

А. М.

Предисловие к 4 тому «Поездок за город»

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

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

Итак, с психологизированной площадки нашего дискурса можно сказать, что в этом месте субъектно-объектного пересечения, мерцания, где сознание наблюдателя актуализируется только как пространство и время, оно становится предметом для самого себя, т.е. онтологизируется, утрачивая свои гносеологические функции и высвобождая свою

собственную созерцательную природу ("таковость"). Возникает дискурсивный феномен "сознание-вещь", с которым могут происходить различные трансформации (т.е. пространственно-временные искажения, доступные рассмотрению в рамках акций).

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

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

Пережив это крайнее расщепление и осмыслив его как не имеющее никакой опоры, которая позволила бы нам продолжить наш дискурс, мы вынуждены вернуться в границы

конкретного, но теперь уже с определенным знанием того, что пограничные состояния сознания актуальны для нас только как пространственно-временные переживания, а не языковые (знаковые) границы, как это было, когда мы имели дело с внешними, объектными демонстрационными полями. Теперь с полной определенностью мы можем заявить, что то внутреннее демонстрационное пространство, которое само по себе является сокровенным и целевым переживанием акций, существует, но именно в силу этого "говорение" о нем невозможно. Можно только рассказать о том, что мы делали во время очередного тайм-аута, каковым, по существу, является каждая наша акция, в то время как сама "игра" происходит совершенно в других пространствах- обсуждения, дискурса, рассматривания документации и фактографии.

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

А. М.

1986.

А. М.

ЭСТЕТИКА И МАГИЯ

(об акциях "Ворот" и "Такси")

Придет серенький волчок

Схватит Ваню за бочок.

И. Богослов. Откровение.

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

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

(неизбежно сужающаяся и прекращающая быть таковой в момент начала действия) была самым ценным эстетическим пространством в наших акциях.

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

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

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

Надо сказать, что в глубине души мы были разочарованы тем, что произошло, так как никогда не гонялись за внешними эффектами. Ведь для нас всегда была важна установка на то, чтобы "ничего не показать, но так, чтобы возникло ощущение показанности" - но только ощущение,

без визуальных блестящих эффектов. Прошедшее на акции "Ворот" можно сравнить с такой ситуацией: на сцене композитор-минималист исполняет свое "фонное", медитативное произведение. Вдруг вылетает какая-нибудь попс-певица вроде Аллы Пугачевой в платье с блестками и начинает петь одну из своих популярных песен. Естественно, публика в зале волей-неволей переключается на певицу, на ее сверкания и переливы, вызывающие у зрителей синдром "сороки" (все блестящее притягивает). Жалкому минималисту приходится убраться со сцены. В акции "Ворот" такой Аллой Пугачевой оказалась мандала руководства И Цзина.

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

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

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

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

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

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

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

осуществлялись нами во время акции совершенно бессознательно. Более того, в пространстве гексаграммы "Разорение" у меня стоял на снегу магнитофон, записывающий акцию. Каково же было мое удивление, когда я обнаружил, придя домой после акции, что у магнитофона оказалась сломанной клавиша "паузы"!

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

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

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

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

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

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

Во всяком случае, когда я нагнулся к ящику и включил находящийся внутри него приемник, я на мгновение оказался как бы в совершенно другом, иносветном, галлюцинаторном пространстве и увидел около ящика довольно яркую вспышку малинового цвета, после чего "иносветное" пространство исчезло, было как бы "сожжено" обыденностью начавшего звучать

радиоприемника, находящегося внутри "сакрального" футляра. То есть ментальность библейского пространства "конца света" была как бы наглядно "сожжена" через десакрализацию ее мандалы руководства (в виде "футлярности" ящика "Музыки согласия") и сакрализацию обыденного (внутри ящика, на "сакральном" месте находился обычный радиоприемник). Здесь опять сработал механизм "пустого действия" шуньявады: деметафоризация любых знаковых констелляций через метафоризацию "пустого действия", во время протекания которого демонстрационное поле сцепляется со сферой непосредственного. В данном случае со звучанием случайной музыки из ящика "Музыки согласия", которая, хоть и эстетизирована, но по отношению к сверхсакральной символике всех остальных атрибутов акции выступала как "непосредственность", или, во всяком случае, с весьма скромной опосредованностью: только внимательный взгляд сумасшедшего герменевтика может усмотреть в опере Берлиоза "Бенедикт и Беатриче" аббревиатуру из трех "Б" - "БББ", что напоминает число "666", и кроме того, отсылает к триграмме "Земля" и второй гексаграмме И Цзина "Исполнение". Во всяком случае для нас эта музыка была просто аналогом "смотрения на облака, лес и т.д." во время "пустых действий" наших загородных акций.

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

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

Конечно, эмоциональная просторность пред-ожидания, область свободных впечатлений и ассоциаций, где преобладают реакции типа: "Эх, ты!", "еб твою мать!", "А, вон, вон!..." и т.п. осознается во всей своей замечательности только в том случае, если мы проходим сквозь нее и оказываемся в более узких рамках программы, где, собственно, и формализуется то место,

откуда мы и смотрели "со стороны", находясь внутри зоны пред-ожидания. Переходя эту границу и оказываясь в сюжете выражения, который конечен во времени, обозрим, просчитан и в конце концов воспринимается как что-то чуждое (ведь временность любого сюжета - это и есть абсолютная отстраненность, помеха, пауза), мы, однако, обретаем очень важный опыт содержания, смысла, какой-то пространственной, а не временной, полости, где мы только что побывали и которая с этой новой территории, где мы являемся не более, чем персонажами отстранения, воспринимается с очень важными качествами недостижимости и бесконечности - качествами пространства, а не времени.

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

При включении же в замысел акции какой-либо программы из мандал руководства КБ мы оказываемся заброшенными в коммунальность, детерминированность уже на этапе пред-ожидания и пред-подготовки, т.е. оказываемся заброшенными в "неслучайность", где граница между жизнью и искусством совершенно стерта, а факт "искусства" (или факт "жизни" - в данном случае все равно) оказывается "нулевым", энтропическим, так как исчезает напряжение одного (жизни) по отношению к другому (искусство). Что, разумеется, делает бессмысленным занятия эстетической практикой (конечно, только при описанном положении дел).

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

* * *

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

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

А. Монастырский

РАССКАЗ ОБ АКЦИИ “ВОРОТ”

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

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

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

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

Наконец, все лески были связаны и мы собрались у черного тао-образного ворота и стали ждать зрителей. Минут через тридцать на противоположном конце поля появилась маленькая группа. Несколько человек медленно пробирались по вспаханному полю к нам. Когда они подошли достаточно близко, уже можно было различить Игоря Макаревича, Машу

Константинову, Вику, Илью, Иосифа, Андрея Филиппова, Диму и Борю Михайлова. Погода, до того совершенно ясная, начала портиться. Пошел снег. Сначала редкий, крупный - большие белые мухи, а потом, когда Коля начал крутить ворот, погода начала совершенно фантастическим образом меняться с огромной скоростью. Опоздавший Юра Лейдерман вышел к нам уже из густого снежного тумана.

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

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

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

Когда я повернулся лицом к опушке, где стояла группа зрителей у ворота, низко над лесом прорезалась мягкая, нежнейшая голубизна чистого неба - довольно широкой и длинной полосой, вроде щели. Потом, когда уже все лески были порваны, началась фантазмагория очищения неба, его просветления - на нем появлялись невероятные синие и голубые цвета, желтые и золотые блики и всполохи солнечных лучей на облаках и т.п. Но самый первый

прорыв именно нежнейшего голубого неба, к сожалению, видел только я, потому что полоса мягкой голубизны возникла за спинами наших зрителей и очень низко над лесом. Воздух стал совсем прозрачным. Все вокруг сверкало. Мы возвращались по хрустящему снегу, пересекая по опушке просветлевшее и как будто во много раз увеличенное поле, над которым в невероятную глубину и синеву, постоянно меняясь, пролетали мощные, ослепительные облачные гряды. Это была уже и не осень и еще не зима, какое-то редкое сочетание (тонких частиц "ци"?) прозрачности воздуха, высоты неба, скорости и белизны облаков, сияния солнца. Когда, уже в Москве, я узнал от Коли последовательность разрыва лесок, оказалось, что самое сильное мое переживание в поле (голубая полоса над лесом) совпало с моментом разрыва третьей лески, т.е. на поле возникла гексаграмма ГУАНЬ, созерцание. В толковании второй позиции этой гексаграммы есть фраза: "Созерцание сквозь щель". И, действительно, та нежная голубизна над лесом, которая так меня поразила, прорезалась тогда сквозь тучи в виде длинной горизонтальной полоски. Я, действительно, видел ее как бы сквозь щель в тучах. Реализация этой метафоры была полной.

ноябрь 1985

40. ВОРОТ

К вращающейся трубе металлического ворота, врытого в землю на опушке леса, были привязаны шесть лесок. Другие концы лесок, протянутые от ворота веером через поле (сами лески свободно лежали на земле) были привязаны на разной высоте к деревьям на противоположной стороне поля. Длина лесок составляла от 400 до 700 метров. После того, как группе зрителей, собравшейся у ворота, были розданы партитуры предстоящего события (см. ниже), Н. Панитков начал вращать ворот, наматывая лески на трубу и записывая звук вращения ворота на магнитофон. Лески постепенно наматывались на трубу, натягивались и лопались. Последняя леска лопнула спустя час после начала вращения ворота. Действие началось при обычной осенней погоде, которая, однако, быстро менялась: пошел крупный снег, затем поднялся ветер и начался сильный снегопад. К середине действия все поле было покрыто густым туманом, небо потемнело. К концу действия снегопад прекратился, туман рассеялся, выглянуло солнце. Все поле было покрыто снегом. Таким образом метеорологическая сторона акции соответствовала партитуре "Ворота" (взаимодействие сил ян-инь, неба-земли, тьмы-света).

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

Во время действия лески рвались в последовательности, которая составила следующее чередование гексаграмм: сначала разорвалась четвертая леска- на поле возникла гексаграмма Сяо-Гу ("воспитание малым"), затем- вторая (гексаграмма Цзя-Жень, "домашние"), первая (гексаграмма Цзянь, "течение"), третья (Гуань, "созерцание"), шестая (Би, "приближение"), и пятая (Кунь, "исполнение").

Киевогорское поле

27 октября 1985 г.

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

И. Кабаков, В. Мочалова, А. Филиппов, Д. Мачибели, И. Бакитейн, Ю. Лейдерман, Б. Михайлов, И. Пивоварова.

42. ТАКСИ

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

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

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

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

Москва

16 января 1986 г.

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