном отношении и к предметно-фактографическому ряду, в каком-то смысле она даже антифактографична, особенно по сравнению с первыми, в основном текстовыми фактографиями наших акций. Но, с другой стороны, очевидна и связь “предмет-рамы” с такими порождениями фактографического пространства как, например, золотые крылья и серебряный шар акции “М”. Можно даже сказать, что на каком-то самом крайнем этапе своего развертывания как текста фактография переходит в свою противоположность - символику “предмет-рамы”, состоящую из различных определенных трансцендентностей.

И вот в интенции “обратного хода” от краевого символизма “предмет-рамы” (или движения “сквозь” нее) и обнаруживается этот четвертый предметный ряд как бы на скрещении трех описанных выше рядов: предмета-приспособления (в “Мягкой ручке” - то, на что наматывают нитку), предмета-фактографии (сигнальная красная сторона “Мягкой ручки” со значением “стоп”, то есть текст о конце акции) и, наконец, “предмет-рамы” (лицевая циферблатная сторона диска с символическим значением “вечности”, которое затем легко убрать и заменить чисто рекламным значением, как я сделал после акции “Бочка” в эссе “В беседке без собеседника”). На этом скрещивании обнаруживается новый знак, указывающий на демонстрационное пространство “незаметности”, то есть на неясную пока еще аффирмацию действия с открытым значением. Здесь важен, конечно, (в интересах эстетики действия) не сам четвертый предметный ряд, а указание на демонстрационную зону, где возможны новые пространственно-временные манипуляции.

Нечто похожее на это указание и отсылание к новому пространству действия, но в грубом виде (так, что сам предмет заслонял собой это пространство) можно обнаружить в “Серебряном торе”. Там даже есть и намек на “незаметность” - дырка в торе, которую мы оставили и сквозь которую во время акции дышал и пел Тод. Однако эта незаметность в виде дырки на торе - функциональна, в то время как изменение, утолщение белого нитяного слоя на “Мягкой ручке” - категориально: принцип “незаметности” здесь довлеет над всеми другими значениями. Знак “Мягкой ручки” указывает на “незаметность” как таковую, как на пространство, зону демонстрационного поля: “незаметность” становится в ряд его определений, становится оперативным эстетическим понятием.

Собственно, обнаружение “незаметности” как зоны демонстрационного поля и есть один из основных результатов акций третьего тома “Поездок за город”.

Впервые о “незаметности” как о предварительном понятии мы говорили с Н.Панитковым где-то год назад. Мы пытались разработать целую серию акций, где в центре действия - для зрителей - развертывалось как бы “главное событие”, а где-то с краю, незаметно, как какая-то чепуха и невнятица должно было происходить еще что-то, и это “что-то”, затем, в документации, репрезентировалось бы как действительно (т.е. по замыслу) центрально-контентное. Мы, правда, не могли точно определить форму проявления этого “края незаметности” - думали о каких-нибудь звуках, качании ветки, проезжающем мимо автомобиле или о категориях отношения между зрителями и ходом действия типа “отставания”, “задержки”, “опережения”, “совпадения”, “пропущенности”, “расстояния” и т.п. Обсуждения этих новых принципов происходили тогда между нами еще в сфере эстетического прагматизма, то есть в той открытой сфере, где возможна экзистенциальная реализация коллективного согласия. Но в конце концов этот эстетический прагматизм, правда, довольно сложным “цзи-цзианским” образом реализовался в “Мягкой ручке”.

## 5. История “Цзи-Цзи” в “Перспективах речевого пространства”.

В эссе “Инженер Вассер и инженер Лихт” я описывал историю покупки фонаря “Фотон” для акции “Перевод”. Надо сказать, что схема установки трех батареек к этому фонарю была довольно необычной, о чем предупреждалось в инструкции, приложенной к фонарю. Я сначала не обратил

внимания на инструкцию и засунул батарейки в фонарь как обычно, по последовательной схеме. Фонарь не загорелся. Тогда я прочитал инструкцию. В ней было написано, что батарейки нужно вставлять по такой схеме (снизу вверх): + - - + + -. В противном случае, как было сказано в инструкции, нижняя батарейка сразу же сгорает. Что у меня и произошло. На следующий день я купил новую батарейку, засунул ее в соответствии с инструкцией и фонарь горел. Мы благополучно сделали акцию “Перевод” и стали готовиться к новой акции. Где-то за неделю до “Юпитера” ко мне приехал мой брат Игорь помочь мне подогнать наушники к телевизионному входу (кстати, он неоднократно помогал мне при подготовке акций, за что я ему весьма благодарен). Когда он ко мне приехал, у меня на полке стояла черная коробочка с фонарем “Фотон”. Брат заинтересовался этим довольно роскошным на вид фонарем, вытащил его из коробочки, вынул батарейки и удивился странной схеме их составления. Но я показал ему инструкцию и мы решили, что мало ли какие странности бывают в технике.

В то время, когда мы рассматривали схему этих батареек, у меня на столе лежал И ЦЗИН - я его просматривал накануне просто так, без какой-либо связи с запланированным “Юпитером”, а тем более с этими батарейками. И вдруг мне пришла в голову мысль переложить схему составления батареек в “Фотоне” на символику и-цизиновских гексаграмм. Как я уже писал, три батарейки давали сочетание + - - + + -, что соответствовало гексаграмме “966996” (ян-инь-инь-ян-ян-инь). Я нашел эту гексаграмму в И ЦЗИНЕ. Она стоит под номером 17 и называется “СУЙ”, что в переводе значит “Последование”. Прочитав толкование этой гексаграммы я нашел его довольно обнадеживающим. Общий смысл ее читается как “Изначальное свершение, благоприятна стойкость, хулы не будет”. Не стоит здесь целиком приводить толкование каждой из шести позиций, но в общей интонации смысл гексаграммы отражал довольно комфортную атмосферу акции “Перевод”, где использовался фонарь “Фотон” со схемой составления батареек, соответствующей гексаграмме “Последование”. Интересно, что в центре шестизначного ряда этой гексаграммы стоит сочетание “69” - даосский аналог шри-янтры, о которой шла речь в “Перевод”.

Дальнейшая история в этих батарейками оказалась еще более удивительной. За два дня до “Юпитера” ко мне пришел Кизевальтер и тоже вытащил фонарь из коробки. Старые батарейки еще чуть давали ток и фонарь слабо горел. Я к этому времени купил новые, и мы с Гогой решили их туда поставить. Вставив их по прежней схеме, которая была указана в инструкции (по гексаграмме “СУЙ”), мы получили тот же эффект, что и при старых батарейках - едва теплящийся огонек лампочки. Сначала мы решили, что испортилась лампочка и заменили ее новой: тот же эффект слабого, истощенного света. Повертев фонарь по-разному мы решили рискнуть и вставить новые батарейки по естественной схеме последовательной связи. Я предупредил Гого, что когда я ставил их последовательно, нижняя батарейка у меня перегорела, о чем и предупреждала инструкция. Гога сказал что-то вроде “попытка не пытка” и засунул батарейки по нормальной схеме: + - + - + -. Фонарь вспыхнул ярким светом и стал нормально гореть. Я очень удивился и тут же полез в И ЦЗИН искать гексаграмму, соответствующую этой схеме, то есть “969696” Это была предпоследняя, 63 гексаграмма, которая называется “ЦЗИ-ЦЗИ”, что в переводе значит “УЖЕ КОНЕЦ”. Толкование гексаграммы оказалось очень мрачным (кстати, это видно и по графической символике цифрового ряда: девятки (“небо”) и шестерки (“земля”) как бы повернуты спиной друг к другу). Общий смысл этой гексаграммы читается как “Малому - свершение, благоприятна стойкость. В начале - счастье, в конце - беспорядок”. Последняя, шестая позиция читается так: “Наверху шестерка. - Промочишь голову. - Ужас!”. Впрочем, меня не очень занимала эмоциональная сторона этого дела. В эстетическом отношении, подумал я, мрачный тон гексаграммы как нельзя более соответствует “предмет-раме” “Юпитера”, во время которого будет работать фонарь “Фотон” по схеме “ЦЗИ-ЦЗИ”. Шесть “ангелов тартара” на черных щитах довольно красиво сочетаются с интонацией этой гексаграммы. А в “комфортной” 17 гексаграмме “СУЙ” на пятой позиции советуется “Правдивое отношение к прекрасному. - Счастье!”. Так что “ужас” этой гексаграммы и вообще ее название “УЖЕ КОНЕЦ” вполне можно было отнести просто к концу серии “Перспективы речевого пространства”. Ведь “Юпитер” первоначально и мыслился нами как заключительная акция в этой серии (в комическом и бредово-ассоциативном соответствии с кодом автоматического замка, поставленного в моем подъезде как раз перед первой акцией этой серии - “321”: в “Голосах” звучало три голоса - Кабакова, Ромашко и мой, в “Перевод” - два - Сабинин и мой, в “Юпитере” - один - только мой при повторе программы “Время”). Впрочем, потом (в качестве обещанного “ЦЗИ-ЦЗИ” “беспорядка”) появилось продолжение этой серии - “нулевая” акция “Бочка”, которая проходила уже на кизевальтеровской “магической” территории, о чем скажу в самом конце этого эссе.

При всей мрачности гексаграммы “УЖЕ КОНЕЦ” в ней есть отсылка на ту область, где возможна реализация, а именно на область некоего “малого”: “малому - свершение”. В нашем случае среди всего этого грандиозного символического экспрессионизма юпитеров, ангелов тартара и прочего, этим “малым”, на мой взгляд, как раз и была аффирмация “незаметности” “Мягкой ручки”, о которой я уже писал выше. Ведь “незаметность” можно еще рассматривать и как метафору стиля аффирмативного начала в искусстве периода “ЦЗИ-ЦЗИ”, когда “белое становится черным” и необходимый для культуры, но довольно жестокий процесс “исправления имен” достигает своего апогея в “черном” экспрессионизме. Сейчас дело обстоит именно так и на этом объективном фоне слишком настойчивая “пропаганда” конструктивности и ментальных аффирмаций выглядит жалким, несвоевременным классицизмом, может расцениваться вообще как дурной вкус и “непопадание”. Однако любой процесс, включая и “исправление имен”, - дихотомичен, аффирмация существует, участвует в этом процессе незаметным наматыванием белых ниток на “Мягкую ручку”. Поэтому и можно сказать, что “незаметность” есть еще и стиль аффирмативного начала в искусстве “ЦЗИ-ЦЗИ”. Кстати, и пустое белое поле, оставшееся после “Русского мира”, его эстетическое значение снежной белой пустоты, которое никто из зрителей не отметил (хотя мы и подчеркнули его, тщательно засыпав снегом черные обгоревшие предметы), относится к этой же стилистике незаметных аффирмаций.

Вообще вся серия “Перспективы речевого пространства” создавалась как бы в порыве противоборства энтропической тенденции “ЦЗИ-ЦЗИ”, в поисках каких-то новых перспектив. Одна из самых неприятных, коллапсирующих черт “ЦЗИ-ЦЗИ” это амбивалентность и тавтология. Избавиться от них можно только сознательным использованием их по принципу “clin clinom vyshibajut”. Мы с Ромашко проанализировали нашу деятельность последнего времени, пытаюсь обнаружить, откуда пошла цзицианская энтропия и обнаружили ее в акции “Описание действия”. Она представляет собой своеобразную тавтологию: на действие одновременно накладывалось его же речевое описание (репортаж Кабакова). Мы решили вставить эту тавтологию в еще более широкую тавтологическую раму: сделать описание описания, вывести тавтологию как пластический прием прямого повтора. Таким образом, тавтология дистанцировалась, перешла на уровень глубинной структуры, “повторение” приобрело характер эстетической категории в процессе сознательной манипуляции с ним (обменное воспроизведение реплик диалога с рефлексией на такой тип воспроизведения). В следующей акции “Перевод” повторение дистанцировалось еще “дальше”, из-за еще более сложной системы обменностей воспроизведения. Перспективы углубились. В “Юпитере” принцип тавтологии (повтор программы “Время”) демонстрировался как уже хорошо отработанный частный прием, допускающий рядом с собой и другой тип подачи материала (“музыкальная” линия “Юпитера”). И, наконец, в “Бочке” произошла полная девальвация тавтологии (110 текстовых повторов) и вытеснение ее визуальным и звуковым рядами.

## 6. Механизм творческой избирательности

В связи со всей этой “цзи-цзианской” историей у меня возникли некоторые соображения о подсознательных мотивациях отбора и вычленения, то есть о том, на каких основаниях автор, незаметно для себя, выстраивает тот или иной образ и даже целую систему толкований. Я не настаиваю на том, что таков общий закон, но лично я подозреваю, что все мои метафизические спекуляции основываются на неосознанных впечатлениях (особенно регулярно-однообразных), которые я почерпнул в сфере обыденного.

Может ли быть каким-то образом связан номер троллейбуса, на котором я много лет ежедневно езжу на работу, например, с магической секвенцией чисел, которую я обнаружил, анализируя “герметические” обстоятельства деятельности “КД”? Посмотрим.

Итак, как я писал выше, у меня возник интерес к цифре “9” в связи с девятью предметами “Русского мира”. Я начал об этом думать и у меня вдруг “из всех дыр” полезли “девятки”. Во-первых, “Русский мир” сделан на 9-ом году деятельности “КД”. Во-вторых, эта акция хронологически девятая в третьем томе “Поездок за город”. В-третьих, природа как предмет изображения (то, что я переживал как высшее для себя эстетическое впечатление в “Русском мире”, наматывая “Мягкую ручку”) находится на девятой позиции в секвенции “Быка”. В-пятых, с девяткой мы имели дело в предшествующей “Русскому миру” акции “Перевод”: классическая шри-янтра изображается в виде девяти магиндовидов, число которых можно истолковать и как аналогию девятимесячного срока внутриутробного развития человеческого эмбриона, плюс еще указание на электробатарейках, с которыми мы тогда возились - “срок хранения до начала эксплуатации 9 месяцев”. И, наконец, шестая

девятка - это уже описанные девять бело-золотых предметов-“зайчиков”. Получается шесть девяток. А между прочим, номер троллейбуса, на котором я уже шесть лет езжу на работу в Литературный музей - “69” (до этого я три года ездил туда на троллейбусе номер 9). Дело в том, что кроме того, что мы вообще занимаемся “Поездками”, где-то начиная с акции “М” я начал особенно уделять внимание связи между “духовным” и “бытовым” (транспортная эстетика и понятие дао, путь). Вполне возможно, что мой интерес к дао, моя творческая избирательность неосознанно направлялась для меня этим номером троллейбуса, на котором я каждый день ездил. Ведь “69” - это центральный даосский символ (две рыбки в круге). Этот номер троллейбуса, возможно, как-то очень глубоко отпечатался в моем подсознании, фонил и направлял мою художественную избирательность - в огромном море культуры - именно на понятие дао. Как ни комично это звучит, но вероятность того, что мой “даосизм”, методология толкования системы образов и весь этот ряд “чудесных” совпадений (или шизофренических вычленений - в данном случае неважно, факт остается фактом), вероятность того, что все это основывается на номере троллейбуса довольно велика.

Но и так же, как обыденное конструирует метафорическое, так и метафорическое, в свою очередь, влияет на обыденное. Причем тоже самым удивительным образом.

Вернемся к И ЦИНУ. Не трудно догадаться, что значение двух типов линий “Книги перемен” основывается на физиологии особенностей женского организма (прерванные линии или “шестерки”) и мужского (целые линии или “девятки”). Кстати, арабское начертание шестерки еще подчеркивает, что женский “центр” - это “низ” (живот, земля), а мужской центр - “голова” (начертание девятки). И вот, кроме того, что “69” - это номер моего троллейбуса, шесть девяток это еще и первая гексаграмма И ЦИНА - “Творчество”. То есть она состоит из шести девяток, шести “ян”. А гексаграмма №2 называется “Исполнение” и состоит из шести шестерок, шести “инь”. По упрощенному, “народному” толкованию И ЦИНА получается так, что мужчине почему-то отводится роль “творца”, а женщине - “исполнителя”. Конечно, такое транспонирование мужского шовинизма в сферу “духовного” выглядит несколько примитивно. И однако эта спекуляция настолько укоренилась в сфере коллективно-сознательного, что она подчас руководит механизмом творческой избирательности. Так например, подготовив текст для акции “Перевод” (в котором, кроме всего прочего, шла речь и о “69”, но в виде шри-янтры), я дал этот текст Сабине, предполагая и прося ее, чтобы она написала свой текст, параллельный моему, на немецком языке. В заголовке моего текста стояло слово “перевод”. Я поставил его там как название акции. Сабина же, вместо того, чтобы написать, как я предполагал, свой текст, сделала перевод моего текста. Когда я спросил почему так, она ответила, что восприняла слово “перевод”, озаглавливающий мой текст как указание к исполнению, то есть взяла и перевела его. Эта структура, этот поступок показался ей наиболее правильным. Думаю, что чувство этой “правильности” ей подсказала сфера коллективно-сознательного (давно выростившая архетип той системы представления, о которой идет речь в “Перевод” в законченный суперархетип), сформированная и И ЦИНОМ тоже - системой мощной и очень жизнеспособной, которая уже много тысячелетий отводит место женщине (и в творчестве, и в жизни) в сфере исполнения, соответственно второй гексаграмме “Кунь” - “Исполнение”.

Как видим, проблема творческой избирательности существует, она вполне осязаемо очерчивает границы свободы творческих проявлений.

В эпохи “ЦЗИ-ЦЗИ” механизм творческой избирательности часто “засоряется” и начинает барахлить. Сфера трансцендентного (своеобразный магнит, направляющий духовную эволюцию), думаю, только тогда порождает новые перспективы - методологические, изобразительные, содержательные, когда она остается пустой. Любая иерархия системы знаков, которая манифестируется как трансцендентное превращает эту сферу в помойку. Эта сфера не только принципиально “невидима”, но и “неговорима”. Она не столько даль, сколько возможность этой дали в сфере обыденного, что, разумеется, очень важно для сохранения многоперспективного восприятия мира.

Символизм и “магия” начинают доминировать в культуре тогда, когда исчерпывается конструктивная методология, познающая обыденность. Основные категории познания - это “есть” и “нет”. Культурно-гносеологические порывы (всегда обремененные психологическими мотивами) стремятся к подмене этих оперативных категорий. “Есть” понимается как “земля”, а “нет” - как “небо”. На этой оси “земля-небо” и разворачивается культура. Одновременно с этим разворачиванием “есть” начинает ползти вверх по оси. Наконец наступает момент, когда возникает ситуация “есть” - “есть” (“земля” - “земля” - “+” - “+”) - тавтологическая ситуация ЦЗИ-ЦЗИ. При таком положении, разумеется, всякое движение прекращается, возникает “кружение на месте” и потом - сильный

эмоциональный, часто психопатологический взрыв (“черный” экспрессионизм) как начало процесса “исправления имен” (разрушение небесного “есть”).

Этот общий гносеологический кризис (взаимообразно) связан и с политической сферой, которая очень часто определяет метаинтенцию творческих направлений. Например, круг МАНИ отреагировал на эпоху стагнации, наступившую после разгрома правозащитного движения так, как и следовало ожидать: ярость и злоба (копролалия Кабакова, Сорокина, Пригова), тавтологическое передразнивание “победителя” (те же плюс Булатов, выступающий в этом смысле как пионер со своим “Брежневым в Крыму”) и разнузданной интроверсией и мистицизмом (“КД”), о которых и идет речь в этом эссе. Эстетическое соответствие всех этих проявлений экспрессионистскому духу времени только подтверждает наличие общего корня вышеописанного кризиса.

## 7. “Еще не конец!”

В свете всех этих странностей ЦЗИ-ЦЗИ было бы любопытно проследить взаимодействие судеб всех участников “КД” за последние два-три года. Но проследить все “мистические” перипетии этого взаимодействия было бы слишком утомительно. Лучше ограничусь ностальгическим каламбуром о “Взаимодействии” - так называется акция С.Ромашко, помещенная в первом томе “Поездок за город”. С течением времени я все больше и больше испытываю чувство восхищения перед этой незаметной акцией - она мне кажется теперь бесспорным шедевром минималистского периода нашей работы, шедевром эпохи ТАЙ (любопытный читатель может посмотреть что это такое в И ЦЗИНЕ). В конце той эпохи, году в 80-м, мы часто беседовали с Ромашко о психоделике и “областях расширенного сознания”. Думали достать ЛСД, сделать стробоскоп по рецепту Рассела или, на худой конец, микстуру Медуны.

Впрочем, дальше разговоров дело не шло, хотя чего-то необычного очень хотелось. Я к тому времени уже почувствовал, что заменителем всех этих средств может оказаться религиозная практика. Впоследствии так оно и вышло. Ромашко, как человек здравого смысла, наблюдал за моими аскетическими занятиями с некоторым сомнением. Я же, как оголтелый практик, не соблюдая особой осторожности, начал свое длительное психоделическое путешествие, прошел через сумасшедший дом (куда меня отвозил Ромашко), через “созерцание бесплотных чинов” и прочие приключения в “областях расширенного сознания” и, наконец, года через полтора опять вынырнул на эстетическую поверхность, где ко мне снова подключился Ромашко. Мы начали заниматься с ним психоделическим музицированием, а потом приступили к осуществлению серии “Перспективы речевого пространства” (это название придумал Ромашко).

Профессиональное отношение Ромашко к немецкому романтизму (тема его диссертации “Лингвистические учения немецкой романтической школы”) позволило ему и мне - не без его дисциплинирующего влияния - довольно удачно отрефлексировать свойственный этой школе и нам самим эстетический экстремизм, вогнать его в рамки довольно строгой формы. Ведь за самыми дальними горизонтами ассоциаций акций “Голоса” и “Перевод” не так уж трудно обнаружить тиковского “Кота в сапогах” (интерес Ромашко), а чуть ближе - мое пристрастие к кэрроловскому “Безумному чаепитию”. Разумеется, окончательному оформлению этих линий в художественный материал способствовала Сабина, но о нашем с ней “взаимодействии” нужно писать или очень много, или ничего.

После акции “Описание действия”, когда мы вышли из сферы переживаний и целиком переключились на эстетическую рефлексию (вероятно, из чувства протеста перед эмоциональной бурей ЦЗИ-ЦЗИ), на понимание, мы, в сущности, остались вдвоем с Ромашко. Отпали Панитков (как участник) и Кабаков (как сочувствующий). Практически, только два человека нас экзистенциально поддержали - Сабина, заменившая Паниткова, и Бакштейн, откликнувшийся тремя статьями на наши с Ромашко эстетические изыскания. Состав нашей команды и состав болельщиков сильно изменился. Однако мы с Ромашко продолжали катить нашу пустую эстетическую “бочку” и, с помощью подключившегося на последнем этапе Кизевальтера, докатили ее до мастерской Макаревича, где демонстрировали слайд-фильм “Бочка”.

Роль Макаревича в акции “Бочка” очень любопытна и заключается она не столько в том, что он предоставил свою мастерскую и аппаратуру. Его “мистическая”, цзи-цзианская роль заключается в том, что он, причем неосознанно, случайно, но абсолютно в согласии с духом своего творчества (“смерть”, “отсутствие”) предоставил нам единственного адекватного зрителя для “Бочки” - белую гипсовую маску старика с закрытыми глазами, которую я обнаружил в день акции, войдя в

мастерскую, на стене, как раз противоположной той, куда мы собирались проецировать слайды. “Бочка” - вещь “нулевая”, т.е. практически не рассчитанная на постоянное восприятие. Это скорее полуторачасовой инвайромент, определенным образом организованная среда. И важнейшей деталью этого инвайромента (для меня), причем с тем важным качеством “незаметности” (никто ее не заметил и не связал с “Бочкой” - случайная вещь интерьера), о которой я писал выше, оказалась эта гипсовая маска, которой Макаревич неосознанно проучаствовал в “Бочке”, дав дополнительную пищу моему цзи-цзианскому аутичному интерпретированию. Причем проучаствовал, повторяю, в полном согласии со своей стилистикой (вспомним серию его работ, связанную с гипсовыми масками).

Поместив на стену этот знак “невосприимчивости”, которому, кстати, последовал и Кабаков, просидевший большую часть времени с закрытыми глазами, во сне, Макаревич как бы определил иконографическое пространство “Бочки” как пространство “Бога, почившего от всех дел своих” (об иконографических пространствах других домашних акций я писал в тексте “Перевода”: “Голоса” - пространство “трех”, двухпространственный “Перевод”, демиургическое одноречевое пространство “Юпитера”, где изображение как бы появляется из звука и, наконец, “обезбоженное”, нулевое пространство “Бочки” - пространство изжитого личного мифологического начала).

С этой маской, которая так кстати оказалась на стене во время показа “Бочки”, у меня было психоделическое приключение где-то через полгода после того, как я вышел из сумасшедшего дома. Мы с Ромашко приехали к Макаревичу на Измайловскую и сидели втроем в маленькой комнате на диване, над которым висела тогда эта гипсовая маска. В то время у меня был период самого разнузданного “созерцания” (своеобразных тонких ментально-чувственных галлюцинаций). Если отбросить современный медицинский взгляд на все это дело и описать это в традиции “умного делания”, то в тот период мое восприятие было настроено на созерцание божественных (а не служебных, не “ангельских”) энергетических мыслеформ. Я как бы плавал в другой реальности восприятия и видел, а точнее чувствовал в своеобразном “контактном” восприятии в окружающих меня людях божественные ипостаси различных религиозных традиций. То есть та “жизненная сила”, которая заставляет быть мир человеческих форм “эволюционировала” в моем восприятии до необычайно высокого энергетического уровня. Это чисто силовое ощущение. Если мы все обычно живем как бы на “бытовом” напряжении - 220 вольт, то тогда мое восприятие было “высоковольтным” - я все воспринимал на тысячевольтных напряжениях.

Но к тому времени на довольно тяжелом пути этой алхимической возгонки видений я уже сформировал своего “оператора-наблюдателя” и устойчиво контролировал свое сумасшествие в том смысле, что, говоря, например, с Макаревичем на какие-то совершенно обыденные темы у него не возникало и тени подозрения, что кроме Макаревича я вижу в его лице бога Шиву (как уровень определенной духовно-жизненной силы, а не как героя мифа, разумеется) во всем его энергетическом, захватывающем дух, великолепии. Одним словом, мы трое - Макаревич, Ромашко и я - одновременно в виде (для меня) трех божественных ипостасей сидели тогда на диване и разговаривали о дальнейших перспективах “КД”. Сидели под гипсовой маской нашего Почившего и Отсутствующего Создателя, от мыслеформы которого (через эту маску) исходила и проникала в мой “созерцательный” ум энергия покоя невероятной мощности, во много раз превышающая три наши, вместе взятые, тоже “божественные” энергетические потенциалы. Я тогда отметил мыслеформу Почившего как потолок моих энергетических “видений”. Вообще, надо сказать, мир “контактных” созерцаний необычайно разнообразен и пребывание в нем создает иногда странные и комические эффекты индукций и взаимодействий, где совершенно нельзя разобраться что на что действует.

Вот, например, такой интересный анекдот, связанный с Кабаковым. Одно время я страдал, да и сейчас еще не отделался от этого, специфическим типом “навязчивых состояний” - так называемыми “бранями фантазии” - нечто близкое шизофреническому мантизму. Эти “художества” заключались в произвольно возникающих у меня представлениях сновиденческого характера в состоянии бодрствования. Но если в сновидениях этот мантизм естественен, то в состоянии бодрствования он крайне тягостен: сновиденческие фантазии накладываются на реальность и хоть они разворачиваются в области представлений, а не визуальных галлюцинаций, все равно, это крайне утомительно, так как они обладают своеобразными “силовыми” характеристиками как бы призрачно происходящего “на самом деле” (пусть только и у тебя в голове). Так вот, довольно часто проходя мимо дома “России”, где находится мастерская Кабакова, у меня в голове регулярно разворачивалась одна и та же картина: раздается звон разбитого окна кабаковской мастерской и оттуда, вместе с осколками стекла, расставив руки в стороны наподобие птичьих крыльев вылетает сам Кабаков (приблизительно так, как герой английского фильма “О, счастливчик!” в одном из эпизодов). Кроме того, что это было смешно и

совершенно ничем не мотивировано, это было еще и довольно тягостно из-за своей регулярности. Но каково же было мое изумление и недоумение, когда Кабаков, уже после того, как эти “представления” его вылетов из мастерской у меня давно кончились, рассказал мне, что он задумал сделать “Комнату человека, улетевшего в космос”. В центре ее, на резиновых тросах, должен помещаться стул-катапульта, с помощью которого его герой предполагал вылететь сквозь крышу дома из этой своей комнаты. Причем вылететь именно так, как вылетал сам Кабаков из окна в моих “художествах” - чисто “апофеозно” и в полную неизвестность.

Правда, единственное, что обнадеживает во всем этом “мистическо-хаотическом” деле - “магическая” партитура кодов автоматических замков в моем подъезде и подъезде Кизевальтера. Мой код - “321”, его - “098”. Мы уже осуществили четыре знака этой “партитуры”: “3210” (“Голоса”, “Перевод”, “Юпитер” и “Бочку”, которую делали вдвоем с Кизевальтером уже как бы на территории его триграммы - “098”). Сочетание же наших двух кодов “321098”, как известно, дает гексаграмму ВЭЙ ЦЗИ (№ 64 в И ЦЗИНЕ), которая переводится “ЕЩЕ НЕ КОНЕЦ!” (хоть она и последняя в книге). Так что спустившись на самое дно мистицизма в нашей “Бочке”, есть надежда, что мы теперь будем подниматься вверх в направлении ЦАНЬ - первой гексаграммы “Книги Перемен”, обозначающей “Творчество” и состоящей из шести девяток.

Ну, и, конечно, надеюсь, что большинство здесь сказанного читатель примет за шутку, построенную на странных сопоставлениях и непреложных фактах. (Далее см. материалы акции “Обсуждение”).

Москва- Кясмү  
1985 г.

## Приложение

А.М.

Три работы

### 1. Речевой поток о пустом действии (фонограмма, 34 минуты)

Фонограмма представляет собой фрагменты лекции на тему “Демонстрация демонстрации”. Запись построена из чередований хорошо различимых (по смыслу и внятности чтения) текстов, “скоростных” текстов, фрагмента фонограммы прогулки автора по ул.Кондратюка с различными текстовыми и звуковыми наложениями и коллажных отрывков из телевизионных программ.

“Скоростные” тексты представляют собой запись чтения больших текстовых кусков из лекции А.М. “Демонстрация демонстрации”. Чтение осуществляется как бы на постоянно вибрирующем балансе понимания читаемого и продуцировании его в речевой поток: “про себя” текст читается автором нормально в том смысле, что автор хорошо понимает читаемый текст, но артикуляционный аппарат работает на предельной скорости в попытке угнаться за превышающей его физиологические возможности “скоростью” мысли. В результате такого способа чтения продукция деятельности артикуляционного аппарата принимает вид сплошного, семантически неразличимого на слух речевого потока.

“Скоростные” тексты читаются на фоне негромкого звучания электрического звонка.

26 октября 1984 г.

### 2. Туфли (Студия) (объект и фонограмма, 40 минут)

Объект представляет собой наложенные друг на друга подошвами и сбитые в носках двумя гвоздями женские туфли со срезанными ремешками и с каблуками на металлических набойках. Туфли покрашены в черный цвет. Гвозди плотно скрепляют только носки туфель, каблуки не соединены друг с другом, между ними расстояние в 1,5 см. Посередине туфли обмотаны черным электропроводом длиной в 1 м. На туфлях четыре текстовых наклейки. Две - снаружи, одна на верхней туфле - “А.М. Студия”, другая - на нижней: “Фонограмма 4.12.84”, и две - на подошвах, прижатых друг к другу. Они наклеены таким образом, что их можно увидеть и прочитать, только разогнув подошвы. На одной подошве наклеена односложная надпись (предлог) “ПОД”, на другой - двусложная надпись (местоимение) “НИМИ”. Эти расчлененные на две части текста слова дают два смысла: императив “Подними” и словосочетание со значением места - “Под ними”.

Во время записи фонограммы “Студия” объект “Туфли” использовался и как партитура, и как ударный инструмент (звук стучащих друг о друга металлических набоек на каблуках). При прослушивании фонограммы объект “Туфли” также должен находиться перед слушателем-зрителем (и в качестве партитуры, и для возможных манипуляций с туфлями).

Фонограмма “Студия” представляет собой многослойное наложение текстовых кусков на некоторые места предварительно записанной на пленку музыки в стиле рок-н-оппозишн (диск 84 года, американская группа). Текст в основном посвящен технологическим и композиционным проблемам акта стирания этого музыкального первичного слоя записи. Наложения делались с условием сохранения энергетического и эстетического баланса между речевыми и музыкальными кусками.

В некоторых местах используются звуки стучащих друг о друга каблучков “Туфель”, краткие комментарии к музыке и к самому акту “стирания”, а также звуковые обстоятельства действия с объектом “Туфли” (разматывание провода и звук падения туфель на пол).

декабрь 1984 г.

### 3. Державин (книга-объект)

Объект представляет собой книгу (Г.Р.Державин. Стихотворения. - ГИХЛ, Москва. - 1958), несколько страниц которой подвергнуты тавтологической обработке.

На стр. 366 и 367 продублированы названия стихотворений (“Геркулес” и “Богатство”) крупным черным шрифтом.

Страницы 368-374 - склеены. Стихотворения, помещенные на этих страницах, перепечатаны на машинке, наклеены на картонки в формат книги и вставлены стопкой между страницами 374 и 375.

Кроме того, на стр. 375 над стихотворением “К самому себе” (с целью закрыть черные пятна, проступившие со стр. 366 от фломастера, которым было написано слово “Геркулес”) укреплены фурнитурные золотые крылья.

ноябрь 1984 г.

С.Ромашко

Заметка по поводу “Студии” А.М.

А.М. уже не раз доказывал своими работами, что искусство не привязано к определенному субстрату: творческий замысел способен превратить любой предмет в инструмент художника. Похоже, что его особенно притягивает возможность заставить “работать” на эстетику машину. Притягательность понятная, если учесть, с одной стороны, привязанность современного человека к миру машин, и, с другой стороны - ставшее хрестоматийным противопоставление машины вдохновенной работе художника.

В новой работе А.М. снова выступает как “укротитель машины”, этой машиной стал использованный уже во многих акциях магнитофон. В этой акции он использован по-новому: А.М. художественно осваивает способность магнитофона к наложению, напластованию одной записи на другую. И делает это достаточно удачно - чисто техническая возможность становится возможностью нового эстетического пространства.

Однако в “Студии” машиноборческий мотив А.М. приобретает и совершенно новое качество. В этой акции он вступает в спор с иной машиной, машиной невидимой и бесплотной, хотя и обладающей огромной духовной энергией - индустриальной музыкой. Эта музыка машинна не только потому, что создается с помощью электронных инструментов и звукозаписывающей аппаратуры, она машинна в первую очередь потому, что является порождением культурной индустрии. И вот с этой машиной столкнулся самый обыкновенный человеческий голос.

Фактура машинной музыки была настолько сильной, что поначалу показалось, что голос куда-то провалился, он ощущался только как пауза между музыкальными кусками. Но постепенно он стал возвращаться, к середине акции музыка и голос пришли в равновесие. А потом удивительная настойчивость (которой А.М. не занимать, Кабаков как-то сказал об “интеллектуальном запале” выступлений А.М.) голоса перекрыла музыку: и эта машина оказалась покоренной.

Штеффен Андре

Фонарь

В 1979 году А.М. вручил Ш.Андре подарочную книгу, составленную из нескольких зашитых нитками и вложенных один в другой конвертов. На каждом конверте была надпись, объявляющая о сроке его вскрытия, например, вскрыть в день рождения или после прочтения такой-то книги (одна из них “Путешествие на Запад” У Чен Эня), после очередной поездки в Москву и т.д. Вскрытие всех конвертов заняло пять лет. В последнем конверте находилась записка, предлагающая сделать акцию “Фонарь” (см. первый том “Поездок за город”). Описательный текст осуществления “Фонаря”, присланный Ш.Андре и переведенный на русский язык, прилагается.

“Фонарь”

1. 5 марта 1984 года был открыт последний конверт, после того, как пришло февральское письмо Андрея с дешифровкой китайского иероглифа.

2. Размышления о запланированной акции относительно того, где и как ее проводить (одному или нет, какие делать снимки и т.п.). При этом ощущение, что такая, на первый взгляд, простая вещь требует большей подготовки, чем предполагалось, и что, несмотря на благие намерения, для меня все же невозможно провести акцию без значительного промедления, акцию, нарушающую нормальное течение моей ежедневной жизни, определяемой в первую очередь профессиональными и семейными обстоятельствами и привычками.

Из-за серьезных изменений в жизни 1984 год был для меня годом напряженной работы. Что касается семейных обстоятельств, то и здесь было немало хлопот из-за того, что в марте у моей тещи была обнаружена лейкемия, причем начальный прогноз врачей относительно оставшихся ей дней жизни колебался от нескольких дней до шести недель.

Мать Хайке умерла в конце июля. Хайке почти каждый уикэнд ездила из Мюнхена в Ройтлинген, а я оставался с нашим сыном Беньямином. Летом, из-за того, что дни стали длиннее и из-за перевода времени на летний режим было очень трудно создать подходящие условия для акции.

Твердое намерение провести акцию и тот факт, что моя повседневная жизнь не предоставляет для этого никакой возможности, привели к тому, что акция становилась для меня все более важной. Я почти ежедневно думал о ней и о Москве. Верность акции стала для меня пробным камнем: сохранил ли я личные притязания на свободу и после того, как я стал на стезю человека, полностью занятого своей профессией?

Проведение акции, если мерить ее обычными для моей жизни масштабами, было бессмысленным делом, но в то же время, и даже благодаря этому, она приобрела для меня очень большое значение. Одновременно я начал лучше понимать, почему в Москве должны были проводиться акции такого рода. Я ощущал мою почти полную поглощенность, зажатость регулярностью жизни как аналогию косности условий жизни в Москве. Поездки за город я понимал лучше, чем акции протеста против потери себя в этих условиях.

Я установил, что проведение акции будет возможным для меня только в том случае, если я - повторяю в этой области то, что определяет мою профессию, - выберу для акции конкретный день как плановый срок. Первоначально я думал о 22 октября (день рождения Андрея), но потом пришлось изменить дату, потому что в этот день по служебным делам мне пришлось выехать в Лондон.

Когда я установил, что днем раньше - 21 октября (точная дата рождения А.М. - А.М.) исполнилась точная дата получения мною "Конвертной книги", я выбрал именно этот день.

Время и способ акции уже определялись тем, что было для меня возможным в этот день.

3. (Исполнение). 21 октября времени для акции было немного: Хайке на несколько дней уехала в Ройтлинген, чтобы устроить дела с квартирой покойной матери. По моей просьбе она приехала в такое время, что у меня еще оставалось некоторое время для акции в этот день. Она возвратилась после 21.00. Примерно в половине десятого вечера я вышел из дома и пошел пешком один через Изарские бульвары к месту, которое я выбрал. Путь обозначен на прилагаемой карте. Изарские бульвары, хотя и находятся в центре города, совершенно не освещены и являются единственным склоном в равнинном Мюнхене. Местом акции была большая поляна, с трех сторон окруженная деревьями, а между ними проходила дорожка. По пути к месту действия я не встретил на бульварах никого. Я подвязал по указанию Андрея карманный фонарь с наклеенной фиолетовой пленкой на его стекле между двумя деревьями и укрепил на фонаре два воздушных шара. Внутри фонаря я положил записку, на которой написал по-русски: "Акция посвящается московской группе "Коллективные действия". Проведена ее мюнхенским членом-корреспондентом".

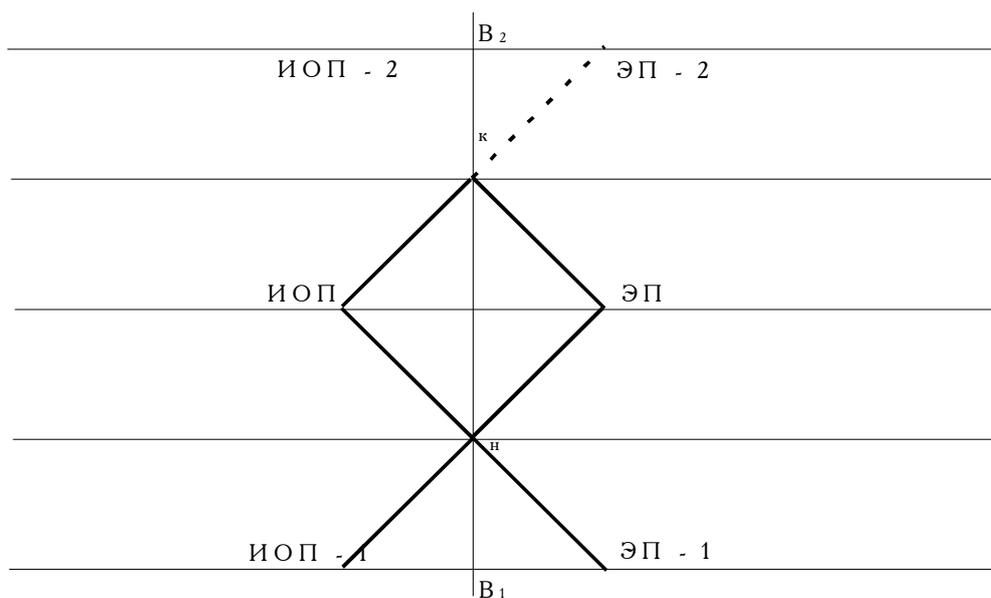
В 22.17 я включил фонарь и раскрутил его. Спускаясь вниз по склону, я сделал шесть снимков. Первый был сделан со слишком маленькой выдержкой. На последнем снимке ничего нельзя было разглядеть. Оставшиеся четыре снимка прилагаются к тексту. Из-за того, что день, к сожалению, выдался безветренный свет фонаря выглядел среди ветвей как неподвижное пятно.

Не возвращаясь к фонарю, я пошел домой по улице, не тем путем, каким пришел на акцию. Уже почти перед самым домом - это было после одиннадцати часов - я зашел в итальянский ресторан и поел спагетти.

О типах восприятия, возможных на демонстрационном поле акций “КД”.

При поверхностном рассмотрении документации акций (впрочем, как и в момент живого участия зрителей в действии) на первый план выступает пластическая сторона события, которая постоянно меняется в зависимости от эстетического климата. Например, особая (или обычная) одежда организаторов, различные символы, знаки, звуки, инструкции, указания, голоса, надписи, шрифты, погода, ландшафт и т.д. Кроме того, в этот же меняющийся пластический план действия включается и состав группы зрителей и участников - кто именно и на каких акциях присутствует. Все вышеперечисленное воздействует по преимуществу на эмоциональную сторону восприятия, которую в дальнейшем мы будем рассматривать как особую зону в нашей бинарной демонстрационной модели. Вторая зона этой модели - интеллектуально-оценочная, построенная на элементах организационных и демонстрационных отношений (встреча, остановка, выход, пустое действие, окончание, обсуждение и т.п.). Обе эти зоны составляют единую пространственно-временную структуру демонстрационного поля, которое мы условно разделим временной осью координат (аналог объективно протекающего времени, не ограниченного началом и концом действия) на две половины, что важно для понимания прилагаемых в конце графиков. Правая половина - эмоциональное пространство (ЭП), левая - интеллектуально-оценочное пространство (ИОП). В результате у нас получится система координат, на которой в дальнейшем легко будет проиллюстрировать типы восприятия и оценок события.

Рассмотрим с помощью этой системы координат идеальный вариант восприятия акции:



ИОП-1 и ЭП-1 - дособытийные индивидуальные пространства восприятия.

ИОП и ЭП - событийные групповые пространства восприятия.

ИОП-2 и ЭП-2 - послесобытийные индивидуальные пространства восприятия.

Точка В-1 обозначает момент составления группы или вход в группу зрителя (чаще всего это происходит в городе, на вокзале).

Точка В-2 обозначает выход из группы.

Н - начало действия.

К - конец действия.

Учитывая интровертные и экстравертные психические типы, пунктирными линиями мы обозначили два возможных варианта входа и выхода в зоны “до” и “после” действия.

Между точками В-1 и Н протекает время, когда возникает фон восприятия, зависящий от типа сознания зрителя: у одних он может быть по преимуществу эмоциональным (событийным, “исключительным”), у других - интеллектуально-оценочным (то есть обыденным, когда все воспринимается в режиме субъективного отстранения).

Независимо от того, в каком фоновом пространстве (ИОП или ЭП) находится сознание зрителя на этом временном отрезке, по указанию организаторов акции в определенный момент внимание всех членов группы сходится, концентрируется в точке Н. Из-за того, что зрители не информированы о содержании предстоящей акции, их внимание вынуждено с момента Н до момента К пребывать в зоне ЭП (повторяем, что рассматриваем идеальный вариант восприятия).

С момента К у зрителей включается механизм интерпретации, который, реконструируя событие, вновь возвращает внимание к точке Н, но уже проводя его через зону ИОП. То есть полноценное восприятие акции возможно лишь в том случае, если восприятие как бы описывает замкнутый круг в системе обозначенных координат.

Важно, что минимальность (обыденность) события - остановка, путь, пустое действие, звук, удаление, простое высказывание и т.п. (то есть то, что происходит и свойственно зоне ИОП-1) только во время акции, на отрезке Н - К, переносится в зону ЭП. Основным результатом каждой акции и состоит в осознании тождества между зонами ИОП и ЭП, которые только иллюзорно, путем манипуляций с пластикой события, были временно разделены и составляли раму “пустого действия”. Ведь фундаментальное содержание действия на отрезке Н - К заключается в использовании как эстетических и событийных чисто организационных и демонстрационно-перцептивных отношений, свойственных обыденности (зоне ИОП-1).

Нужно отметить, что если у зрителей восприятие разворачивается по кругу справа налево (см. график), то у организаторов - слева направо. То есть для зрителей эстетически все совершилось, когда они поняли это тождество, а для организаторов - когда осуществилась событийная реализация этого понимания.

Поскольку, кроме группы зрителей, существует еще и группа организаторов, то и внутри этой группы возможен точно такой же процесс реализации (наличие среди работ “КД” так называемых “индивидуальных” акций без зрителей).

Итак, после описанного процесса восприятия возможны два варианта выхода из события: в зону ИОП или ЭП, то есть интерпретация или продолжение эмоционального переживания, причем не важно - в положительной или отрицательной форме.

Изменяя протяженность временных отрезков “В-1 - Н”, “Н - К” и “К - В-2” можно манипулировать с различными реальными типами восприятия (или вообще убирать с демонстрационного поля точки К, Н и т.д., что дает возможность соединять одну акцию с другой).

Например, увеличив отрезок “В-2 - Н” и сократив до минимума “Н - В-2” акцент внимания переносится на начало, где еще не происходит действие. В этом случае возможен преждевременный выход в зону ИОП (например, акция “Выход”). Другой случай: при сокращении до минимума отрезков “В-1 - Н” и “К - В-2” очень сильно удлиняется отрезок “Н - К”. Так, в “Бочке” интерпретация (вышеописанный круг “справа налево”) совершается мгновенно, так как изначально дана информация о времени действия и его приблизительном содержании, а само событие (полтора часа акции “Бочка”) задерживает восприятие в зоне ЭП (в основном с отрицательной его окраской). В “Десяти появлениях”, например, был очень сильно растянут временной отрезок “К - В-2”.

При идеальном варианте восприятия (осознание и переживание тождества обыденной и эстетической зон) у зрителя может образоваться отношение к обыденности как к эстетическому (событийному). Однако ясно, что практически такая идеальная реализация невозможна.

Ниже мы приводим основные реальные схемы восприятия, возможные в демонстрационном поле акций “КД”. (...) [В данном издании эти схемы не воспроизводятся].

От авторов

ПРЕДИСЛОВИЕ (А.М.)

**Поездка за город за третьим серебряным шаром для Сабины** (о.т.)

**Серебряный тор** (о.т.)

**М** (о.т.)

А.М. Перегоны и стоянки

Э.Булатов. Об акции “М”

И.Кабаков. Об акции “М”

Ю.Лейдерман. Об акции “М”

В.Мироненко. Об акции “М”

**Изображение ромба** (о.т.)

Т.Диденко. Об акции “Изображение ромба”

Музыка внутри и снаружи (о.т.)

С.Ромашко. Об акции “Музыка внутри и снаружи”

**Выстрел** (о.т.)

С.Летов. Об акции “Выстрел”

**Русский мир** (о.т.)

ПЕРСПЕКТИВЫ РЕЧЕВОГО ПРОСТРАНСТВА:

**Описание действия** (о.т.)

Текст Н.Паниткова (“Описание действия”)

Репортаж И.Кабакова (“Описание действия”)

Н.Панитков. Об акции “Описание действия”

А.М. Комментарий к акции “Описание действия”

**Голоса** (о.т.)

Текст диалога акции “Голоса”

А.М. С колесом в голове

Стенограмма обсуждения акции “Голоса”

**Перевод** (о.т.)

Текст “Перевода” (А.М.)

Текст С.Хэнсген (акция “Перевод”)

Текст С.Ромашко (акция “Перевод”)

Стенограмма обсуждения акции “Перевод”

А.М. Инженер Вассер и инженер Лихт

И.Бакштейн. Концептуализм как опыт семантической деструкции  
языка искусства

**Юпитер** (о.т.)

И.Бакштейн. Концептуализм как интерес и внимание  
к происходящему в нас самих

**Бочка** (о.т.)

Стенограмма обсуждения акции “Бочка”

Н.Дроздецкая. Об акции “Бочка”

А.М. В беседке без собеседника

И.Бакштейн. По ту сторону принципа удовольствия  
или чему радовался Всеволод Некрасов

**Обсуждение** (о.т.)

Стенограмма обсуждения акции “Обсуждение”

А.М. Закрытый город

И.Бакштейн. Обсуждение и “Обсуждение”

А.М. ЦЗИ-ЦЗИ

## ПРИЛОЖЕНИЕ:

А.М. Три работы

С.Ромашко. Заметка по поводу “Студии” А.М.

Шт.Андре. Фонарь

Н.Панитков. О типах восприятия, возможных на  
демонстрационном поле акций “КД”

## Оглавление

Предисловие.....	3
Серебряный тор.....	10
М.....	12
Изображение ромба.....	28
Музыка внутри и снаружи.....	31
Выстрел.....	36
Русский мир.....	40
Перспективы речевого пространства.....	42
Описание действия.....	42
Голоса.....	51
Перевод.....	66
Юпитер.....	90
Бочка.....	97
Обсуждение.....	121
Комментарии.....	145
Приложение.....	159