

Олег Мавроматти

Я родился 5 февраля 1965 года в рабочем поселке гидростроителей: когда строилась Сталинградская гидроэлектростанция и мои родители приехали на стройку на волне тогдашнего энтузиазма. Так делали многие — покорялась целина, по стране было много строек. Рабочий поселок стоял на берегу Волги и не был приспособлен для жизни: шаткие домишки, хибарки для рабочих — скверно сделанные переносные модули. Тогда семьям с ребенком полагалась квартира и через некоторое время мои родители ее получили. Она располагалась в довольно неприятном рабочем районе Волгограда: классическая хрущевка с одной маленькой комнатой, тесной кухней и совсем миниатюрным совмещенным санузлом. Квартира располагалась на четвертом этаже под номером тринадцать — эта цифра преследует меня по жизни в номерах квартир, домов, улиц. В этой однокомнатной квартире жили мать, отец, бабушка и я. Условия были совершенно невыносимы: бабушка спала на кухне, я — в своей кроватке ближе к окну, а родители — на двухспальной кровати, отгородившись от меня шифоньером. Я не знаю, как они занимались сексом, наверное, это было чудовищно, а может, они вообще им не занимались. В Волгограде мой отец работал электриком на подшипниковом заводе, а мать была зубным врачом.

Я был типичным продуктом научно-технической революции. Довольно рано научившись читать, я наткнулся на книжку, скорее похожую на комикс (такого слова в советском лексиконе не было): в ней не было обширности комикса в его классическом виде, но суть оставалась примерно той же — картинка, подпись и какая-то история. Это была книга про двух роботов «Рам и Рум²²» — прочитанная самостоятельно в пятилетнем

²² Книга Святослава Сахарнова «Рам и Рум» с иллюстрациями Юрия Смольникова вышла в издательстве «Детская литература. Ленин-

возрасте, она стала моей первой любимой детской книжкой. Любопытно, что эта книжка также была одной из первых любимых книг Дмитрия Пименова; одна и та же книжка стала для нас точкой отсчета.

Главные персонажи книги — это интеллектуальные роботы, чьи имена были аббревиатурами и расшифровывались как «разумная автоматическая машина» и «разумная универсальная машина», два железных веселых робота, наделенные достаточным количеством интеллекта для того, чтобы с ними случались различные приключения. Эта книга сильно повлияла на меня, я прочитал ее бесконечное количество раз, вызубрил наизусть.

В какой-то момент я начал рисовать. Мне не интересны были классические детские сюжеты — мама, папа, деревья, цветы, солнце, — меня занимал выдуманный мир архетипов. Я начал делать сюжетные зарисовки про роботов из книги. Таким образом, я уже самостоятельно придумывал истории про этих роботов, пытаясь сделать продолжение, потому что книжка была не такой уж длинной. К тому же она была довольно схематичной, однако все архетипы историй присутствовали. Например, там был такой персонаж, как прохожий, который сомневался в разумности этих машин. Он задавал типичные вопросы, которые спустя многие десятилетия задавали мне такие же прохожие: «А может ли машина мыслить?», «А не глупость ли это?». Когда роботы изобретали что-то, прохожий сомневался в том, насколько это хорошо, и пытался заподозрить в этом некую заданность. Первое обвинение его было в том, что они делали самолет по готовым чертежам, а не придумали его сами. Так он спровоцировал их сделать живое существо: они сделали железную кошку, которая не мяукала, а жикала, и не ловила мышей. Прохожий сказал: «Пожалуй, это уже страшно».

град» в 1969 году тиражом 100 тыс. экземпляров (72 страницы, формат — 220x290 мм, твердый переплет, цветные иллюстрации).

В этом прохожем, как это ни парадоксально, уместилось все то, что преследовало меня в дальнейшей жизни. Этот персонаж есть не кто иной, как кинокритик или критик из мира искусства, который вначале упрекает художника во вторичности, а когда тот становится действительно по-настоящему оригинальным, то пугается. Критик сам провоцирует творца к чему-то большему, чем некая заданность, однако преодоление этой заданности он видеть не хочет, поэтому пугается; его претензии отнюдь не предполагают развитие. Как правило, такие люди сами не креативны, у них нет ответа на вопросы. Отшлифовав такую манеру общения, они понимают, что это очень успешная модель: задавать довольно сложные вопросы, не зная на них ответов и не собираясь их получить, а лишь для того, чтобы смутить того человека, которого спрашивают.

Отец-технарь выписывал ряд журналов, но скорее для моего, нежели своего развлечения. Они все были популярны в то время: «Наука и жизнь», «Юный техник», «Изобретатель-рационализатор», «Вокруг света», «Техника молодежи». Поскольку он был коммунистом, ему полагалось получать журнал «Молодой коммунист». Моя мама выписывала журналы «Стоματοлогия», «Лицевая хирургия» и «Химия и жизнь». «Лицевая хирургия» был для меня очень любопытным журналом в детстве, потому что там были качественные фотографии довольно страшных пластических и других операций. От меня его прятали, но я непременно находил и листал с упоением; он служил мне вдохновением для рисунков. Одним из моих любимых занятий помимо тщательной перерисовки технических моделей из журналов было переписывание подписей под ними. Я и сейчас пишу почти печатными буквами — эта манера появилась, когда я пытался писать типографским шрифтом. Еще не научившись писать, я перерисовывал буквы, даже не совсем понимая их значения. Больше всего меня привлекали, конечно, иностранные: они казались мне более загадочными, мистическими, таинственными, а также западные логотипы — я был западоман с детства.

Также я был чудовищным домоседом: меня нельзя было выгнать во двор, я все время просиживал с книжками. В детскую библиотеку я записался раньше, чем это разрешалось: у нас была знакомая библиотекарьша и мне сделали читательский билет на год раньше, чем я пошел в школу. Поскольку я был подросток-акселерат, выше и крупнее своих сверстников, то никто и не усомнился, что я уже хожу во второй класс. Во время редких выходов во двор я обычно выносил с собой кучу каких-то книжек, садился на лавочку и начинал читать. Ко мне подходили знакомиться дворовые дети: они были малообразованные, совсем дремучие, и их вопросы были примитивными. Они пытались заставить меня показать им красивые картинки. Уже тогда я устраивал для них презентации или лекции, объяснял, чем автомобиль Ford лучше автомобиля ЗИЛ, и так далее. Я очень четко решил, что все западное лучше в сотни раз. При этом язык почему-то сразу не выучил: в школе я учил нелюбимый, отвратительный для меня немецкий, который, конечно, сдавал и получал хорошие оценки, но он тут же выветривался из головы.

Больше всего со мной занималась бабушка, мать отца, которая жила все это время с нами. Она учила меня читать, писать, занималась моим воспитанием. В том числе бабушка учила меня читать вслух классические произведения — Чехова, Толстого, Тургенева, Пушкина, Лермонтова, то, что ей казалось необходимым для того, чтобы я пошел в первый класс и превзошел всех вокруг. Я должен был стать суперменом в области знаний, но не в области физического развития, к сожалению. Поскольку я просиживал дома за столом с книжками, перерисовывая что-то или прочитывая, то не очень много двигался и моя спортивная подготовка была крайне слабой, а уроки физкультуры — чудовищным мучением. Я всегда был склонен к полноте, а бабушка любила закармливать меня всяческой сдобой — совершенно классическая бабушка. По воскресеньям у нас были роскошные торты, а в будни — плюшки, пирожки.

Затем папа стал довольно быстро делать карьеру: после электрика он стал энергетиком, потом заместителем начальника цеха, начальником цеха, главным инженером и в конце концов директором все того же подшипникового завода. За это время мое социальное положение если и изменилось, то только в глазах сверстников. Мы продолжали жить в том же районе, правда, получили трехкомнатную квартиру, когда отец стал главным инженером. Тем не менее мы жили нарочито бедно, потому что отец был патологическим перестраховщиком, все время боялся потерять свое место. Он приглашал в гости рабочих, чтобы они видели, что у нас нет ничего лишнего, даже наоборот — все хуже, чем у них. Они, в свою очередь, были в шоке, как и мои одноклассники, которые (видимо, по наущению своих родителей) все время рвались ко мне в гости. Один мой одноклассник сказал: «Я и не думал, что вы живете, как свиньи», — он был из зажиточной семьи, его отец был холодильщиком, мать работала в столовой.

Не знаю, какую зарплату получал мой отец, но в чем мне никогда не отказывали, так это в книгах. С детства я получал любую книгу, какую только хотел, поэтому у меня было все, что только возможно было достать — и детская, и медицинская литература, и всяческие энциклопедии, толковые словари. Разумеется, были и книжки по искусству, о котором я узнал достаточно рано из детской энциклопедии. Выпускался особенный тираж детской энциклопедии в светло-коричневом коленкоре с золотым тиснением, который радикально отличался от основного в светлой бумажной обложке: там было много цветных иллюстраций и довольно больших статей. Один из томов был целиком посвящен искусству, там был даже Баухаус — уже тогда я зачитывался статьями про странную пластмассовую посуду. Там же были статьи про иконы, реставрацию, все виды и жанры классического искусства, какие только есть. Заканчивался том на «Гернике» Пабло Пикассо и, конечно, там не было современного искусства. Этот том в дальнейшем был для меня своего рода дайджестом.

1965—1985, Волгоград
Средняя школа — современное искусство — панк-рок и New Wave

Класса до шестого я был чокнутым круглым отличником. Сама среда в классе была агрессивной, доминировали самые тупые и самые жестокие подростки, что совершенно нормально — такой примитив старается неосознанно самоутвердиться за счет физических возможностей или связей с хулиганами. Такому человеку, как я, оставалось только наблюдать за этим и по возможности избегать конфликтов, а если это было невозможно, прятаться в свою раковину. Примерно к шестому классу я придумал делать рукописный журнал для развлечения нескольких моих школьных приятелей, с которыми я как-то сблизился и которые разделяли мои интересы — фантастическая литература, комиксы, западомания, современная музыка, искусство.

К тому времени я зачитывался журналом «Юный художник»², где уже периодически публиковали статьи о современном искусстве, что было для меня совершенным потрясением. Тогда я открыл для себя художников типа Энди Уорхола, минималистов, концептуалистов. В журнале публиковали очень сжатые материалы на разворот с пятью-шестью цветными иллюстрациями и дайджестовым текстом — я их коллекционировал. Очень важен для меня был журнал «Крокодил»³: с начала 1970-х годов в нем появилась

вставка в виде газеты-симулякра — один лист журнала был стилизован под некую западную газету, в которой среди прочего печатали и статьи об искусстве. Именно в этом журнале я впервые увидел слово «биеннале», оттуда же узнал, что такое панк-рок. В одном номере этой симулятивной газеты в 1976 году были опубликованы две заметочки, которые слились для меня в одно эстетическое послание. Первая называлась «Мясные украшения, шпана, рок» и была проиллюстрирована фотографией фронтмена группы The Stranglers⁴ в очень странной одежде: белой куртке с английским флагом и веревочками от зашнурованного капюшона на лице; на груди большими булавками были прикреплены куриные лапки и какие-то кусочки мяса, от которых остались потеки. Фотография из второй заметки была с Венецианской биеннале: известный художник, о котором писали в статье, сфотографировал себя, а потом изрисовал фотографии поверх тушью и гуашью так, что из него получились монстры. Об этом писали с большой неприязнью, но выглядело это потрясающе. На меня обе фотографии произвели фантастическое впечатление, и я понял, что мои эстетические представления абсолютно ломаются.

В том же году в журнале «Смена»⁵ вышла большая статья про английских панков под названием «Товар для ярмарки безумия». В ней располагалась большая, неплохо сделанная карикатура: танцующие пого⁶ молодые люди, которые вырывают булавки

² «Юный художник» — ежемесячный журнал, основанный в 1936 году Союзом художников СССР, Академией художеств СССР и ЦК ВЛКСМ. Существует по сей день, сейчас находится в ведении Российской академии художеств, Союза художников России и АО «Молодая гвардия».

³ «Крокодил» — сатирический журнал, основанный в 1922 году. В советское время тираж достигал 6,5 миллионов экземпляров. Перестал издаваться в 2000 году из-за финансовых проблем. После нескольких попыток возобновить выход журнала окончательно закрылся в 2008 году.

⁴ The Stranglers — британская рок-группа, получившая известность на волне панк-рока в 1977–1978 годах.

⁵ «Смена» — иллюстрированный популярный гуманитарный журнал, снованный в 1924 году. Был самым массовым молодежным журналом Советского Союза. Существует по сей день, имеет литературно-художественное приложение.

⁶ Пого (англ. pogo) — своего рода танец в панк-культуре, представляющий из себя подпрыгивания с выпрямленным торсом, соединенными вместе ногами и руками по швам; получил свое название от тренажера pogo-stick, на котором выполнялись такие движения.

из мочек ушей друг у друга, кровь брызжет в разные стороны, а на подиуме — группа Sex Pistols⁷, причем у фронтмена (что-то среднее между Сидом Вишесом и Джонни Роттенем) на рукаве свастика. Образ меня очень впечатлил, я вчитывался в текст — сначала он вызвал у меня ужас, а позже — восторг. Я перечитывал статью множество раз, показывал всем своим знакомым и бесконечно перерисовывал (как у меня это водилось). Все это подтолкнуло меня к тому, чтобы издавать свой журнал, где-то напоминающий как раз ту симулятивную газету из журнала «Крокодил»: я взял ее за основу и развил, только выдумывал уже все сам от начала и до конца.

Помимо этого я был маниакальным слушателем «Голоса Америки» из Вашингтона. Там передавали много модной современной музыки: Sex Pistols, The Tubes, The Stranglers и прочее. Я заболел этим: ломаный русский, радиопомехи, ночное бдение с радиоприемником в наушниках буквально сводили меня с ума. Я записывал все радиопередачи и бесконечно обсуждал их с теми своими сверстниками, которые так же, как и я, были на этом помешаны. Отец негодовал, но не мог меня контролировать, так как очень поздно приходил с работы — в то время он уже был главным инженером. Маме было все равно, а бабушка немножко поругивала меня, но ей, в общем-то, тоже было все равно, так как она не очень понимала, насколько это растлевает детскую душу. В журналах типа «Смена», «Кругозор», «Крокодил», «Клуб художественной самодеятельности» и «Студенческий меридиан» уже появились статьи о современной

⁷ Sex Pistols — британская панк-рок-группа, явившаяся наиболее полным воплощением субкультуры панка, просуществовала с 1975 по 1978 гг. Первоначально в состав входили вокалист Джонни Роттен, гитарист Стив Джонс, барабанщик Пол Кук и бас-гитарист Глен Мэтлок. В начале 1977 года Мэтлок был заменён Сидом Вишесом, которому приписывают изобретение танца пого. В 1979 году Сид Вишес скончался, тем самым поставив точку в биографии группы.

музыке, панк-роке и новой волне. Я стал меломаном, маньяком, который поставил цель иметь настоящие фирменные диски, плакаты и западные журналы.

Это был уже седьмой класс. Несмотря на то что родители практически не тратили ничего на одежду, обувь, обстановку в доме, мне давали деньги на приобретение журналов, книжек и чего угодно из области культуры — в этом смысле я не могу пожаловаться на них. Трудно сказать, как они относились к тому, чтобы давать мне доступ к такому материалу. Я думаю, что эти люди, конечно, не отдавали себе отчета в том, что они делают, какой в этом заложен мощнейший эстетический и идеологический импульс. Я накопил денег и наконец купил свою первую пластинку — это был альбом Some girls (1978) группы The Rolling Stones, убойный до настоящего времени. Слушал я его очень много, с этой пластинки началось мое маниакальное коллекционирование — это было и любопытство, и страсть, и желание духовно отличаться от всего, что меня окружало.

К девятому классу я выглядел классическим панком, правда, не ходил в таком виде в школу. Началась чудовищная война с родителями: люди с завода видели меня в городе прогуливающимся по «Бродвею» (на самом деле центральная улица Аллея героев, где находится Вечный огонь) и по «Квадрату» (так называемому на сленге тогдашней тусовочной молодежи из-за четырех кафе по углам высоких сталинских домов). В этом «Квадрате» паслись все тогдашние «уроды», «подонки» и «негодяи», люди, которые обменивались пластинками и выглядели экстравагантно. Мы старались держать марку, выглядеть так, будто спрыгнули с обложки лондонских журналов. Многие аксессуары мастерили сами или заказывали у всяких самоделкиных — шипастые браслеты, клепаный кожаный плащ, проклепанные джинсы, высокие башмаки, цепи, замки, ошейники. Мы стали посещать скобяные магазины, в которых можно было приобрести замечательные никелированные замочки, как у Сида Вишеса, скупали булавки — у меня их были килограммы. Когда мы были панками, то любимым занятием было прилюдно

писать в электричке или плевать, разбивать бутылку пива о перрон, ходить с розочкой в руке, кривляться. Поочередно водили друг друга на цепи, как собаку — мы увидели это в одном английском журнале.

Мое перформативное уличное публичное поведение сформировалось именно тогда. Я потерял стыд, мой пубертат совпал с перформативным протестом. Растворение стыда происходило с помощью спиртного — дешевого бело-розового портвейна по 1 рублю 75 копеек. Впервые я приобрел проблемы с желудком из-за этого чертового портвейна, потому что он был омерзительным пойлом, очень сладким, с ужасным спиртом. Мы легко выпивали из горла по бутылке на брата, разъезжая с большим удовольствием в разных видах транспорта — автобусе, электричке, троллейбусе — где только можно.

Нас неоднократно винтили за внешность или когда мы совсем уже переходили какие-то рубежи, но ни разу не поймали на моменте хулиганства. Часто задерживали, приводили в участок, но так же молниеносно отпускали, едва я произносил свою фамилию. Родителям, конечно, докладывали, дома были чудовищные скандалы. Все шмотье я хранил у своего приятеля, гримировался я тоже не у себя дома. У меня было два вида одежды: я выходил приличным человеком, шел к приятелю, который жил через несколько домов, а там уже переодевался. У приятеля не было отца, а мать — из пьющей интеллигенции, она смотрела сквозь пальцы на все наши забавы, не поощряла, но и не останавливала. Мы успели сформировать вокруг себя несколько человек, которых заразили пристрастием к такой музыке, эстетике, эстетическому хулиганству. Оно не было хулиганством ради хулиганства, как это бывает у людей эстетически неграмотных или непонимающих. Я бы сейчас назвал это все-таки перформансом, хотя такого слова тогда не знал.

1981 год для нас, как это ни парадоксально, стал годом чудовищного кризиса, потому что начался New Wave. Во всей западной прессе было объявлено, что панк-рок умер, никого больше не интересует, на смену пришли ню-вейверы: человек-орхидея Стив

Стрейндж, Ultravox, Duran Duran, Schpandau Ballet⁸ и т. д. Эти группы выглядели, если посмотреть сегодня глазами, как геи, а вероятно, ими и были. Впоследствии одна моя знакомая англичанка сказала, что она лично знала вокалиста Duran Duran и он был знаменит тем, что выпил на спор стакан спермы.

Мы были очень далеки от гей-тематики или увлечения гей-эстетикой, воспринимали это как новую моду, что-то свежее и любопытное. Волгоград был рабочим дремучим городом, хотя рабочий район Брикстон в Лондоне, возможно, и был на него похож, только у нас не было ночных клубов, где все тусовались. Эти клубы были необходимы, потому что даже в Лондоне человек с диким гримом на лице, розовым коком, в золотом плаще и на высоких каблуках вызывал раздражение — одевались так только избранные. У нас же сложилось впечатление, что весь Запад начал одеваться именно так, появилось маниакальное упорство отыскивать признаки ню-вейва во всем. Например, мы рассматривали какой-то коммерческий каталог одежды типа Quelle и обнаруживали, что там пиджачок, галстук и прочее как раз «ню-вейверские». Тогда появились очки с сеточкой вместо стекол, как жалюзи — таких раньше не было. Нашей мечтой было заполучить их, кожаный узкий галстук, пиджак из двухцветной кожи — черной и красной, кожаные штаны такого же фасона, определенного кроя сапоги на высоком каблуке, всяческие золоченые рубашки и прочее. По нашим заказам фарцовщики возили подобное барахло. Мы резко из грязных панков превратились в лондонских денди — действительно красили лица белым гримом, обильно подводили глаза и даже целовались в автобусе. У нас не было никаких гомосексуальных отношений, но поскольку люди кричали нам «Пидарасы!», мы специально это делали, чтобы шокировать.

⁸ Стив Стрейндж, Ultravox, Duran Duran, Schpandau Ballet — британские музыканты стиля New Wave, получившие популярность в конце 1970-х — начале 1980-х годов.

1965—1985, Волгоград
*Левые взгляды — издание журнала —
отправка в Харьковскую СПБ*

Еще читая статьи о панк-роке в журнале «Ровесник», я обнаружил, что панки, ко всему прочему, левые. Так я заинтересовался левым дискурсом, стал читать соответствующие книги. Чтобы стать настоящим панком, я решил штудировать книжки про террористов. Существовала серия брошюр в мягкой обложке «До-сье преступлений империализма» — они стали моими настольными. Была книжка, объединявшая три статьи: про «Красные бригады», «Серых волков» и Rote Armee Fraktion. Конечно, моей любимой была статья про последних. Она была очень любопытной: сделана так, будто критиковала этих людей, но в то же время содержала удивительные перлы, которые я запомнил на всю жизнь как образец для подражания. В частности, там было написано, что по воспоминаниям тети Андреаса Баадера⁹, которая его воспитывала, Андреас с детства старался терпеть боль. В частности, однажды у него дико болели зубы, воспалилась челюсть, но он из принципа не шел к зубному врачу, считал, что должен перетерпеть. Я думаю, что это элемент мифа, но на меня он произвел фантастическое впечатление.

В то время я зачитывался Ницше, и идея сверхчеловека для меня была реализована как раз в образе Андреаса Баадера. Мне хотелось подражать именно такому человеку, противопоставившему себя огромной буржуазной системе. Поскольку среди панков имело место выражение «Это слишком буржуазно», то все сошлось в один удивительный пазл. В этой же статье было написано, что Rote Armee Fraktion были чрезвычайно модными молодыми людьми. Они грабили не только банки, но и модные магазины, и разъ-

езжали на шикарных автомобилях. Здесь совместился гламур и все то, о чем может мечтать молодой человек: супермен с красивым коротким автоматом в кожаной куртке с красным шарфиком, в ботинках из крокодиловой кожи, врывающийся в банк и кричащий голосом, не терпящим возражений: «Ложитесь на пол, свиньи!», пускающий очередь в потолок. Это абсолютно фантастично для любого подростка, таким людям хотелось подражать. На волне яркости образа пришла и идеология, попытка осознать и понять, что такое Ленин, Маркс, Троцкий и т. д. Можно сказать, что именно в тот момент мы начинали становиться настоящими маниакальными троцкистами.

В это же время — 1981 год, девятый-десятый классы школы — мы стали выпускать журнал, который на тридцать процентов был о современной музыке, искусстве, а на остальные семьдесят — жестко и критически о политике. Первый номер вышел в количестве двадцати экземпляров, они дались нам нечеловеческим трудом: мы работали на печатной машинке, клеивали вручную черно-белые фотографии, а обложку ко всем нарисовал я. Первый номер был посвящен постапокалипсису и вдохновлен книгой футуролога Элвина Тоффлера «Шок будущего». Книга потрясла меня футурологическими прогнозами и одной картинкой: генетически измененные в процессе постъядерной трансформации химеры, сидящие на Соборе Парижской Богоматери. Мы стали фантазировать на эту тему. Журнал распространялся среди своих, а также всяких хиппи, панков и прочих — тогда было очень много всяких тусовок. Я издавал его с Мишелем Лоцилиным, Сашей Богатыревым и Славой Каргиным.

В этот момент мы уже отбросили первичную западоманию и стали формироваться как закоренелые леваки — троцкистами, конечно, себя не называли. К тому времени начала образовываться группа «Молот красной армии», наша альтернативная организация, которую мы хотели противопоставить и государству, и хиппи, и фарцовщикам, — она была очень жесткой и критической по отношению к таким

⁹ Андреас Баадер (1943–1977) — один из основателей и лидеров Rote Armee Fraktion.

людям. Журнал все более и более радикализировался. Мы анализировали статьи из журналов «Молодой коммунист»¹⁰ — вылавливали, как ситом, из всей партийной прессы то, что можно было проанализировать. Уже началась жесткая критика со стороны западных радиостанций, всего потока западной пропаганды, она шла все мощнее — нам стало ясно, что кризис и конец Советской России близок.

Как раз в это время нами стал интересоваться Комитет государственной безопасности. Произошло это не из-за журнала, а совсем глупо и прозаично — из-за человека из «четвертого круга», двоюродного брата одной девочки, которая трахалась с одним мальчиком, который и т. д. Мы устраивали время от времени редакционные party, на которых, естественно, произносили самые безумные речи. Если бы их кто-то записывал, это стало бы серьезнейшим компроматом, хотя все общество тогда уже разлагалось, люди не скрывали своего отношения к власти (какой-нибудь пьяный мог орать в троллейбусе «Проклятые коммунисты!»). Так вот, этот человек, относившийся к нам опосредованно, познакомился с какой-то немкой и его взяли за задницу из-за этого знакомства. Он занимался фарцовкой, но это была не просто фарцовка, а драгоценные камни, а немка по его заказу что-то привезла. Ничего умнее он не придумал, как сдать нас: «А чего вы меня берете? Вот эти подонки, вот они что делают...» И нас скрутили.

Причиной был не столько журнал, сколько наши далеко идущие планы. Мы вели себя вызывающе, нагло, особо не прятались, писали граффити на улице и прочее. 1982–1983 годы, конец школы и после были удивительным временем странного угара, когда мы не отдавали себе отчета в том, что можно, а что нель-

¹⁰ «Молодой коммунист» (в 1918–1938 — «Юный коммунист», в 1939–1953 — «Молодой большевик») — ежемесячный общественно-политический и теоретический журнал ЦК ВЛКСМ, издавался с декабря 1918 года.

зя — казалось, что можно все. С родителями у меня были дикие скандалы, я старался не жить дома. Отец пытался образумить меня, а я ни в какую: называл его в лицо изменником родины, политической проституткой, притворщиком. Все его аргументы заключались в стандартном наборе слов: «Что ты делаешь? Меня же снимут!» А я ему говорил: «А помнишь, отец, я тебя в десять лет спрашивал про коммунизм и ты мне врал? Ты же знал, при каком режиме мы живем, ты же в партии! Твой билет — фальшивый. В какой партии ты состоишь?» Финансово я от него уже не зависел — приторговывал пластинками, иконами, нашел альтернативные возможности зарабатывать на жизнь.

Одним весенним вечером я пришел домой, родители были то ли на даче, то ли еще где-то, и в квартире не горел свет. Я вошел на кухню и, когда включил свет, обнаружил, что за столом на кухне сидит молодой человек: он сидел в темноте и ждал меня — классика. «Вы такой-то и такой-то?» — сказал он, а у меня челюсть отвалилась, на шок и был расчет. «Здравствуйте, Олег Юрьевич, а не хотели бы Вы поговорить с нами? Давайте проедем туда-то и туда-то» (где располагалось городское КГБ). Я сказал, что не хочу никуда ехать. «Ну, тогда мы Вас препроводим насильно, не желаете ли так?» Я сказал, что если угодно, пусть препровождают — стал вдруг кочевряжиться. Тогда из коридора вышли еще двое: один дал мне в солнечное сплетение, я согнулся, и в это время на мне защелкнули наручники. Внизу стояла черная «Волга» и двое молодых людей сели по обе стороны меня, как в шпионском кино, о чем я тут же им сказал: «Ну вы, ребята, прямо как шпионы, только черных очков не хватает». Я еще не осознавал, что все это на самом деле страшно, думал, что отмажусь.

Меня привезли, и спустя пятнадцать минут я уже понял, что не отпустят. Они не торопились, стали заваривать чай, заниматься своими делами, не обращали на меня особого внимания. Я сидел на табуретке в углу в наручниках, они про меня как бы немножко забыли (думаю, это была хитрая игра, чтобы по-

ставить меня на место). Первые минут десять-пятнадцать, пока я сидел, следователь (назвался он, по-моему, капитан Дудкин) делал вид, будто что-то пишет. Когда я его спросил: «Извините, а когда же мной займутся?» — он промолчал. Я посматривал на часы — было довольно поздно, я устал за день, хотел есть. Потом спросил еще раз, и он сказал: «Когда надо, тогда и займемся. А будешь ерепениться — отравишься в подвал». У меня язык сразу влип в задницу, все внутри похолодело. Через полчаса он-таки начал задавать вопросы, совершенно иезуитские, кривляясь и улыбаясь, как они в таких случаях очень любили. «А кто же Вас научил? Старшие товарищи, наверное? “Голос Америки” слушаете? Знаем, знаем. А такой-то?», — и показывает фотографии всех моих друзей. «А этого человека знаете? — Нет, не знаю, впервые вижу. — Олег Юрьевич, ну что Вы, мы же серьезная организация, мы всё про всех знаем». Когда я особо упирался, приходил персонаж, который стучал мне по голове, пробуждая во мне интерес к беседе. Сейчас все это звучит смешно, но тогда это было довольно страшно. Продолжался «допрос» почти до самого утра, я уже клевал носом — это тоже их излюбленный трюк.

Они хотели, чтобы я признался в антисоветской деятельности. Видимо, был некий заказ, план, как у ментов, в год арестовывать определенное количество людей. Мне вешали антисоветчину западного толка, и тогда я стал им говорить прямо противоположное. Я не скрывал своих взглядов и совершенно серьезно спросил следователя: «Вы коммунист? — Да, коммунист. — А вам не странна нынешняя ситуация в стране, что Коммунистическая партия не имеет ничего общего с настоящим коммунизмом? — С настоящим? А что вы имеет в виду?» Забегая вперед, я могу сказать, что этот человек оказался самым омерзительным фарцовщиком. Под конец нашей беседы он тыкал мне часами Orient (японские большие часы, были тогда в чрезвычайной моде, стоили рублей шестьсот) и говорил, что ему нравятся эти часы, а не «Чайка», что ему нравится слушать The Beatles, а не то-то и се-

то. По сути оказалось, что он и есть главный антисоветчик, и он этого не скрывал. А я был какой-то фрик перед ним, ненормальный человек, который отстаивает безумные идеалистические взгляды.

После домой я уже не вернулся. На основании того, что я и мои друзья утверждали дикие вещи, которые для этих людей выглядели нелогично, парадоксально, болезненно, нас всех определили в так называемые СПБ¹¹ — специальные психбольницы тюремного типа, где нас должны были «вылечить». В них держали политических, экономических преступников, бандитов и всяких провокаторов. В итоге они взяли около пятнадцати человек, причем многие из них никакого отношения не имели к нашей деятельности. Суда не было, только «комиссия», на которой нам в закрытом помещении персонально зачитали обвинения. После наказания нас раскидали в разные места — по России таких было очень много. Я был в Харькове, потому что в Волгограде такой СПБ не было. Одного мальчика, который был совсем ни при чем, сняли с операции по удалению аппендициту, и он умер из-за этого. Люди этого сорта были всегда одинаковы, что при Сталине, что при царе. Это определенный тип человека, который идет во власть, чтобы наслаждаться беззаконным садизмом.

Этот эпизод не сломил моей любви к искусству, в СПБ я старался рисовать, писать стихи, рассказы, читать под одеялом. Там была только одна книжка, которую использовали в качестве туалетной бумаги, у нее не было ни начала, ни конца, — я ее выкрал и читал до дыр, чтобы не сойти с ума. Это была книга какого-то советского писателя-фантаста. Действие романа разворачивалось в Америке, но так как автор

¹¹ СПБ — психиатрические больницы специального типа в СССР. Являлись учреждениями закрытого типа и находились в ведении МВД СССР. Юридически и фактически оставались бесконтрольны со стороны врачебного сообщества в целом. Фактически все СПБ были в подчинении 5-го управления Комитета госбезопасности.

был советским человеком, звучало все достаточно нелепо. Сюжет заключался в том, что на Землю упал метеорит с отравленной начинкой, двое героев его нашли и одному, с более практичной жилкой, пришла в голову идея, что эта отравленная начинка — идеальный препарат для травли грызунов.

1985–1990, Волгоград

Художественная группа «Танец жирафа» — первая художественная выставка — первый перформанс

Когда я вышел из СПб, начался новый виток деятельности. Я попытался встретиться с людьми из нашей бывшей команды: все они оказались абсолютно сломлены, напуганы, не хотели со мной общаться, их родители считали меня негодяем, который совратил их детей. В течение года я пытался войти в колею. Препараты, которые применяли в СПб, вызвали серьезные нарушения функций организма. Например, некоторые тормозили потенцию, развивали склонность к полноте, так как препятствовали расщеплению жиров — я вышел жутко толстым. Этот препарат в ряду других обычно использовали, чтобы избавиться от лишней активности, в так называемой карательной медицине: от него очень сильно падает давление и человек, естественно, уже не смеется, а просто падает на кровать, его трясет, он не можешь шевельнуть ни рукой, ни ногой. За год я сбросил вес, втянулся в новую жизнь. Отец пытался устроить меня на работу, но я оттуда сбегал. Пережив то, что пережил, я понял, что нет таких вещей, которые бы меня затормозили.

Мне уже было тесно в Волгограде. Тогда я считал себя больше музыкантом и писателем, чем художником, писал рассказы, прозу, стихи, тексты к песням. При этом рисовал и большие картины (от приятеля мне достался подвал, где я мог работать), сейчас назвал бы их трансавангардом. Я работал не на холсте, а на ватмане — склеивал по шесть листов скотчем

и грунтовал. Один фарцовщик, поклонник моего тогдашнего таланта, подарил мне удивительные порошковые итальянские краски, по килограмму каждого пигмента. Их надо было разбавлять жидкостью типа клея ПВА, и получалось что-то вроде темперы. Я таких больше не видел, даже в Нью-Йорке в роскошном магазине художественных принадлежностей Perl Paint. Я накладывал краску очень плотным слоем так, что получался рельеф и образовывалась резина, которую можно было сворачивать как угодно. Хватило красок на полгода, хотя я их очень экономил. После них я уже перешел на гуашь (акрил нельзя было купить), потом стал работать маслом на холсте.

Благодаря моей инициативе появилась художественная группа «Танец жирафа». Название взяла из «Приключений Гекльберри Финна» Марка Твена, где было два персонажа, странствующих актера, у одного из которых был номер с одноименным названием — он раздевался догола, рисовал на себе полосы, как на жирафе. За этот трюк его часто били, а он продолжал исполнять — мне понравилась эта кричащая маргиналия, связанная еще с тем прохожим из книги про роботов, который ничего не понимает.

Именно тогда, в 1987 году, в какой-то момент я понял, что я — художник. Не знаю, что конкретно меня подтолкнуло, я просто сосредоточился только на этом — оставил музыку, литературу, стал писать манифесты. В группу входили Слава Каргин, Дима Кочетов («Пес»), Витя Горбачев и Мишель Лоцилин. Почти все эти люди, которых я совратил заниматься современным искусством, были литераторами или журналистами. Группа образовалась благодаря моему маниакальному желанию заниматься современным искусством и объединить этих людей. В результате они стали мыслить себя как современные художники.

Первая же выставка группы состоялась летом 1988 года в Центральной библиотеке. В это время там должен был начаться ремонт, и мы договорились, что за неделю до ремонта перетаскаем столы из читального зала, а в нем сделаем экспозицию. Когда мы вытащили столы, освободился огромный зали-

ще, размером со спортивный зал, с очень высокими потолками. Самые ближайшие мои коллеги, интеллектуальный костяк группы — Дима Пес и Славунька — имели связи с журналистами, поэтому на открытие пришло очень много представителей СМИ. В один момент мы стали звездами местной сцены! В Волгограде вообще современного искусства как такового не было, не существует и до сих пор. Тогда никто об этом ничего не слышал, люди валили туда валом (к тому же вход был свободный).

Центром экспозиции стал лабиринт — масштаб помещения позволял поставить каркас, натянуть веревки и поверх них наклеить газеты. Получилась такая штука а-ля Дмитрий Александрович Пригов — про него мы тогда, конечно, ничего не знали. Это был 1988 год, в каком-то журнале вышла статья про Гарика Виноградова, которая впечатлила нас эффектными снимками, в другом — про «Инспекцию „Медицинская герменевтика“». Этим и исчерпывались все наши познания московской сцены. Пригов печатался везде, но то, что он не только поэт, но и художник, мы не знали. На нашей выставке были живопись, фотография, объекты, скульптура, любопытные находки. В поисках материала для выставки мы обошли все помойки и нашли много любопытных вещей. Например, архив работников какого-то учреждения: любительские и профсоюзные фотографии, доски почета и черт знает что. Под этот архив мы придумали несуществующие истории людей, сделали их произведения искусства, чертежи и так далее. Когда ты входил в зал, перед входом висел знак «стоп», «кирпич», на котором было написано Art. Его фотографировали все журналисты, снимки появились во всех газетах-журналах.

Через несколько месяцев после этой выставки я сделался главным редактором одной местной провинциальной газетенки. Газету держал один хрен по фамилии Парамонов. Этот человек был заточен под антисоветизм, но тогда уже клапаны отпустили, можно было печатать что угодно. Он вкратце обрисовал, что от нас хочет, я позвал всех своих знакомых, всю

группу художников, с которой мы работали. Мы сделали безумный листок под названием «Колокол» (название придумал не я). Там я стал экспериментировать, как только можно: на развороте у нас были Sex Pistols, статьи про нас самих о том, какие мы звезды, даже карикатуры, сделанные нами самими на нас самих, но подписанные псевдонимами. Статья начиналась «Еще вчера они лежали под заборами, а сейчас они ездят на Mercedes'ax и едят курагу...». Конечно, известными и модными мы стали, но отнюдь не богатыми. Первые два номера мы делали, что хотели, а когда наш финансист это увидел и у него волосы встали дыбом (он хотел, чтобы мы печатали интервью с бывшими или настоящими диссидентами), то эта лафа через два номера кончилась, я просто ушел. Я вообще не умею работать на дядю, выполнять чей-то заказ, тем более если он идеологически расходится с моим внутренним месседжем.

Наступил довольно тяжелый период моей жизни: денег категорически не хватало, а планы были наполеоновские. Мы почувствовали, что надо переходить к более масштабным формам. Всю свою энергию из области политики я лично перекинул в область искусства: мне вдруг показалось, что искусство — это очень сильный инструмент воздействия на массы. Я никогда не был настолько публичной личностью и только сейчас осознал, что можно собрать огромное количество корреспондентов, которым ты во всеулышание можешь заявлять парадоксальные мысли. Тебе не нужно самому издавать никакой журнал, твои мысли с удовольствием будут размножать другие люди. Я не скупился в интервью на самые радикальные высказывания, и это, как ни странно, публиковали. В тот момент мы познакомились с одним уже «новым русским», который решил заработать на культуре — организовал фестиваль, куда нас пригласил художественными оформителями. После этого безумного фестиваля, где мы получили возможность рисовать на стенах домов, переоформлять город по-своему, у нас зародились проекты огромных инсталляций. На них требовались большие деньги,

которые мы стали искать по всяким новоиспеченным бизнесменам. Таких людей практически не нашлось, отчего возникла мысль просто занять у них денег. В наших головах был такой угар, что вдруг стало наплевать, убьют нас за долги или нет, было важно реализовать наши проекты.

Впервые слово «перформанс» я услышал на фестивале «Неопознанное движение». В Волгограде был и до сих пор есть человек, который делал безумные фестивали: он занимался авангардной шумовой музыкой, устраивал выставки, приглашал каких-то иностранцев. С 1986 года этот человек смог убедить филармонию, мэрию, горисполком, комсомольцев и прочих, что это не страшное, а забавное развлечение, маленький праздник для города, и фестиваль стал нормальным городским явлением. В 1988 году он умудрился привести туда немцев, англичан, скорее всего, людей десятого сорта, не звезд, а тех, кто согласился за мелкую цену приехать в страшный Волгоград.

Мы с друзьями с ним познакомились и он поставил условие, что если мы хотим принять участие в фестивале, то должны сделать перформанс. Мы сказали, что, конечно, сделаем, хотя для нас это слово было совершенно непонятным; получился наглый авантюризм. Один из моих приятелей знал в совершенстве английский язык, он переписывался с какой-то девицей из Англии и попросил ее рассказать в двух словах, что такое перформанс как жанр в искусстве. Она очень спешно прислала дайджестовую иллюстрированную книжку, в которой были фотографии Марины Абрамович, Криса Бердена и других художников, работавших в жанре перформанса. Эта книжка нас спасла и открыла глаза — у нас был еще больший шок, после которого мы заболели этим жанром.

То, что мы сделали на этом фестивале, было, скорее, «ни о чем». Дело происходило в «партийном доме»: это большое современное здание 1970-х годов кубической формы из стекла и бетона с концертным залом. Туда завезли эстетские кожаные кресла в огромном количестве — около двухсот штук; они были похожи на табуретки на металлических ножках,

обтянутые кожей. Мы сразу положили на них глаз: в фойе перед концертным залом мы сделали из них огромный стул; это огромное сооружение мы строили на глазах публики. Построили, забрались наверх и легли. Сейчас мне это кажется хренью собачей, но, тем не менее, это было моим первым в жизни «перформансом». Эта практика довольно сильно вскружила нам голову. В итоге наша работа стала самой грандиозной из того, что на фестивале вообще делали: там дудели в трубы, били в барабаны, издавали какие-то джазовые хрени, как на традиционных фестивалях полуавангардной музыки. Другие художники принесли абстрактные работы, малоформатную живопись.

1985–1990, Волгоград

Работа на основе бренда United Colors of Benetton — художественные выставки в Волгограде

В конце 1980-х годов я купил у фарцовщиков годовую подписку зарубежных журналов об искусстве, моде и культуре Arena и i-D, где было много рекламы марки United Colors of Benetton¹². Эта марка появилась еще в 1965 году, но агрессивную кампанию запустила в середине 1980-х годов. Я не сталкивался с такой рекламой, она меня впечатлила, ее автором был Оливьеро Тоскани. В одной из них, например, была фотография младенца-дауна в меховом манто с надетой на голову короной Российской империи. Ребенок был не просто дауном, а имел волчью пасть:

¹² United Colors of Benetton — один из мировых брендов молодежной одежды среднего сегмента, основанный в 1965 году в Италии. Магазины марки расположены более чем в сотне стран мира. Она прославилась скандальной серией рекламных кампаний в середине 1980-х, благодаря которым и сам Оливьеро Тоскани получил известность.

такой врожденный дефект, выраженный в отсутствии нижней губы, вместо нее — щель. Поверх фотографии была надпись «Иван Пегров». Вероятно, имелся в виду «Петров», но они совершили ошибку в одной букве — для западного глаза все, что напечатано кириллицей, воспринималось одинаково. У таких детей довольно трудная судьба, им стараются делать пластические операции, а здесь, наоборот, природный дефект используется как элемент шокового люкса, ребенок одновременно и в золоте, и урод.

В Советском Союзе реклама была беспомощной, типа надписи «Пейте томатный сок!» на изображении розовощекого младенца. В рекламе United Colors of Benetton все было наоборот — она работала на основе шока. В других вариантах были использованы снимки всяких уродов, целующихся монашки и монаха, африканских людоедов — и все они рекламировали всего лишь товары легкой промышленности. Для меня эта марка стала своего рода путеводной звездой, эстетическим идиологом того времени. Рекламная кампания была концептуально выстроена от самого названия, она подразумевала два смысла: разнообразие цветовых гамм, решений в одежде и — одновременно с этим — цветов кожи. Меня это чудовищно впечатлило, это был эстетический шок, открытие на уровне современного искусства. Думаю, что это и было современным искусством, только обличенным в форму рекламы. Конечно, существовали уже и такие художники, но я был о них плохо информирован.

Пережив этот общий эстетический шок, я решил действовать в определенном направлении. Я взял логотип United Colors of Benetton и стал его по-своему трансформировать, заменял слова. Сейчас я это могу охарактеризовать как попытку сделать что-то в духе немецкого экспрессионизма с его мрачными сюжетами. Получились цветные постеры, в общей сложности около двух-трех сотен, я их изготовлял вручную при помощи листа ватмана и гуаши. Из этого я сделал выставку в Центральном выставочном зале, которая была довольно успешной. В 1988 году был раздразнен и анархия, договорился о бесплатной выставке я за

пять минут. Случайно на эту выставку попал некий итальянец. Он был в восторге от того, что в странном, дремучем, страшном городе Волгограде есть человек, который рефлексирует на такую тему. Он пожал мне руку и сказал что-то вроде: «Да, да, Бенеттон, мы это обсуждаем в Италии, для нас это большая проблема».

Затем была выставка в Доме архитектора, в подвале которого располагался большой зал. На этой выставке была моя бенеттоновская живопись, работы участников группы, а гвоздь программы — парфюм, который мы сделали с моим приятелем. Мы были фанатами железных дорог: взяли креозот¹³ и на его основе сделали одеколон с подобным запахом. Жидкость была настояна на спирту, мы расфасовали ее по симпатичным флакончикам, приклеили этикетки и выпустили тиражом в десять экземпляров, представив на выставке. Этот проект мы делали совместно с человеком, который профессионально занимался парфюмерией, поэтому получился не просто мутный раствор, а светло-коричневая жидкость цвета виски. Весь тираж у нас раскупили, в числе покупателей был какой-то комсомольский секретарь и турист из Германии.

Позже была выставка в Речном порту. Одно из ресторанных пространств на его территории ремонтировали и оно несколько лет стояло пустым. В нем были отштукатуренные стены, высокие потолки, ковролин, все чисто и пусто, почти как в галерее. Оно состояло из целой анфилады комнат, одного большого зала и кухонного пространства, где стояла печь, вытяжка и мясницкая колода с топором. Последняя меня, естественно, жутко вдохновила. Как-то я случайно увидел в лифте табличку, на которой были нацарапаны ругательства, и решил, что это можно концептуально симулировать на выставке. Мы обошли город, сняли все жестяные таблички, какие только нашли, и на них процарапали иглой циркуля

¹³ Креозот — смолянистая жидкость темно-коричневого цвета, которой пропитывают шпалы.

всякие словечки, которые изменяли смысл написанного в сторону некой мистическо-сексуально-суицидальной темы. В большом зале мы сделали выставку живописи.

До кухни шел довольно узкий коридор, который несколько раз изгибался. В коридоре до кухни был сделан темный лабиринт с указателями, куда идти, а в конце «туннеля» поставлен стробоскоп. Зритель должен был идти по темному коридору и просто терять ориентацию, идти на свет. По нашему заключению, это должно было ассоциироваться с движением души после смерти — тогда у нас в головах были примитивные метафоры, мы просто учились работать как современные художники. В кухне мы поместили чучело солдата с отрубленной головой. Он лежал на мясницкой колоде, топор был воткнут в шею, а голова валялась рядом. Последняя была сделана из арбуза, покрытого воском. Уже по застывшему воску я вырезал скальпелем черты лица, затем покрыл телесного цвета гуашью с клеем, которая, когда высохла, превратилась во что-то наподобие резины. Результат получился достаточно достоверным, в полутьме это выглядело особенно зловеще. Когда человек входил туда, он видел обезглавленное тело, которое стояло на коленках, руки были безвольно опущены, голова валялась рядом с колодой, воткнут топор, все в арбузном соке — выглядело страшно. Все это сопровождалось индийской музыкой, игрой на ситаре. Я взял музыку в исполнении индийского музыканта Рави Шанкара, пустил ее задом наперед и замедлил. Получился странный Pink Floyd с загробным ритмом: ситар, который обычно звучит очень тонко, превратился в басс-гитару. Эта музыка произвела впечатление на одного персонажа, который славился как экстрасенс: он выбежал в зал и сказал, что там черная энергия и необходимо немедленно выключить магнитофон.

На этой выставке была моя большая живописная работа, размером примерно 100 на 150 сантиметров, которую купил немецкий турист за 250 марок. Она была выполнена на холсте гуашью с клеем ПВА: я рисовал гуашью, потом покрывал клеем и полу-

чалась неплохая иллюзия масла, покрытого лаком; работу можно было сворачивать. На ней был изображен общественный туалет, исписанный классическими туалетными граффити, в нем — двое мужиков, которые занимаются сексом. Для провинции это был шокирующий сюжет, отношения между однополыми людьми считались ненормальными. Экспозиция стояла целый месяц, появилось несколько статей в прессе как об очередном подвиге авангардистов. Однако в целом градус нашей популярности снижался, народ стал привыкать, что есть подростки в городе, которые занимаются авангардным искусством, и это уже была не новость.

Позже я сделал небольшой кураторский проект. Я познакомился с одним персонажем, который мастерил безумные зеркальные боксы. В них он вкладывал хирургические инструменты, создавал странную композицию из кусков мяса, покрашенных лаком, — все это напоминало анатомическое пособие. У него было шесть или семь таких боксов, я выставил их в том же пространстве. Что с этим человеком стало потом, я, к сожалению, не знаю. Несколько лет назад я прочел в интернете, что он замерз насмерть, переходя реку зимой, — возможно, это миф.

1985–1990, Волгоград

Фильм «Червь Бенеттона» — симуляция самоубийства и побег в Москву

Внимание к нам упало, денег не было, и мы мечтали о карьере в Москве или грандиозном проекте в Волгограде, а лучше всего — на Западе. Еще во время «активной» выставочной деятельности в Волгограде вместе с живописью у меня появилась идея снять фильм, основанный на эстетике United Colors of Benetton, под названием «Червь Бенеттона». Сюжет его заключался в том, что в этой одежде обитают личинки червей. Когда человек покупает ее, личинки его кусают или попадают внутрь в кровь и трансформируют созна-

ние, после чего он становится отчаянным консьюмеристом, а его страсть к шопингу — маниакальной. Сейчас, если бы я посмотрел этот фильм, то, скорее всего, плакал.

Я стал искать деньги под фильм у местных бандитов. В результате никто не захотел дать денег безвозмездно и я взял их в долг: назанимал около сорока тысяч долларов в общей сложности у восьми человек — чудовищная сумма по тем временам. На эту сумму мы решили нанять людей с телевидения, которые бы все это снимали, монтировали, делали звук. Тогда они работали с шестнадцатимиллиметровыми камерами, но у них был и Betacam, и другая аппаратура. В фильме снимались все мои друзья, кого только можно было привлечь, — всего получалось до пятидесяти человек в массовых сценах. Участвовали панки, музыканты, вся существовавшая волгоградская тусовка. Мы платили массовке ничтожные деньги, а главные герои работали бесплатно. На подготовку ушло несколько месяцев, сняли все мы довольно быстро — недели за две, примерно столько же монтировали. Я не имел никакого опыта в этой области, хорошим режиссером быть не мог, поэтому слушал советы операторов, осветителей, звуковиков. Тогда я впервые увидел, что такое Betacam, монтажный стол для пленки, там же была смешная машинка, которая трансформировала звук аналоговым способом. У меня были сцены макросъемки червей, которые плавают в полупрозрачной жидкости и разговаривают между собой синтезаторными мрачными голосами.

В общем, это было безумное авангардное кино. Фильм длился примерно один час двадцать минут. Он был художественным — были реплики, сценарий, актеры пытались играть. Сценарий был довольно сумбурен, его писали вместе я и Святослав. У меня была только одна копия готового фильма, которую я и привез в Москву. Оригиналы, снятые на пленку, остались на студии — мы их не выкупили. Забегая вперед, скажу, что с этой копией я благополучно расстался, когда нечего было есть — скитался по улицам, мне негде было ночевать и я ее продал в киоск

каким-то грузинам или армянам за четыре доллара. Я им говорил, что это очень ценная штука, которая стоит намного-намного дороже, но их не интересовало содержание. Они только спросили, порно ли это, я сказал, что нет, и интерес у них сразу пропал — они купили просто кассету.

Фильм видели единицы, показ был, если не ошибаюсь, 28 декабря 1989 года. Мы сняли небольшой кинозал в малоуспешном кинотеатре в центре города. Там было кафе, где мы сделали дополнительную выставку. От бюджета у нас оставалось довольно много денег и мы решили оторваться: организовали для гостей невероятный фуршет, купили несколько ящиков пива «Holsten», которое тогда только появилось в продаже, французский коньяк, шоколадные конфеты, деликатесы. Мы понадеялись на нескольких людей, которые обещали привести потенциальных покупателей, — это были те люди из комсомола, которые делали фестиваль города. В зале набралось около сорока человек, часть из которых снималась в фильме, часть пришла просто на халяву, — и ни одного, кто мог что-то купить. Был только один турист-венгр, с которым мы договорились, что на следующий день он принесет деньги и купит одну работу за \$300, но он так и не пришел. Это было абсолютное фиаско, к тому же мы были тупо убеждены, что сможем вернуть все деньги. В итоге мы справляли там Новый год, напились от отчаяния, уже к девяти вечера ползали на карачках.

После Нового года подходили сроки выплаты денег бандитам. Я был в таком отчаянии, что готов был реально повеситься; было по-настоящему страшно. До сих пор не могу объяснить, почему мы получили эти деньги: может быть, мы так верили в этот проект, что и они верили, или они знали, что мой отец — директор завода. В итоге я решил симулировать самоубийство, чтобы скрыться в Москве. На том же Речном вокзале мы начали зверски квасить в компании людей, которые были связаны с бандитами. Нажрались сами в дупель и напоили их, но не до такой степени, чтобы они ничего не помнили. Я вышел в туалет,

оставив свою куртку на спинке стула в ресторане, пошел к проруби на берегу реки — было поздно, там никого. Я бросил на край лунки свои часы и галстук, сделал следы, будто я цеплялся за край, — на мой взгляд, получалось достаточно достоверно. Шагая задом наперед, я благополучно ушел по своим следам, тут же сел на такси. На вокзале в камере хранения уже были сложены все вещи, необходимые для отъезда в Москву. Я взял чемодан, подошел к проводнику, не покупая билет, просто дал на лапу и укатил в Москву. Поскольку главным заемщиком был я, мои ребята чувствовали себя в безопасности. К ним, конечно же, потом подходили эти бандиты, расспрашивали обо мне, но они говорили, что я прыгнул, исчез, они не знают, где меня искать. Поверили они или нет — не знаю, но меня никто не искал. С родителями к тому моменту я уже практически не контактировал несколько лет.

1990–1995, Москва
Бомжевание — группа «Антиглимбш»

В Москву я ехал, сознавая, что отрубая кусок своей жизни, расстаюсь со всеми родными людьми и не увижу их никогда. Когда я приехал 10 января 1990 года, у меня еще были деньги, на которые я снял квартиру, где прожил около полугода. Я не был почти ни с кем знаком — это было тоскливое одиночество. Я гулял по Москве, пытался общаться с панками на Гоголевском бульваре, возле кафе «Тверь», на Арбате, купил себе краски, холсты, стал мазать, экспериментировать со всякими фактурками, но у меня вместо вдохновения была страшная депрессия — этот период был абсолютно бездарным. Я ездил в Останкино, ВГИК, всюду пытался пристроить фильм, но совсем не производил нужного впечатления, от меня все шарахались. Я пытался познакомиться с художниками в Центральном доме художника (ЦДХ), в том числе с Семеном Файбисовичем — у него там была в это время выставка.

ЦДХ для меня стал родным домом, я там дневал и ночевал, шастал по всем залам, обедал в кафе. В это время я много чего видел, у меня была дикая жажда видеть современное искусство, но поговорить или завязать с кем-то контакт не получалось. Тогда мне запомнилась выставка французского современного искусства, там был какой-то оп-арт, зеркальная комната и другие работы известных художников (я купил каталог этой выставки). В конце концов деньги закончились, меня выгнали из квартиры. Следующие несколько месяцев я жил у одного хиппи, пока его родители были в отъезде, потом меня вежливо попросили удалиться. Другой мой знакомый, уже панк, пристроил меня на автостоянку, где сам официально числился как сторож и получал зарплату, и я там ночевал. В это время я познакомился с двумя беглыми солдатами, которые тоже там ночевали: один из них был крестьянского типа персонаж, другой — хиппи (у него была кличка Flower).

Так мы оказались вчетвером — я, панк и два солдата. Все мы жили на этой автостоянке, там был чудовищный сарайчик с кошмарными условиями — ни душа, ни туалета. Нужду мы справляли за этим сараем, в какой-то момент там развелось огромное количество мух. Панк постоянно нюхал клей и бензин. Однажды ночью он слил на автостоянке бензин из бака одного автомобиля и принес в стеклянной трехлитровой банке. Сидел, дышал им над этой банкой и в конце концов отрубился, а банка опрокинулась набок, бензин вытек. Чуть выше на табуретке стоял чайник на электроплите. Если бы плита свалилась вниз, мы бы сгорели заживо и выпрыгнуть не успели бы — там не было замка и на ночь мы на всякий случай завязывали веревку вокруг ручки, что-бы никто не узнал, что нас там четверо.

К тому времени я почти превратился в бомжа. Мы тогда жестоко страдали от голода, дошли до крайней степени истощения, воровали по магазинам, иногда по несколько дней не ели. Панк получал зарплату и иногда нас кормил, но он не мог постоянно содержать эту орду людей. В ЦДХ меня по-прежнему

пускали, иногда я пробегал через вахтера, показывая какую-то липовую хрень — у меня была карточка из библиотеки, похожая на удостоверение. Я уже ни с кем не знакомился — и смущался, и злился. В какой-то момент я решил: «Раз вы сволочи, буржуи, я ненавижу вас всех, буду вопреки выживать и ненавидеть вас за то, что живете в теплых квартирах, едите каждый день». Это уже была большая степень морального разложения. Голод — это очень странная вещь, ты действительно сходишь с ума, думаешь только о еде, тебе снятся сны на эту тему. Мы ходили по парку и думали поймать какую-то утку, чтобы съесть, смотрели на любую птицу как на еду, заходили в магазин с такими глазами, что от нас шарахались люди.

При этом я еще думал об искусстве — у меня были карандаши, фломастеры, краски, бумага, я отклеивал афиши, рисовал поверх и на обратной стороне. Пока солдаты не разъехались из Москвы, у нас была шизо-арт-группа. Мы регулярно ездили к ЦДХ и делали там «перформансы» вчетвером, это был шизо-бомж-театр прямо на ступеньках центрального входа. Я придумывал каждый день какие-то сценарии, рисовал плакаты с картинками комиксного характера. Мы устраивали пляски, безумные телодвижения, раздевания, выкрикивали речевки, нашли противогазы, которые тоже использовали. В качестве зрителей собиралось человек по пятнадцать, мы ходили с шапкой, нам иногда кидали деньги, но хватало этого на кисель и булочку, кроме них были ништяки в кафе¹⁴. В ЦДХ к тому моменту уже невозможно было питаться, становилось слишком дорого и гламурно, мы ходили в другое кафе неподалеку от Пушкинской площади, ближе к кинотеатру.

У нашей группы было название, дурацкая аббревиатура «Антиглимбш», где «антигл» — «антигруппа любителей», а «имбш» — «имени Бертольда Швар-

¹⁴ В тусовках хиппи означало еду, оставленную недоеденной посетителями заведений общепита.

ца»¹⁵. С этой группой мы сделали мой первый в жизни радикальный перформанс, он состоялся на выставке в ЦДХ. В ней негласно принимал участие Пригов: там была его инсталляция «Сантехники», которая состояла из смоделированных из ДСП двух комнат и туалета, в котором находились два унитаза и стояли манекены-сантехники. Все было обклеено газетами с классическими приговскими, набитыми через трафарет, логотипами. Мы пришли на вернисаж выпить вина и тут панк сказал, что сейчас обосрется, стал искать туалет. Я увидел эту инсталляцию и сказал ему, что не надо идти в туалет — вон там на унитаз можно сесть. Поскольку унитазов было два, я тут же уговорил одного из солдат сделать то же самое — они сняли штаны, сели на унитазы и стали срать.

Было очень много людей, фотографов. Это действие увидела вахтерша, сказала, чтобы уходили. Я начал говорить ей, но громко, чтобы все слышали, что они не уйдут, ведь это искусство, перформанс, это мои актеры, которые выполняют мою задачу, поставленную мной как режиссером. Я был очень наглый, не растерялся, удивлялся, что она не понимает, что это и есть радикальное искусство, что мы группа художников-анархистов, которые блюют на буржуазные ценности, показывают, что они ничего не стоят, и если тут поставили унитаз, то мы будем срать туда. Вахтерша вызвала охранников, которые моих несчастных перформеров просто стащили с унитазов силой. Я кричал, что мне Пригов разрешил (его самого в этот момент не было). Нас поволокли по ступенькам вниз, при этом мы кричали, визжали, производили как можно больше шума. Панк и солдат были обосраны, с неподтертыми задницами и спущенными штанами.

Поскольку мы делали акции каждый день, то и на следующий опять пришли на крыльцо. Мы нашли на

¹⁵ Бертольд Шварц — немецкий францисканский монах, живший в XIV веке и считающийся европейским изобретателем пороха.

помойке старые носилки скорой помощи, кроме того у нас были огнетушитель, бензин, зажигалка и простыня — все это мы принесли с собой. Панк лег на носилки, его накрыли простыней, облили бензином на глазах у людей, зажгли зажигалку и предлагали всем, кто поднимался в ЦДХ, поджечь его. Никто из проходящих не пытался меня остановить. Эта ступенька была безумной территорией, как дворик церкви, на котором обычно выступали юродивые, промежуток между профанным и сакральным, нейтральная зона, на которой по странной причине было можно все.

Последней на этой волне стала акция на Манежной площади летом 1991 года. Там был грандиозный митинг: собрались коммунисты, Зюганов, Жириновский, тысячи человек. Мне пришла в голову мысль с одной из наших речевок «Ешьте газовых червей!» сделать внутри альтернативу. Мы организовали панков из Трубы, с Гоголей, от Твери (на сленге это кафе называлось не «Тверь», а «Тварь»), с Арбата — всего человек сорок. Все дружно стали выкрикивать безумие про газовых червей, завелись, у меня даже сел голос — мы перекричали агитаторов Жириновского, которые говорили в мегафон. Все это снимало огромное количество журналистов, мы надеялись на резонанс, но нас не показали.

Все акции были инспирированы моим состоянием, концентратом всего на свете — суицидальных идей, депрессии, голода, отвращения к миру, ненависти к буржуям или просто людям, которые могут себе купить горячий обед. Я чувствовал себя декласированным элементом, практически превратился в бомжа, который занимается «искусством». Бомжи часто вытворяют подобное, поэтому состояние этих людей мне понятно: когда ты переходишь определенную границу, ты способен на все — исчезает страх, стеснение, неудобство по отношению к окружающим. В то время я уже планировал сделать «Распятие»: в саду возле ЦДХ одна из скульптур была выполнена в форме самолета-креста, она казалась мне идеальной для акции. Оказалось, что влезть туда без лестницы

невозможно, довольно высоко — я пытался, но не получилось и я бросил затею.

В какой-то момент солдаты уехали домой, за панком в Москву приехали родители и группа исчезла. Я остался один, но мог еще ночевать в этой комнате.

1990–1995, Москва

Знакомство с московской арт-тусовкой

Был 1992 год, я остался один, мне было невмоготу, уже совсем подыхал с голода, но до этого мы как раз успели познакомиться с Толей Осмоловским и Григорием Гусаровым. Первым нас обнаружил Гусаров: он увидел заметку в «Московском комсомольце»¹⁶ про авангардистов у ЦДХ, пришел и увидел, как мы делаем тот самый безумный перформанс с носилками и зажигалкой. Ему все это жутко понравилось, мы долго говорили, он выделялся, рассказывал про международно-известную группу «ЭТИ», «Хуй на Красной площади», «Тихий парад» и другие акции.

На следующий день он привел Толика. Тогда мы уже делали другую акцию: панк стоял вверх ногами, привязанный к какой-то скульптуре из современных дурацких, что стояли в саду ЦДХ. Я поливал его украденной из магазина пеной для бритья, из пены что-то мастерил, размазывал ее по одежде, лицу, конструировал из него нечто. Мы с Толиком поговорили, он пригласил меня одного, уже без группы, к себе в гости — я пришел через несколько дней. Мы очень долго разговаривали, я у него остался ночевать, на сле-

¹⁶ В конце 70-х и начале 80-х годов XX века в «Московском комсомольце» публиковались материалы, посвященные полузапретной в ту пору тематике (неформальные молодежные движения, рок-музыка, западный кинематограф и тому подобное). В 90-е это была реальная информационная поддержка молодым художникам, чьи акции регулярно освещала газета.

дующий день появился Дима Пименов, который тогда только вышел из психушки. Толик мне показывал «РРР»¹⁷, рассказывал обо всех своих акциях — меня это чудовищно впечатлило. Я понял, что очень многого не знаю, передо мной открылась бездна информации, которую я должен был освоить в короткие сроки.

Толик дал мне работу Делеза и Гваттари, которая на тогдашнем сленге называлась «Шизоанализ», потом были Барт с пометками Пименова на полях, Фуко, Лукач и многое другое. Я принялся штудировать, насколько мог голодный и мерзнувший человек впитывать в себя довольно сложную информацию. Для меня это было жизненно важно: я должен был нагнать, чтобы понимать, что такое современное искусство на самом деле, освоить его фундамент. Тогда же мне в руки попал первый русскоязычный номер Flash Art. Я им зачитывался, там было жутко впечатлившее меня интервью с Уорхолом, где корреспондент задавал очень сложные длинные вопросы, а художник отвечал кратко «да», «нет» или «не знаю».

После знакомства с Толей и Пименовым у моей группы была акция, в которой принимал участие один из участников «Тихого парада» — анархист Макс Кучинский. Я придумал приходиться в магазин самообслуживания и брать нагло без денег все, что понравится, утверждая, что в мире перепроизводства ничто ничего не стоит. Мы подходили к кассе и кричали: «Люди, не платите деньги! Продукты принадлежат народу!» Нас выгоняли, но смотрели с открытыми ртами, не вызывая милиции.

У Толика в то время было ателье на Чистых прудах, где хранились его работы. Это была большая коммуналка, которой заведовала некая Юлия. Там не было жильцов, кроме нее: она жила в своей комнате, а остальной этаж сдавала. Одну комнату занимал

¹⁷ «Революционно-Репрессивный Рай» — рукописная книга, сделанная совместно Дмитрием Пименовым и Анатолием Осмоловским в 1990 году.

Константин Звездочетов, но он не появлялся долгое время. Толик тоже практически не появлялся, но вписал меня туда; ночевать там было нельзя, но я все равно тайком оставался. Так на целом этаже обитал я, юлин пес и сама Юлия, туда же приходили ко мне в гости всякие люди — я познакомился уже к тому времени с Сэнди Ревизоровым и Сашей Зубаржуком. Все комнаты были открыты — в них ничего ценного не было — и на кухне были варенье и чай. В то время я так и питался: крал у Юли варенье и чай, покупал батон, жарил его на юлином подсолнечном масле.

В эти времена мы ходили по ателье художников — к Звездочетову, Богдалову, Литичевскому, в Трехпрудный переулочек¹⁸. Я перестроился на совершенно иное восприятие московской художественной ситуации. Я уже знал, что московские концептуалисты — это плохо, воспринимал их как врагов. Я это делал до такой степени искренне, что когда мы пришли с Толей на вернисаж Авдея Тер-Оганьяна и его тогдашней команды и Авдей решил познакомить меня с Юрой Лейдерманом, я в ответ на протянутую руку сказал: «Вам то, господин Лейдерман, я руки и не подам». Он был чудовищно удивлен, но я вел себя искренне. Позже была лекция Виталия Комара, которую устраивал Иосиф Бакштейн¹⁹. Мы пришли туда, Комар рассказывал о работах и в конце, когда надо было задавать вопросы, Толик выкрикнул: «Сколько вам платит ЦРУ?» Стал отвечать Бакштейн, а я ему:

¹⁸ Галерея в Трехпрудном переулке — легендарная некоммерческая галерея московского андерграунда, существовавшая с 1991 по 1993 год. В галерее находились мастерские художников А. Тер-Оганьяна, В. Кошлякова, Д. Гутова, Ю. Шабельникова и других. Там же каждую неделю проводились выставки — всего их было проведено около сотни.

¹⁹ Иосиф Бакштейн (род. 1945) — российский искусствовед, художественный критик, куратор. Основатель и директор Института проблем современного искусства, комиссар Московской биеннале современного искусства.

«А ты, свинья, вообще заткнись! Кто ты такой?» Тот аж поперхнулся — не ожидал, что кто-то может такое сказать. Мы вели себя как полные отморозки по отношению к истеблишменту. Мне тогда уже было стыдно, что я пытался с Файбисовичем познакомиться. Я не только никем не восхищался, но все, кто не входил тогда в ЭТИ, были для меня автоматически маркированы как враги.

Можно сказать, что я, воспринимая московскую ситуацию, был готов принять все то, что вписывалось в мое понимание радикального. Я подписывался под любым вызовом обществу, буржуазии, под всем, что раздражало, шокировало — все это было мне близко и интересно. Я ходил на множество выставок, смотрел, учился, активно занимался живописью. Я рисовал на всем, на чем можно было, ходил по помойкам на ВДНХ, куда выбрасывали из павильонов всякие забавные вещи, которые использовали при создании экспозиций: вывески, открытки, рулоны бумаги, большие черно-белые слайды на стекле. Последние были слегка разбиты, но я их аккуратно обрезал, сделал что-то типа витража в одном из окон.

Все эти работы остались у Юли, так как произошел безумный инцидент. У Ревизорова был день рождения, который он решил отметить в ателье. Денег ни у кого не было, а Юля к тому же уезжала на две недели. Она, естественно, сказала, чтобы я сматывал удочки, потому что знала, что я там ночую. Она отобрала у меня ключ, а мне некуда было идти. Накануне отъезда нам пришла мысль заколотить меня в шкаф, чтобы я выбрался оттуда ночью, когда Юля уедет, и открыл всем дверь. В результате в шкаф я просидел часов пять, пока Юля собиралась. Бегала ее собачка, которая чуяла меня в шкафу. Не знаю, догадалась Юля или нет, но ничего не сделала, чтобы меня оттуда вытащить. Когда она уехала, я успешно выломал дверь шкафа и обнаружил, что Юля закрыла дверь на замок, который изнутри я открыть не могу. Ревизоров, Зубаржук и компания уже стояли под окном и орала мне, а я им, что не могу открыть. В результате я просто выломал входную дверь, вошла

толпа моих пьяных собутыльников, мы начали пить и гулять. Толя об этом ничего не знал.

У Юли была не заперта кладовка, где находилась водка, какие-то консервы и другие вещи — она этим торговала. Нажравшись до полусмерти, мы уже не отдавали себе отчета ни в чем. Ревизоров пошел шарить по всем комнатам, обнаружил эту кладовку. Я его просил ничего не трогать — уже и так дверь сломали, — но он сначала взял одну, потом две, потом три бутылки. Я проснулся на следующий день с головной болью и обнаружил, что на кухне сидит какая-то гоп-компания — это была уже компания знакомых, которых мы приглашали. Все квасили водку, закусывали консервами — я не знал, что делать, раз пошла такая пьянка, никто бутылки уже не считал. На третьи сутки у меня наступило состояние совершенного похуизма, я был в отчаянии и, чтобы расслабиться, сам напивался. Мы вытаскивали все из кладовки, выменивали в ближайших ночных палатках, ездили на такси с включенной музыкой по кругу возле дома. В кладовке был мешок с чаем — мы чай раскидали по квартире, швыряли его в окно. Потом пошли в соседний сквот, где жили хиппи, там все продолжилось. Юля приехала только через две недели — все это время был безумный угар. Приехала Юля и я должен был отвечать. Мы договорились, что я выплачу всю сумму — я выплатил не сразу, но все. Сначала договорились, что половину даст Сэнди, но он не дал ни копейки. В качестве залога Юля держала все мои работы, а потом, когда я через полгода все выплатил, оказалось, что она их выбросила.

На одной из выставок в 1992 году я познакомился с Васей Шугалеем и Колей Халезиным, которые тогда засветились на московском горизонте как потенциальные спонсоры проектов Осмоловского. Толя мне сказал, что Халезин — куратор галереи Vita Nova в Минске, где платят за участие. Он показался мне скорее довольно шустрым и предприимчивым молодым человеком, нежели художником. Шугалей был, наоборот, очень артистичным, непосредственным, веселым, правда не очень понимал, что такое современное искусство.

В 1994 году, разочаровавшись в искусстве, Шугалей решил, что нужно создать секту, и познакомил меня с одним из минских бандитов. Чтобы создать секту, нужно было ее кому-то возглавить и написать новое учение, сектантскую библию. Шугалей предложил мне за гонорар разработать эмблему и идеологию, пригласил на съемную квартиру к бандитам, находившуюся в некотором отдалении от здания Консерватории. Оказавшись там, я увидел всю бандитскую команду: примерно пять человек в трусах и майках сидели за обеденным столом и ели вермишель с тушенкой, на столе стояли бесконечные бутылки пива и водки. Мне это показалось жутким, я не ожидал, что эти люди настолько бандиты в приземленном смысле слова. Вася меня предупредил, что все они богаты и потенциально могут стать спонсорами, но когда я на них посмотрел, подумал, что Вася либо большой лгун, либо сумасшедший.

Из этих пяти-шести человек выделялся один, который читал толстую книжку. Вася поздоровался прежде всего с ним, потому что все остальные оказались только шестерками. Этот огромный мрачный человек поднял голову, посмотрел на меня, и мне стало по-настоящему дурно: такого взгляда я не видел за всю свою жизнь, «глаза-буравчики». Он улыбался, но взгляд его был таким тяжелым и сверлящим, что хотелось выбраться из окна. Этот человек читал книжку Ошо, довольно известного индийского сектанта, сделавшегося миллионером и навывускавшего огромное количество книг с довольно заумным содержанием.

Текст Васи был большим — объема пелевинского романа, причем сочинил он его за два с половиной месяца, чему я тоже был удивлен. До этого он предлагал писать нам с Пименовым, но нам было лень, мы были людьми, склонными к авангардистскому мышлению, словесным и понятийным экспериментам, бандиту бы это не понравилось. Идея Васи была в том, чтобы создать некое синтетическое религиозное учение, которое могло бы привлечь легкомысленных персонажей, и овладеть их собственностью. Нам же было интересно совершенно другое: нам

хотелось сделать словесную и понятийную революцию, внушить адептам свои парадоксальные мысли, но никак не завладеть их собственностью. Все мое участие ограничилось тем, что я сделал эмблему и мы выпустили кучу открыток (на базе, кстати, Бенеттона). За основу я взял один из снимков рекламной кампании, на котором какой-то хасид держал в руках земной шар. Весь смысл заключался в том, что это была визуальная головоломка: с одной стороны хасид, с другой — не то женщина, не то мужчина, все одновременно. Книжка Васи была опубликована ограниченным тиражом, выглядела как бестселлер в мягкой обложке. Тем не менее затея провалилась — ни книжка, ни открытки никому не были нужны.

1990–1995, Москва

Московская художественная жизнь

С Олегом Куликом меня познакомил Толик на проекте «Искусство из первых рук, или Апология застенчивости» в галерее «Риджина» у Овчаренко²⁰. Этот проект был для меня откровением: солдаты, просунувшие руки сквозь отверстия в стенке, держащие различные предметы — это было радикально, необычно и для меня очень здорово по сей день. Я ходил за Куликом хвостом, жадно поглощая всю информацию. Он производил на меня грандиозное впечат-

²⁰ Галерея «Риджина» — одна из первых московских галерей, основанная в 1990 году Региной и Владимиром Овчаренко. В 1990-е галерея была одним из центров художественной жизни в Москве, в частности, серии анималистических проектов под кураторством Олега Кулика. Кроме галереи Владимир Овчаренко (род. 1963) также был инициатором альтернативной ярмарки современного искусства Cosmospow в 2011 году и некоммерческого пространства Red October Gallery (2012–2013). В 2013 году Овчаренко основал первый российский аукцион современного искусства Vladey.

ление, казался состоявшимся, богатым, успешным художником, который покровительственно похлопывал меня по плечу. Эта дистанция была достаточно травматична: ни с кем, кроме Толи, я не мог разговаривать нормально, как человек с человеком. Остальные художники представлялись довольно дистанцированно, видимо, я был им не очень интересен и они не понимали, какой прок от меня может быть.

Один из первых анималистических проектов Кулика в «Риджине» состоялся в 1992 году. К этому моменту я уже, наконец, смог поговорить с ним обстоятельно. Я прекрасно помню само обсуждение во время подготовки «Леопарды врываются в храм...» у Толи в коммунальной квартире. Позже я обнаружил в каком-то журнале (то ли Flash Art, то ли Art in America) аналогичный проект Брацо Дмитриевича²¹: я даже сначала подумал, что иллюстрация — это фотография толиного проекта. Оказалось, он его сделал за год до Толи, очень близко по времени.

Проект с леопардами производил очень эстетское впечатление. Они находились в выставочном зале, лежали на фоне выкрашенных монохромно холстов за очень мелкой решеткой, которая создавала ощущение близкого присутствия, практически не двигались, были похожи на качественные гиперреалистические скульптуры, только иногда поворачивали головы или трясли ушами. Само пространство было галерейным белым кубом, поэтому никаких ассоциаций с зоопарком не вызывало. Были развешаны фотографии Маяковского, Бретона, Маринетти. Получалась удивительно красивая картинка.

Из проектов Кулика меня чудовищно впечатлил «Пятачок раздает подарки» (1992). Мне показалось, что это мощнейшая акция, да и само информационное

²¹ Брацо Дмитриевич (род. 1948) — хорватский художник, концептуалист. Получил известность благодаря проекту «Случайный прохожий», который осуществлял с конца 1970-х годов: портреты случайных прохожих на фасадах домов и билбордах.

освещение вызывало уважение. Я впервые столкнулся с людьми, которые протестуют против акции и вообще современного искусства — это были агрессивные экологи. Они выкрикивали лозунги, слоганы, держали плакаты в руках, хватали каждого заходящего в галерею и требовали ответа, зачем тот туда идет, пугали тем, что там будет что-то страшное. Я им пытался объяснить, что ничего страшного не будет, во всяком случае не страшнее, чем на любом мясном рынке — действие будет производиться квалифицированным мясником, а не самим художником. Я им на полном серьезе говорил, что раз их так заботит судьба животных, почему бы не пойти с плакатами на мясные рынки Москвы, где поросят закалывают в промышленных объемах. Эти аргументы на них не повлияли: тут разрекламировано, а там — незаметно.

Внутри галереи зал был разделен стеной на два пространства: в одном пространстве находился мясник, там же стояла видеокамера, которая транслировала все на экран за стеной: — во втором, основном пространстве. Эта фальшь-стена была чуть приподнята, сантиметров на пятьдесят от пола: если ты хотел, мог лечь на пол и увидеть ноги мясника и поросенка. Из-за этой щели, когда мясник стал обрабатывать тушу паяльной лампой, подпаленная шерсть и сажа полетели на публику. Я понял, что это удивительный интерактив: ты смотришь на экране трансляцию и одновременно на тебя летит сажа, ты ощущаешь запах, но видишь все на экране. Это удивительно инновативный проект: Кулик зря не обратил внимание на то, что обнаружил новый медиа, ведь так никто еще не делал. Отдаленно эту акцию по интерактивности можно сравнить разве что с работой Криса Бердена²²,

²² Крис Берден (род. 1946) — американский художник, один из пионеров перформанса в Америке в 1970-е годы. Самые известные перформансы были связаны с личной физической опасностью для художника («Выстрел», 1971; Trans-Fixed, 1974; White Light/White Heat, 1974; Doomed, 1974). С конца 1970-х Берден делает скульптурные объекты и инсталляции.

где он засовывает голову в умывальник и начинает захлебываться, а в умывальнике установлен микрофон, транслирующий звук в зал. Однако в том случае публика могла решить, что это не живой процесс, а просто запись, реального интерактива не было. Здесь же ощущения были иные: экранчик был маленьким и сильно дистанцировал, камера стояла сверху, ты мог видеть фигуры в непонятном ракурсе. Только после сажи все стало ясно: ты смотрел на экран, переводил взгляд на щель и видел, что вылетают те же кусочки сажи, что и на экране. Потом туша была нарезана на куски, открылось некое окошко выдачи, публика встала в очередь и каждый получил сверток со свежим мясом.

Думаю, что у всех присутствующих была тотальная эйфория, все были в восторге от этого странного чувства сопричастности (возможно, потому что выдавалась какая-то часть «тела» жертвы после успешного «ритуала»), но не знаю, все ли понимали глубину акции. Насколько помню, Кулик говорил накануне, что ехал в машине с галеристом Овчаренко и по радио в прямом эфире передавали трансляцию из Госдумы, где обсуждалась эта акция. Депутаты говорили о том, что некий негодяй по фамилии Кулик собирается зарезать Россию. Кому пришел в голову такой бред, как назначить свинью метафорой России, осталось не ясно. Названа по радио акция была тоже по-идиотски: не «Пятачок раздает подарки», а «Казнь России» или что-то в этом духе.

Когда я начал общаться с Авдеем (Тер-Оганьяном), мне показалось, что его искусство — это слишком просто. Я видел его работы с водкой, все было связано с алкоголем. Мне тогда, насмотревшемуся леопардов и выставок в «Риджине», это казалось бытовухой, к Авдею того времени я относился как к пережитку прошлого, человеку, который не дотягивает до радикализма. Он казался мне вялым конформистом, человеком, который развлекает буржуазию. Позднее сам он примерно так и характеризовал свое тогдашнее творчество — как доведенное до абсурда развлечение. На акции «Юный безбожник» Авдея

Тер-Оганьяна я не присутствовал, знаю все только с чужих слов. Толик говорил, что Авдей идеологически нам не близок, и я ему доверял. Сам Авдей называл то, что мы делаем, ударом ниже пояса. Он считал наши акции модернистскими жестами, а мы ведь живем в эпоху постмодернизма, когда надо над всем иронизировать. Авдей настаивал на этой иронии, только его ирония была доведена до клоунады.

Мне очень нравился Дима Гутов, с ним меня познакомил Толик на большой выставке в ЦДХ с его участием. У Гутова были большие холсты с перерисованными в гиперреалистической манере обложками пластинок. Сами обложки были довольно минималистичными: несколько черточек, круги, надпись «Мелодия» и эмблема этой фирмы грамзаписи. Однако Гутов вместо названия альбома (допустим, «Весна») писал «пизда» или «пошел ты на хуй». Издали ты видел обычную пластинку с привычным шрифтом, она казалась невинной надписью, в подходил — и видел совсем другое. Я не знал работ концептуалистов, был не в курсе, что у Ильи Кабакова есть похожее (например, слово «хуй», заgrimированное какими-то листочками, как в детских прописях), поэтому для меня это было откровением. Гутов мне показался суперинтеллектуалом, говорящим довольно сложным языком, я не мог поддерживать беседу на аналогичном языке, что меня пугало, и я не хотел демонстрировать этого, поэтому больше слушал.

1990–1995, Москва

Знакомство с Александром Бренером

Первым с Бренером познакомился Толик, когда тот прибыл из Израиля. Он жил в гостинице «Минск», в малюсеньком номерке без окон, который выглядел как дворницкая. Пришли мы с Толей, а Пименов уже находился в номере. Я увидел перевернутую постель, раскиданные книжки, популярный комикс про мышей, где мыши — евреи, а коты — нацисты, и Пиме-

нова за малюсеньким столиком, читающего какую-то книжку. Бренер по своей неизгладимой привычке стал произносить какие-то фразы, которые пронес по жизни. Многие их цитировали, действительно принимая за его настоящую реакцию. Однако, когда я стал с ним близко общаться, понял, что все эти фразы — не более чем маска, надеваемая, когда ему нечего сказать или он смущается. Например: «Фрэнсис Пикабия — ахуительный художник, ахуи-и-и-ительный, правда ведь Пикабия — ахуительный?» И тогда я говорил, что да, наверное, он отвечал: «Да нет, ну он ахуительный художник», — разговор протекал в таком духе. Потом он выкидывал какие-то фамилии и имена, рассуждал, что вот этот хороший, этот плохой, начинал рассказывать о своем израильском периоде.

Поскольку Бренер — литератор-фантазер, то, что он тогда рассказывал, должно было автоматически произвести на нас впечатление и вызвать уважение. Он старался, работал на имя, рассказывал безумные истории о том, как он разъезжал по ночам на дорогих спортивных автомобилях, брал в долг у огромного количества людей и не отдавал, кутил в дорогих ресторанах, развлекался с шикарными женщинами. Он показывал черно-белые порнофотографии, которые вытаскивал из кармана пиджака, и подробно объяснял, кого и как он трахал. Мы сидели, слушали, а он солировал. Пименов пытался вставить что-то типа: «Как же революция? Давай делать революцию!» Тот отвечал: «Да, да, конечно, мы будем делать революцию».

Бренер был самым из нас проворным в получении информации — он читал по-английски. Его комната была завалена западной периодикой типа Flash Art, Art in America, Parkete — всем тем, что от нас ускользало или доходило крупными. Позже выяснилось, что он их достает у Мизиано, из библиотечки «Художественного журнала»²³. Мы имели такую же воз-

²³ Виктор Мизиано (род. 1957) — российский куратор, создатель и главный редактор «Художественного журнала». Куратор рос-

можность, как и он, ходить туда, но не ходили. Бренер был более академическим человеком, видимо, его израильский опыт подсказывал, что «Художественный журнал» — это не просто периодическое издание об искусстве, но и библиотека. Бренер мог произвести впечатление успешного человека с западным опытом, отсутствие такого опыта нас с Пименовым сильно тяготило, поэтому мы брали пример, стали посещать редакцию, читать журналы. Поскольку тогда я не очень владел иностранными языками, это было скорее листанием картинок. Потом мы все это дружно обсуждали, тогда у меня произошел довольно качественный информационный скачек.

Впоследствии выяснилось, что в Израиле его поддерживал коллекционер концептуализма Михаил Гробман²⁴, который одновременно был редактором русскоязычной израильской газеты, где Бренер печатался в качестве журналиста. Закончился их «роман» так: разочаровавшись в концептуализме как таковом, Бренер решил набить Гробману морду. Это реальная история, рассказанная не Бренером, а третьими лицами. После чего от Бренера все отвернулись, что стало причиной отъезда в Москву. Сам Бренер, конечно, вешал нам лапшу на уши, рассказывал о том, что ездил в Марсель, где какой-то мафиози кормил его с руки виноградом. Звучало все довольно кинематографично, он говорил, что объехал полмира, а в реальности же был только в Израиле. Однако никто из нас не имел опыта заграничной жизни вообще, поэто-

сийского павильона на Венецианской биеннале 1995, 2003 и 2005 годов. «Художественный журнал» был первым и остался одним из немногих российских теоретических изданий, посвященных проблематике актуального искусства. Первый номер вышел осенью 1993 года, журнал существует по сей день.

²⁴ Михаил Гробман (1939) — российско-израильский поэт, художник. Считается одним из лидеров и теоретиков Второго русского авангарда. В 1971 году эмигрировал в Израиль, где организовывал выставки русских художников, издавал журналы.

му нельзя было его поймать на лжи: его рассказы воспринимались на «ура», как настоящая западная жизнь.

Буквально через несколько дней оказалось, что Бренер делает выставку в галерее у Марата Гельмана²⁵. Гельман был наслышан о том, что Бренер — любимец Гробмана, а тот был для него серьезным авторитетом, а про инцидент с дракой Бренер ему, естественно, не рассказал. В качестве доказательства своей крутизны Бренер привез несколько изданных в Израиле книжек. Они были сделаны по-западному и серьезно впечатляли: на обложке одной из них было даже написано, кто и что о ней сказал. Одна из них была в зеленом переплете с суперобложкой, в ней были разные черно-белые порнографические снимки. На обложке значились два автора — некий Тимур Бамбаев и Александр Бренер. Все цитаты, конечно, оказались чистой рекламной пургой, никакой журнал Time о книге ничего не писал. Однако на нас это производило впечатление, так как мы были довольно честные ребята и не привыкли работать с подобным пиаром, нам такое просто в голову не приходило. Вторая книжка представляла собой набор одинакового размера открыток вытянутой формы и разделенных на две части. Одна часть была красной, другая белой — на ней были тексты. В зависимости от объема текста размер красного поля варьировался. Недолго думая, Бренер решил, что самое простое — распространить эти открытки и выставить их у Гельмана на

²⁵ Марат Гельман (род. 1960) — российский галерист, куратор, бывший директор Пермского музея современного искусства PERMM. Галерея Марата Гельмана, основанная в 1993 году, была одной из первых коммерческих галерей в Москве. В ней прошли ряд перформансов О. Мавроматти, А. Бренера, а также известнейший перформанс «Последнее табу» Олега Кулика (совместно с А. Бренером). Галерея просуществовала почти двадцать лет — в 2012 году она сменила формат на некоммерческую организацию, став продюсерским центром «Культурный альянс».

Якиманке. Он повесил открытки на стену и в красную их часть воткнул одноразовые пластмассовые шприцы, заполнив их наполовину красным красителем. В качестве перформанса Саша читал тексты с открыток — тогда он только присматривался, принохивался к перформативной форме, был больше поэтом, нежели художником.

1990–1995, Москва

Проекты Марата Гельмана начала 1990-х

Гельман в то время уже был известным галеристом, одним из немногих, кто имел свое помещение, регулярно делал проекты и имел деньги, чтобы издавать каталоги. Выставлял он всякое говно типа Вадима Фишкина. В 1993 году у него был проект «Ночные орбиты», который для меня оказался неприятным опытом. Проект работал ночью и расположен был не только у Гельмана, но и во всех галереях на Якиманке. Зрителю нужно было ходить с фонариком от одной галереи к другой, высматривать в полутьме идиотские предметы: где-то — рассыпанный песок, где-то — невменяемые фото. Мне запомнился телевизор, накрытый марлей с грубой вышивкой, по которому бежали помехи. В одном из галерейных пространств в качестве аудиообъекта Фишкин додумался использовать CD-плеер — дорогую редкость для тех лет. Он ничего лучше не придумал, как оставить этот плеер ночью без всякой охраны в пустом зале, подключенным к усилителю и издававшим звуки. Когда я вошел в зал вместе с Ревизоровым, Зубаржуком и еще парой ребят, то тут же громко сказал, какая это глупость выставлять плеер, ведь его могут украсть. К сожалению, его и правда украли, кто — я не знаю. Кто-то из тех, кто слышал мою фразу, донес о ней Фишкину. Тот подумал, что раз я ее произнес, то я и украл, — что было лишено всякой логики, ведь если бы я действительно решил это сделать, то не стал бы громко никому объявлять. Для Фишкина этот

плеер оказался невероятным камнем преткновения, он тут же пошел к Виктору Мизиано, тогдашнему руководителю ЦСИ, жаловаться, заявил ему, что негодяй украл у него плеер и Мизиано должен поехать ко мне и заставить вернуть. Это был первый и последний случай в моей жизни, когда Мизиано персонально посещал меня в моем скромном жилище.

Перед приходом Мизиано мне стал звонить Фишкин и угрожать бандитами, очень грубо и безапелляционно со мной разговаривал, как блатной на понтах, а не художник. После третьего звонка я ему сказал: «Уважаемый Вадим Фишкин, нанимайте и платите деньги, но знайте, что мои люди приедут к вам бесплатно, это люди из РНЕ» (фашистская организация «Русское национальное единство»). Конечно, это была чистая пурга, на самом деле я не знал отсюда никого, но это сработало: Фишкин как еврей сильно испугался, что я связан с фашистами и к нему приедут. Мизиано был парламентаром между страшным фашистом Олегом Мавромати и несчастным еврейским художником Вадимом Фишкиным, которого вот-вот убьют страшные скинхеды.

Мизиано мне позвонил и сказал, что хочет приехать, посмотреть, как я живу. Я был не против и очень хотел произвести впечатление человека, не нуждающегося в деньгах: купил две бутылки дорогого «Кьянти», какой-то ликер, виски, закуски из валютного магазина – все это буквально на последние деньги. Может, это и глупо, но впечатление это на него все-таки произвело. В результате он просидел у меня часа четыре, мы рассуждали об искусстве, а он тянул свои нити, как классический дипломат-разведчик-парламентар в стане чудовищного врага, пытаюсь выяснить, чем же я живу, кто я такой, вдруг у меня под подушкой женское белье и фотографии Гитлера. В точности помню, что он сказал: «Вот знаешь, Олег, в сущности ведь ты никакой не скинхед, а декадент». Я сказал, что да, никакой не скинхед, а ляпнул эту чушь из-за того, что просто не выдерживал напора Фишкина – почему я должен был выслушивать всю эту дрянь про бандитов и отдавать то, чего я не брал.

Мизиано будто что-то понял: на следующем вернисаже Фишкин подошел ко мне мириться, протянул руку, говоря на «Вы»: «Олег, не будем ссориться, давайте мириться». Я согласился, но потом он добавил: «Ну, все же, плеер, может быть, вернете?». На что я резко развернулся к нему спиной и отошел, потому что хотелось ему просто по зубам ударить.

Гельман делал в галерее выставку Авдею Тер-Оганьяну, которая меня потрясла тогда своей неинтересностью: я не мог понять, зачем нужно было делать двадцать копий Пикассо, это же чудовищно скучно. Кроме этого, Гельман выставлял Мареева, Ройтбурда, Мартынчиков. Для меня все это было визуальным кошмарным. Ничего до Бренера мне тогда в этой галерее не нравилось, скорее, вызывало раздражение и недоумение.

В 1993 году на Крымском валу была чудовищная с точки зрения подбора работ и художников выставка «Конверсия» под началом Гельмана, единственным светлым пятном которой был Бренер. Тогда было модным понятие «конверсии», вокруг него строилась концепция: художник выступал в качестве идейного вдохновителя переработки конверсионных материалов в товары народного потребления. Гельман всегда был модником, подхватывал словцо и превращал в выставку – выставка «Компромат», кстати, тоже состоялась, когда стало модно об этом говорить. На «Конверсии» как пример чудовищной работы мне запомнилось платье, которое изготовила Светлана Мартынчик – обглоданные деревяшки, на которые надета марля, крашенная как камуфляж, привязаны банты, ордена и прочая дрянь. Остальное было не лучше. Бренер выставил большую цветную фотографию, на которой был он, пистолет и подушка. Работа производила впечатление, прежде всего, качеством изготовления, хорошей постановкой и печатью, была вполне коммерческой. Саша в этом смысле, видимо, на западе насмотрелся, что такое хорошее искусство, и был одним из немногих людей в московской тусовке, который понимал, как делать эффектно.

1990–1995, Москва

Участие в художественных выставках – совместные перформансы с Александром Бренером

В 1993 году состоялась выставка «Труд и капитал», которую курировала Саша Обухова, она получила небольшой грант. С ней я был шапашно знаком – видел раз пять в своей жизни. Выставка организовывалась как дихотомия между Питером и Москвой. Название, если не ошибаюсь, предложил то ли Бренер, то ли Пименов. Моя работа называлась «Зеркало революции» и состояла из довольно большой круглой фотографии на потолке, на которой все мы будто заглядывали в колодец, и такого же по форме и размеру зеркала на полу. К сожалению, зеркала такого размера я не нашел, поэтому пришлось собирать его из кусков. Бренер в качестве работы сделал фотографию – автопортрет себя, стоящего на четвереньках с табличкой в зуах. Работа Ревизорова и Зубуржука называлась «Бульдоги»: фотография, на которой они тащат гранату-лимонку в разные стороны – один держит корпус, другой – кольцо. Пименову для перформанса потребовались гранитные плиты, но их почему-то не подвезли. На них он должен был наклеить грязные бумажки, обои и написать слоган «дьявол, революция, анонизм». В результате он просто наклеил бумажки на стены и прямо на монтаже писал, как хулиган, грубо, небрежно эти надписи – на него работники зала с ужасом смотрели, как на человека с улицы, а не художника, и даже пытались препятствовать, но я отстоял. Толя сделал металлические рамы, чудовищные объемы, в которых были фотографии – они показывались на Венецианской биеннале.

Со стороны Питера были Влад Мамышев-Монро, Андрей Хлобыстин, Тимур Новиков. У Монро была большая черно-белая фотография, раскрашенная фломастерами, где он был загримирован как Мэрилин Монро и стоял на петербургской набережной в позе скучающего Пушкина. Он набросал фломастеры на пол, когда раскрашивал фотографию, – они лежали грудой, а Пименов случайно наступил на

один фломастер. Монро, увидев это, тут же подскочил и завизжал звонким голосом: «Что это такое? Как ты смеешь? Ужас! Прекрати! Ты специально это сделал!». Пименов ему ответил, что не специально, но тот продолжал визжать, на что Пименов ему сказал что-то неприятное и Монро впал в полную истерию, побежал жаловаться Обуховой. Во время монтажа уже возник конфликт: питерцы ощетинились, ожидали драки, но ничего, конечно, не случилось, потому что и не могло – никому они не были нужны.

На открытии был микрофон, я произнес пламенную речь длительностью в восемь минут, которая закончилась речевками о том, что буржуи – не люди. Звучало очень радикально и безумно, после чего в зале повисла мертвая тишина. Люди с оторопью смотрели: как это возможно, чтобы человек, участвующий в выставке, говорил такие безумные вещи – кто-то подбегал жать руку, но в основном все смотрели с ужасом.

Обухова вела себя как классический чиновник в то время, но более мягкий или приближенный, чем обычный администратор. Она прекрасно знала Толю, но в целом была довольно дистанцирована, у нее было какое-то недоверие к остальным – ко мне, Пименову, в меньшей степени к Бренеру. Она была погружена в свои искусствоведческие империализмы, тогда у нее была еще очень хорошая память: в отличие от сегодняшней Саши, та могла достаточно внятно разговаривать, оперируя сложными постструктуралистскими терминами. Ее голова была наспигована в традиции Епихина, Кускова, специфических искусствоведов московского круга, заточенных прежде всего на концептуализм, хотя она и пыталась искоренить в себе это под влиянием Осмоловского и Бренера. Для нее это всегда было компромиссом, поскольку она искусствовед, человек, который погружен во все сразу.

Перформанс «Голодовка» был незадолго до событий 1993 года, но уже после выставки «Труд и капитал», ранней осенью. В то время я близко сошелся с Димой Пименовым и отдалился от Бренера.

С Димой в тот период мы часто встречались — практически каждый день что-то обсуждали, очень много говорили об искусстве, планировали и последующую стратегию, обменивались мнениями о том, что происходило в искусстве Москвы и всего мира. Тогда мы много обсуждали перспективы, мучились вопросом, идеей преодоления постмодернизма. Это стало патологическим фетишем для художников того времени. Постмодернизм представлялся всем этим людям чем-то чудовищным. То ли из-за неверных переводов, то ли из-за слухов, которые часто порождала московская тусовка, сформировалась череда мифов, которые воспринимались на абсолютно аксиоматическом уровне и с этим ничего поделать было нельзя. Все укладывалось в совершенно простую, примитивную и в то же время совершенно неверную формулу, которая всем казалась правильной. Был чудесный модернизм, который открывал бесконечные новые горизонты, придумывал новые ходы, и вот наступило страшное время постмодернизма, когда все было сказано и дальнейшее инновативное высказывание стало невозможным. Этой невозможностью тогда все были всерьез травмированы. Особенно это смешно и парадоксально потому, что люди, которые все это обсуждали, никогда не были новаторами и не могли быть, а обсуждали так, будто все они ими были и им наступили на хвост.

Из-за массового психоза и мы с Пименовым заразились этой болезнью, начали бесконечно размышлять над этой страшной проблемой. ГЦСИ, Мизиано и другие организовывали бесконечные мероприятия, обсуждения, дискуссии, лекции, но в них ничего не рождалось. Они все начинались угрюмыми взглядами, кидаемыми друг на друга через стол: Лейдерман мрачно смотрел на Пепперштейна, Мизиано, сидя во главе стола, опускал взгляд на лежащую перед ним бумагу. Появлялось ощущение, что ты присутствуешь на странных поминках по ушедшему модернизму. Гутов выступал однажды в качестве лектора, он уже сделал для себя драматичные выводы, аудитория могла либо спотыкаться о них, либо не замечать —

серьезной критики его размышлений не состоялось. Мизиано вел себя более иронично: если у Гутова был стопроцентный романтизм без юмора, он к этому относился действительно как к персональной катастрофе, то Мизиано все-таки не художник, а наблюдатель. Эта ситуация его, скорее, забавляла: он как ироничный учитель ставил задачку своим бездарным ученичкам, которые пытались ее решить, но у них ничего не получалось. Учитель посмеивался: «Ну, не получилось в этот раз, значит, в следующий получится». Задачка-то была неразрешимая, естественно.

Однажды на таком «прямоугольном» столе присутствовали Лейдерман, Пепперштейн, Толя, Пименов, Бренер, Пацюков, Чахал, Мизиано, я и еще кто-то. Говорил больше всего Лейдерман, как всегда очень путано, ссылаясь на только ему известные источники, связанные то ли с биофизикой, то ли с биохимией. Рассказывал он об этом крайне подробно, наукообразно, но невменяемо, поскольку у него не было вывода. Он набрасывал гору информации, из которой, может быть, кто-то и мог сделать выводы, но не сделал, поскольку никто не знал источников. Лейдерман старался переносить знания из этих областей в искусство, применяя научный аппарат, решать проблемы или хотя бы задавать вопросы. Пацюков тогда был тоже одержим наукообразными теориями, коллаборировался с одним популярным математиком. Этот математик был довольно эксцентричным персонажем — он математически анализировал Малевича. Идея этого математика лежала как припрятанный камень, чтобы запустить его в витрину постмодернизма. Этот камень оказался слишком мягким — ничего не вышло.

На этом круглом столе состоялся первый агрессивный перформанс Бренера. Речь шла о каких-то базовых ресурсах, и я, наслушавшись этих бессвязных вещей, в качестве шутки предложил есть друг друга. На Бренера это произвело парадоксальное впечатление, он иногда не понимал юмора, мог беспричинно что-то сделать внутри своей немножко болезненной логики. Он схватил со стола номер «Художествен-

ного журнала» и поджег, сделав из него факел, стал тыкать им в лица сидящим за столом с какими-то репликами типа: «Вот вам ваш постмодернизм!» Тогда «Художественный журнал» представлял из себя довольно большого формата издание, было чему гореть, все смотрели в оцепенении. Под вопли Лейдермана «Это фашизм!» все закончилось. Когда факел стгорел, Бренер затушил его водой из графина — получилось много пепла и грязи. Мизиано к тому моменту уже отсутствовал — поглядывая на часы, за полчаса до окончания он сказал, что занят, и ушел.

Так дискуссия плавно перешла в нечто перформативное. Людям было не по себе: Бренер из академика-спорщика превратился в бешеного хулигана. До этого он, конечно, читал brutальные, направленные против тусовки, стихи, но их встречали на ура. Например, свою поэму «Хламидиоз», состоявшую из маленьких историй о том, как он перетрахал все тусовку, заразился от кого-то хламидиозом и потом заразил всех, он читал в ЦСИ. Отдельные люди краснели, как раки, и потели, как суслики, но он еще не бросался ни на кого, никто на него не бросался тоже, после раздавались аплодисменты.

Тема преодоления посмодернизма нас с Пименовым чрезвычайно беспокоила, и так возникла идея перформанса «Голодовка». Мы начали рассуждать о модернистском инновативном действии и, перебирая в голове варианты такого действия, дошли до голода, чувства голода, которое невербально, субъективно и является довольно сложным как переживание для субъекта, но совершенно непонятным внешнему наблюдателю. Ты можешь симулировать голод и наоборот. Нас это сильно привлекало — нечто ускользающее и в то же время, как нам тогда казалось, совершенно инновативное в области радикального искусства. Нас беспокоила, как чокнутых закоренелых модернистов, эта самая инновация.

Перформанс получил название «Голод правит миром» и был сделан в чистой постмодернистской парадигме. Он был ироничным, а модернизму никакая ирония не свойственна. Из-за того, что Бре-

нер был в фаворе у Гельмана, мы с Гельманом тоже стали общаться. После долгих уговоров он согласился на перформанс у себя в галерее. Предполагалось, что все будет проходить от силы неделю, а участвовать будем мы с Пименовым. Как обычно во время голодовки, выдвигались требования. Они были очень смешными, но коррелирующими с последующей акцией «Баррикады»: обе были основаны на ситуационизме, выдвижении нереализуемых требований. Наши требования во время голодовки были совершенно ненормальными: нелепая сумма в \$666 или \$6666, которые должны нам заплатить, назвать астероид нашими именами и отменить постмодернизм. Последнее было самым смешным требованием, которое, конечно, делало перформанс воистину историческим, во всяком случае, в ироническом контексте. Мы требовали от галеристов всего мира, арт-критиков и художников, чтобы они публично выступили с заявлениями: если эти люди умрут от голода, то это будет наша вина, потому что мы породили постмодернизм, поэтому мы заявляем, что постмодернизм отменен. Требование денег было обращено к галеристам, а переименовать астероид, естественно, к астрономам.

В итоге Пименов отказался участвовать по причине слабого здоровья. К большому сожалению, здесь сыграл некую роль Толя, который сказал Диме, что если тот будет голодать, это окажется фатальным для психики. Вместо Пименова изъявил желание участвовать Бренер, выскочивший как черт из табакерки. Эта замена повлияла на перформанс. Мы созвали корреспондентов, публику, объявили о начале. В галерее были две раскладушки, на которых мы должны были ночевать до финала. Куча корреспондентов брали интервью, Бренер выступил с вступительным словом, которое мне тогда не понравилось, потому что он решил дурацким способом перетянуть одеяло на себя. Он ушел от наших требований, а заявил публично, что болен СПИДом, снял с себя рубашку и стал показывать какие-то прыщи на спине как доказательство. После этого я уже произнес другое слово,

где огласил изначальные требования; Пименов тоже говорил, публично заявил, что не принимает в этом участие по причинам неважного здоровья.

Перформанс стартовал, к нам приходили гости, было живое общение. Именно тогда я познакомился с Императором Вавой, который пришел и долго проводил с нами время. Я с ним много разговаривал, он стал рассказывать про жизнь в Австрии и Вене, что это очень здорово, потому что венские акционисты делали что-то подобное, он этим был очарован, что надо подобное делать, шевелить тусовку, потому что она уже обросла жиром. Там же были Ревизоров, Зубаржук и другие. Они умудрялись раздавать интервью направо и налево, причем так подсустились, что статьи на эту тему упоминали и о них тоже.

За этими разговорами наступила ночь, последним покинул галерею Гельман, мы в это время, развалившись на раскладушках, листали какие-то книги и каталоги, которые в галерее стояли на полках. Гельман ушел и дал Бренеру ключ, сказав, чтобы закрылись изнутри, но если захотим — можем выходить в город гулять. Я не захотел никуда идти гулять, потому что считал, что надо честно соблюдать условия проекта. Бренер ушел и вернулся с пакетом из «Макдональдса», в котором были гамбургер, кола и все прочее, стал на моих глазах есть, говорить, что я придурков развлекать собрался, возмущался, зачем такая честность, ведь лучше всех обмануть и жить в галерее сколько угодно. К этой голодовке я, кстати говоря, готовился: прочитал специальную брошюру, знал, что нельзя в такое состояние войти сразу, за несколько дней стал снижать рацион, дошел до соков, был физически готов к голодовке.

В результате я выдержал четыре дня — всякую ночь с Бренером все повторялось. Для меня мучительно было не просто голодать, а делать это именно в такой ситуации. Если бы Бренер не ел, а соблюдал все условия, то мне было бы значительно легче. Утром приходили корреспонденты, бросались к нему с возгласами «Саша! Саша! Как вы это переносите?», а он страдальчески закатывал глазки и отвечал: «Тя-

жело, на самом деле я не был готов к тому, что будет так тяжело». Меня это злило, а поскольку Бренер был фигурой более популярной, чем я, то я оказался на вторых ролях, несмотря на то что придумали все мы с Пименовым.

Тогда же в 1993 году была выставка «Арт-миф», на которой мы с Бренером делали перформанс «Искусство и жизнь». Он проходил в боксе галереи Марата Гельмана. Саше нужен был партнер, я там был как приглашенный — не автор. Это был для меня первый перформанс в галерейном пространстве в Москве. Мы сидели на двух стульях, у меня были сняты штаны и трусы, а у Бренера — рубашка; на головах у нас были два пластиковых ведра, на одном было написано «искусство», на другом — «жизнь». Посередине между нами стоял телевизор, по которому шел сериал «Твин пикс». Мы орали одновременно до хрипоты, больше часа: Бренер — «Я ненавижу это искусство», я — «Я ненавижу эту жизнь». Поскольку я был в ведре, мне было довольно легко. Этот перформанс снимала Татьяна Дитенко для своей «Тишины номер 9»²⁶ — весь перформанс от начала и до конца показали по телевидению.

После «Арт-мифа» Бренер вошел во вкус перформативной деятельности, стал мыслить себя как перформер. Именно тогда на волне успеха он придумал перформанс с образом собаки, но совсем не такой,

²⁶ «Тишина номер 9» — телепередача о современном искусстве начала 1990-х годов, созданная режиссером Татьяной Диденко. Она являлась своего рода «авторитетом» в «официальных» кругах телевизионщиков как представитель «неофициальной» культуры и пользовалась симпатией в среде художников и музыкантов. Развитие концепции «Тишины номер 9» характеризует постепенный отход от «авторского телевидения», предоставление художникам эфира в качестве ведущих и авторов сценария, переход от использования видеоматериалов как элементов визуального украшения документальных съемок к прямым цитатам видеофильмов как материала, имеющего собственную художественную ценность.

каким тот в итоге стал. Предполагалось, что я буду водить Бренера на поводке, одетого в форму узника нацистского концлагеря, сам облачившись в эсэсовскую форму, а название перформанса — «Золото Рейна» по названию мистической нацистской организации и одноименной оперы. С этой идеей мы пошли в Якут-галерею²⁷, Бренер с Якутом предварительно говорил на эту тему, и Саша предполагал, что тот согласится. Якут к тому времени объявил политику открытых дверей, у него толклись в основном Алексей Беляев, Кирилл Преображенский. Он уделил нам минут двадцать, чтобы выслушать. Перформанс ему оказался не интересен, и мои рисунки, которые я при- тащил, тоже. Бренер и я сильно расстроились, злились, говорили, что Якут — буржуй, говно и так далее.

После этого инцидента уже в галерее XL²⁸ прошла маленькая совместная выставка Осмоловского и Бренера. Толя выставил работу из жвачки с волосами, а Саша в соседней комнате стоял голый в полусогнутом состоянии с магнитофоном в зубах, из которого звучала запись, как он читает стихи. Некоторые люди реагировали неадекватно и злобно: один человек даже ударил Бренера по заднице. К этой выставке была издана книжечка, в которой мы обсуждали тогдашнюю ситуацию 1993 года с обстрелом парламента. На обложке была сделанная

²⁷ «Якут-галерея» — московская галерея современного искусства, открытая в 1993 году Александром Якутом. Александр Якут (род. 1955), художник, куратор и галерист, был также одним из основателей «Первой галереи», открывшейся в 1990 году (совместно с Айдан Салаховой и Евгением Миттой).

²⁸ Галерея XL — одна из ведущих московских галерей современного искусства, открытая Еленой Селиной и Сергеем Хрипуном в 1993 году. Галерея стала одной из первых и немногих российских галерей принимать участие в мировых ярмарках искусства. После перепрофилирования галерей Марата Гельмана и Айдан Салаховой в 2012 году в некоммерческие проекты остается вместе с галереей «Риджина» одной из старейших в Москве.

мной фотография с Толей, Бренером, Зубаржуком и Ревизоровым в ванной.

Бренер достаточно ироничный человек, с одной стороны, а с другой — очень чувствительный и злой. У него ирония уже переходила в презентацию персональной злости, мизантропию, направленную на весь мир. Я очень плохо знаю его отношения с Барбарой, мы с ней практически незнакомы. Судя по тому, что они долгие годы остаются вместе, это такой удивительный симбиоз. Для того чтобы этот симбиоз возник, Бренер проделал довольно длительный путь, за время которого пролилось немало крови и слез. Он все время балансировал внутри своих отношений с кем-то другим, со своими женщинами, это была презентация мести этим самым женщинам. Весь мир гадкий и вы гадкие. Можно было прикрываться чем угодно — революцией, пышными и крутыми лозунгами, но на самом деле его поведение, как мне кажется, укладывается в психоаналитические конструкции. Со мной, естественно, будут многие спорить по этому поводу, потому что до сих пор существует миф про Бренера, что он такой весь настоящий. Думаю, что под словом «настоящий» подразумеваются действия, близкие тем людям, которые не в состоянии сами это сделать. Бренер всегда выступал лидером, осуществителем фантазмов толпы, художественной толпы.

Выражения типа «он не предал искусство» — это чушь. А кто предал? Это предательство или не предательство, когда он общается с редактором «Флэшарта» или довольно серьезными галеристами? Такие же отношения были с Гельманом в свое время. Был бы Бренер без него? И чем тут, собственно, не предательство? В том, что где-то кинул в кого-то говно, или где-то на супервыставке что-то написал? Как, например, Бренер добрался на биеннале в Любляне? Не за свой счет приехал, но про это никто не помнит. Сейчас он, может быть, и сам по себе, но если бы он действительно хотел что-то уничтожить как хулиган, его бы просто посадили навсегда в сумасшедший дом. За любую такую выходку — кидание говном и так далее — в западном мире человека мож-

но изолировать на всю жизнь. Если еще не посадили, значит, это все игра, кто-то хочет, чтобы кому-то кто-то кидал говном в лицо.

Акция, во время которой он рисует доллар на работе Малевича, это, по-моему, самое важное, что он сделал в жизни. Это настоящее вторжение в истеблишмент, в мир высоких цен, в настоящий мир коммерции, мир музейных ценностей, которые растут в цене. Он испортил работу не какого-то молодого художника, а такой антикварной глыбы. С другой стороны, это можно счесть очень банальным жестом, потому что и так всем ясно, что антиквариат стоит денег, что музей — это колбасная фабрика. Всегда в этих случаях возникает проблема — или ты говоришь банальность, или ты не говоришь вовсе.

1990–1995, Москва
Первые эксперименты с видео

Примерно после перформанса с голодовкой, году в 1993, я стал бесконечно экспериментировать с видео. Я купил себе первую видеокамеру Sony VHS, не самую плохую по тем временам. Толю это впечатляло, а когда я потом купил дигитальную камеру, он сказал: «Разве можно на такую маленькую камеру снимать?!» Приобретение камеры формально инспирировало меня ко многим экспериментам, и еще я тогда прочитал книжку про спецэффекты для «Соляриса». Мне хотелось получить что-то более интересное: постоянно снимал всякие жидкости, бесконечно заливал полный аквариум масла, впрыскивал туда краску, экспериментировал с маленькими лазерами, делал какие-то лабиринты из стекла, которые заливал маслом и опускал туда предметы, переворачивал камеру, чтобы получалось так, будто камера ездит по лабиринту и т. д.

У меня была идея миниатюрной галереи: я делал галереи в коробке, пытался снимать так, чтобы выглядело как статично стоящая камера в нормаль-

ной галерее, хотел обмануть зрителя. Был смешной параллелизм сознания: я брал фотографии политиков, вырезал рот, например, и просовывал туда свой половой орган, что потом соответственно было реализовано группой «Синие носы». Я просто снимал это на видео, даже никому не показывал, — это были мои собственные находки на экспериментальном уровне. Кроме этого я экспериментировал с песком, снимал с разными линзами, делал конструкции, много работал с зеркалами. До меня доходили слухи — я сам тогда еще не видел, — что Беляев и Преображенский занимаются видеоартом и много экспериментируют с зеркалами. Через некоторое время я увидел формальные эксперименты Преображенского, которые мне показались очень интересными: он создавал калейдоскопический образ при помощи телевизора и нескольких зеркал, просовывал в пространство калейдоскопа предметы, которые любопытно переливались и взаимодействовали. Меня интересовали зеркальные коридоры между камерой и экраном телевизора, когда возникала цепь: камера снимает экран и они замкнуты. Когда возникает угол между камерой и экраном, тоже появляются любопытные находки — не просто зеркальный коридор, но и чередующиеся сигналы, вспышки, которые уходят в глубину и превращаются в крутящуюся спираль.

Тогда самое успешное видео я сделал с маленьким пластмассовым желтым волчком, который закручивал на поверхности зеркала, стоявшего под углом к экрану телевизора, где в ускоренном темпе проплывали заранее записанные облака. Волчок я снимал камерой сверху, получалась иллюзия, что волчок летит по воздуху (так как не было видно ножки), будто НЛО яркого желтого цвета на интенсивном синем фоне. Это видео я уже показывал в «ТВ-галерее»²⁹ на одной

²⁹ «ТВ-галерея — некоммерческая инициатива и пространство в Москве, посвященное видеоарту. Основано куратором, журналом и продюсером Ниной Зарецкой (род. 1954) в 1991 году

коллективной выставке, для которой, помимо волчка, я сделал еще несколько работ.

Меня интересовали взаимоотношения реально-го и телевизионного. Например, я использовал ре-ди-мейд из фильма Вуди Аллена, который переснимал в ускоренном виде: поездка на автомобиле Volkswagen по Брайтон-бич под мостом. В этой сцене едет маши-на, съемка идет через ветровое стекло, за окном идет дождь и работают дворники, а герои разговаривают (о чем — мне было не интересно, я заменил диалог своим). Изображение я переснимал через специально сделанный тонкий аквариум, он был высокий и стенки его были довольно близки друг к другу. Получалась линза, куда я заливал либо глицерин, либо подсол-нечное масло. Потом я капал туда соевым соусом или бросал кристаллы перманганата калия: соевый соус превращался в черные шары, которые плавно опуска-лись, а перманганат образовал «молнии» или стека-ющий дождь. Сама картинка была черно-белой, хотя фильм изначально был цветным.

Третье видео было похоже на видео-поэзию. Как-то, разгуливая по Москве с приятелем, мы обнаружили недавно закрывшийся завод резино-вых кукол. Там остались медные пресс-формы — кукольные головы из меди. Они меня впечатлили тем, что выглядели как некие сатанинские маски. Я покрывал эти пресс-формы воском, по которо-му нагретым стеклом пытался делать скульптуры. Пока воск был горячий, я огружал головы в воду, возникали пузыри, которые шли от разных мест лица этой куклы. Банка запотевала и выглядела

для проведения фестивалей и выставок видеоарта, сбора видео-архива культурной жизни, создания телевизионных программ, фильмов об искусстве и арт-бизнесе. В рамках последней задачи была попытка запустить регулярную телепередачу о московской арт-жизни, в частности, был запечатлен эпизод перформанса «Пятачок раздает подарки» Олега Кулика, что привело к скандалу и закрытию программы.

как препарат из кунсткамеры. Все это я снимал на видео, а за кадром шли стихи.

Четвертое видео с той выставки было инспири-ровано океаном из «Соляриса». Я прочитал, что этот океан был киселем, который варили в большом тазу и снимали сверху то, как он нагревается и пенится. Я тоже варил кисель, но меня это не впечатлило, возможно, из-за техники: у меня была видеокамера, а не кинокамера, глубина резкости не та, да и пар, исходящий из сосуда, моментально приводил к запотеванию объектива. Я стал экспериментировать и открыл для себя, что любопытнее всего, оказыва-ется, выглядит варка вишневого варенья или си-ропа. Я решил сделать парафраз из бонюэлевского фильма с Сальвадором Дали, где в интерьере много глаз. Я нарезал глаз из цветных журналов, аккуратно выложил их на поверхность варенья — оно варилось, поднимался пар, и я все это снимал.

Кроме этой выставки было смешное видео, сделанное в 1995 году под влиянием проекта Жени Митты «Художники против секса». Я спрашивал Митту, почему такое название, а он говорил, что это прикольно, что он сидел и думал, что бы такое смеш-ное сделать, и придумал такой проект. В основном там было видео, наверное потому, что видео-арт тогда был моден. Моим открытием тогда было то, что если снимать под определенным углом с особой насадкой на объектив, приставляя камеру ко дну большой пла-стиковой бутылки и закачивая при этом в нее воздух с помощью пылесоса, то появлялись пузыри. Если я засыпал туда какие-то гранулы, то выглядело это очень любопытно, будто несущиеся куда-то сперма-тозоиды. Так я получил видео с как бы плывущими сперматозоидами, которое заканчивалось съемкой этикетки от таблеток «Антисекс» — таблеток для моей кошки от сексуальных проблем. На ней было изображение кошки и собаки, надпись и красный крест. Оказалось, именно эту этикетку использовал в своей работе Звездочетов.

1990–1995, Москва
*Съемки фильма «Не ищите эту передачу в программе»
с Дмитрием Пименовым в главной роли*

От абстрактного, формального и довольно сырого видео я скоро опять решил вернуться к актерам, которые играли, произносили монологи. Я пытался привлечь к видеоарту Пименова, снимал Бренера. Прочитав, что Уорхол никогда не расставался с видеокамерой, я воспринял это как буквальное руководство к действию. У меня была камера, с которой я ходил каждый день и снимал все подряд. Тогда наиболее яркими фигурами были те же Бренер, Пименов, Зубаржук, Ревизоров. Они легко соглашались участвовать в съемках. Получалась документация их жизни: мы ходили по грязным закулочным, рюмочным, барам, вокзалам, шляли по улицам. Бренер и Пименов легко включались в импровизацию: как только видели видеокамеру, начинали действовать как актеры, которые брутально взаимодействуют с окружающим миром.

Однажды мы с Бренером зашли в «Макдональдс», он купил там клубничные коктейли и вместо того, чтобы их пить, использовал широкую трубочку и плевал на посетителей. Люди были в абсолютном шоке, нас даже никто не выгнал. Пименов также вел себя провокативно, больше всего любил публично раздеваться, включенная видеокамера была для него сигналом скидывать штаны — в метро, на вокзале, в ресторане. На него люди реагировали более брутально: где-то нас гнали взащей, где-то смотрели с ужасом и недоумением, но никто не избил и не разбил видеокамеру. Видеокамера тогда была, видимо, довольно экзотической вещью, которая каким-то образом людей останавливала от таких действий.

Как только ты доставал видеокамеру, люди начинали причесываться, прихорашиваться. Ты направлял на них объектив, и они уже, видимо, решали, что их телевидение снимает. Иногда Пименов, действительно, пользуясь этим, разыгрывал из себя Невзорова. К видеокамере подключался микрофон на про-

воде, он его брал и тыкал людям в лицо. Например, мы зашли случайно в овощной магазин и Дима тыкал продавщице микрофоном в лицо, спрашивая: «Как живешь?» Люди вступали с Пименовым в диалог, сильно смущались, а он, чем больше они смущались, тем больше напирал. Как-то раз в цветочном магазине он говорил, что любит полевые цветы и спрашивал, есть ли они в наличии. Ему говорили, что нет, есть только садовые гибриды. На что он возмущался: «Как это? Нет полевых цветов?! Вы чего тут, ахуели??» Ему говорят, что нет, а он продолжает: «А я люблю полевые цветы, у меня на даче такой большой один полевой цветок вырос, три метра, огромный, я на него смотрю и люблюсь — он как солнце живое».

Когда мы ездили в метро, Пименов выкрикивал: «Яновый президент России Дима Пименов!» Люди довольно ошалело на него смотрели, а он подходил к кому-то и говорил: «А что, вы не согласны? Я — Дима Пименов, я — новый президент России. Ну-ка подняли руки, приветствуйте нового президента!» На лицах пассажиров либо появлялись застенчивые улыбки, либо вообще никакой реакции не было. Не было и никакой злобы и агрессии — этот парадокс, думаю, связан опять же с видеокамерой.

На основе моих съемок Пименова примерно в 1994 или 1995 году получился фильм «Не ищите эту передачу в программе», в котором он путешествует из одной галереи в другую, из одного ателье художника — в другое. К большому сожалению, этот фильм утерян навсегда, хотя возможно, что еще случайно где-то найдется. Зато я его помню наизусть — постараюсь восстановить.

Начинался он с фрагмента, когда Дима приходит в галерею Гельмана, бросается ему на шею и просит денег. Когда смущенный Марат его довольно мягко отодвигает и спрашивает, зачем тому деньги, вообще ведет себя с ним как с сумасшедшим, Дима говорит: «Ну как, куплю наркотиков, бухла». Гельман отвечает, что у него сейчас их нет. Тогда Пименов бросается на колени перед ним, начинает молиться. Заканчивается все тем, что он целует ему ботинки, приговари-

вая при этом: «Ты же галерист, буржуй, а я – художник», то есть ведет себя соответственно той иерархии, которую здесь выработали.

Из галереи Гельмана мы переходим в галерею «Лаборатория», где в то время был дурацкий проект: на стенах висели фото, а посередине почему-то стоял рояль. В закуточке сидела девочка-работница галереи. Пименов тут же разделся догола, сел играть за рояль и пел песню, на которой он тогда был помещан: «...все хорошо в Москве, хорошая погода, а в остальном ворфаламеевская ночь... что-то еще... ку-ка-ри-ку полковник Кочетков...» - в общем, бред сумасшедшего. Полковник Кочетков – это некий полковник КГБ, который его якобы допрашивал. Дима ударял по клавишам рояля со всей силы в голом виде, подпрыгивал, делал странные сексуальные телодвижения и перепевал постоянно эту песню. Сотрудница галереи смущенно вышла из своего закутка и, улыбаясь, спросила, что это у нас тут. Пименов ответил: «А давай станцуем с тобой!». На что девочка смущенно ответила, что не умеет, а Дима ей: «Да не стесняйтесь, что ты, как будто первый раз замужем!», после чего он схватил ее и начал вальсировать, как волк с зайцем, очень грубо прижимая. Она ему говорила что-то типа «Не прижимайся так», а он ей – «А че ты, у меня уже хуй встал». При этом он отодвигался и было видно, что у него эрекция. Девочку это не смущало, возможно, Пименов ей нравился, хотя она видела его первый раз.

Далее мы заходим в ателье Авдея Тер-Оганьяна. Там ничего особенного не происходит: Авдей выходит из комнаты, где мы находимся, в это время Пименов одет, потом возвращается – тот уже разделся, пляшет. Тер-Оганьян в течение эпизода занят тем, что степлером цепляет холсты к подрамникам. Дальше мы шли по другим галереям и везде подобное повторялось.

Из других мест, которые мы посетили в течение фильма, была штаб-квартира пресловутой «Аум Синрикё», которая располагалась возле Пассажа, во дворе. Это та самая организация, которая потом инициировала бомбы с газом в токийском метро. В то время

она была еще легальной, кроме того, довольно гламурной: там был евроремонт, компьютеры, девочки-мальчики в белых рубашечках. Мы не знали этого места, но шли по улице, увидели вывеску, а тогда Москва была вся заклеена плакатами Сиоко Асахара – это такой неприятный толстый японский персонаж в национальном одеянии, почему-то он был чрезвычайно модным и авторитетным. Наверное, потому что у этой секты были деньги: их клипы крутили по телевидению, о них знали все. Второй звездой после него была Мария Дэви Христос. Мы с Пименовым обсуждали не только вопросы искусства, но и вопросы эзотерики. Соответственно, интересны были и современные представители так называемой «эзотерики», подпольные экстросенсорные московские тусовки, полупсиходелические, полусатанинские.

Из штаб-квартиры той секты нас быстро выперли – Пименов не успел ничего с себя снять или как-то проявить себя. Этот эпизод в фильме присутствует, но любопытен он только с исторической точки зрения, и показывает, что эта секта тогда была разрешена официально.

Дальше следуют эпизоды, снятые в квартире известного тогда критика Сергея Кускова. Он был еще в относительно хорошей форме, но уже весьма пьющим. Он писал в основном про тусовку художников-шестидесятников. Его отец был известным художником, и его друзья и позволяли Кускову что-то писать, просто понимая, что без этих «халтур» он пропадет, потому что отец его был уже парализован в то время. У Сергея были комнаты в двух коммунальных квартирах, которые располагались в одном доме, но в разных подъездах. Когда мы приходили тусоваться, начиналась пьянка в одной квартире, а продолжалась в другой, где жил отец. Кусков объявлял, что ему нужно кормить отца, и мы переходили из одной комнаты в другую. Кормление отца состояло в следующем: он варил какие-то сосиски, которыми его с вилочки кормил; отец съедал три-четыре сосиски, кашлял, матерился, после чего Кусков давал ему выпить 150 грамм водки и тот засыпал.

Там была чудовищная антисанитария, все было покрыто жутким слоем копоти: замасленный диван, грязный ковер, полно тараканов. При этом Кускова тараканы вдохновляли на всевозможное творчество. Например, когда он открывал какую-то книгу, а там посреди страниц засох таракан, он обводил ту фразу, которую таракан прикрывал, карандашиком и пытался анализировать, считал, что этот таракан умер там не случайно. Он считал, что прикрыв собой эти слова, тот определял что-то в жизни Кускова. Это было гадание при помощи тараканов – в качестве эпизода оно зафиксировано у меня в фильме.

Далее по сюжету фильма Пименов приходит в квартиру к Кускову, между ними происходит диалог двух эзотериков, которые рассуждают о чем-то более возвышенном и непонятном, а через некоторое время приходит Император Вава. В этот момент Пименов уже срывается с катушек, потому что было выпито какое-то количество водки, и Ваву тут же усиленно поят, чтобы он дошел до необходимой кондиции. Когда все трое уже находятся в определенной кондиции, алкоголь как-то стимулирует сексуальные рефлексы Пименова и тот начинает приставать то к Кускову, то к Ваве.

—Давай трахаться в задницу, давай ты у меня отсосешь, - говорит он Кускову.

—Ну, я не хочу сейчас.

—А когда ты захочешь?

—Ну, я не знаю, давай завтра.

—Ну, может быть. Нет, давай сейчас.

—Нет, ты же сказал завтра.

—Нет, сейчас давай! – и так же далее продолжает диалог, Пименов пристает к людям, как умеет.

Тут вдруг Кусков говорит: «Давай послушаем музыку», – и включает Life is live группы Opus. Под эту тоталитарно-маршевую музыку Пименов и Вава вдруг укладываются в постель, Дима становится с Вавы брюки и трусы и сам обнажается. Они довольно долго кувыркаются, целуются в засос, периодически отрываясь друг от друга и выкрикивая лозунги типа «Да здравствует искусство и револю-

ция!». Причем предшествует этому диалог, когда Вава говорит, что не хочет с Пименовым вступать в отношения, на что тот ему говорит: «Да мы же художники, блять, ты чего!», - и этот аргумент магически действует.

В этот момент приходит персонаж по кличке «Испанский летчик» – арбатский хиппи-тусовщик, попрошайка, плановый наркоман. Он был в бытовых отношениях с Кусковым – они вместе выпивали. Мы его совершенно не ждали, он трезвый, как стеклышко, видит людей, которые без штанов бегают по квартире, от чего он не то что бы в ступоре, а в недоумении, криво ухмыляется, поворачивает голову набок и улыбается. Ему тут же отдают приказ бежать в магазин за следующей партией водки, что он незамедлительно делает. Через 20-25 минут Испанский летчик появляется с сеткой водки и тут же выпивает необходимое количество, чтобы соответствовать всем остальным.

Все уже пьяны на сто процентов и Пименов начинает приставать к Испанскому летчику.

—Ты какие группы любишь?

—Ну, разные.

—А ты бы у Гребенщикова отсосал хуй? – спрашивает Пименов, достав пластинку «Аквариума».

—Не знаю.

—Ну, ты же его любишь

—Ну, нравится.

—А давай я эту пластинку разрежу на куски, а ты ее съешь и запьешь водкой? Ты же должен подвиг совершить, ты же – Испанский летчик, ради музыки, своего кумира.

Заканчивается все тем, что Пименов хватается стопку пластинок и ударяет Испанского летчика по голове. Тот потирает ушибленное место и воспринимает все происходящее без улыбки, говоря: «Ну, зачем так, ну я не знаю, ну не надо так, не деритесь». Он был хиппи, пацифист, а Пименов не пацифист совсем, он очень brutalный персонаж, поэтому продолжает говорить Летчику: «Ты же Испанский летчик, ты должен подвиг совершать, вот, терпи, терпи!». После

ряда таких препирательств Пименов вынуждает Испанского летчика звонить своим друзьям, чтобы с ними встречаться в каком-то интересном месте. Из этого ничего не получается, потому что выйдя из квартиры Кускова на улицу и спустившись в метро, на станции Испанский летчик очень хитроумно, как будто бы увидев какого-то знакомого, просто от нас убегает.

Остаются Император Вава, Пименов и Кусков, какое-то количество водки и денег, поэтому мы решаем ехать в Ботанический сад на станции «ВДНХ». Весь фильм построен на психогеографии, как у ситуационистов: не знаешь, зачем и куда ты пойдешь, но случайные обстоятельства и намеки тебя выводят. Это параноидальная шизофрения, когда человек видит в вещах, встречаемых на улице, радио-сообщениях или телепередачах, вывесках, газетах, книгах персональные сообщения. Например, надпись «Ботанический сад» уже неким образом побуждает нас туда ехать, потому что там может быть что-то особенное. В Ботаническом саду Пименову видится что-то эзотерическое, что он впоследствии назвал «Конструктор зеленого цвета».

Мы едем туда, по дороге я снимаю сцену в автобусе, где Пименов и Вава знакомятся с девочкой, которая на вопрос, как ее зовут, отвечает «Ира». На это Пименов тут же кричит: «Ира! Ура! «Ира» - это же ирландская республиканская армия!». От чего у девочки лезут глаза на лоб. Мы выходим на станции «Ботанический сад», идем вдоль ограды, по теплицам, шатаемся какое-то время. Мы пьяны, городим какой-то бред и ведем себя неадекватно, но так как в руках у нас камера, нам за это – ничего. Кусков и Вава писают прямо в горшки с орхидеями – это никого не ужасает. Пименов решает сделать заявление на фоне кактусов, которые находятся в горшках в одной из теплиц, и здесь происходит его монолог о том, что Троцкий превратился в кактус, отправившись в Мексику.

Мы выходим из Ботанического сада уже часа в два ночи. Вава предлагает ехать к его подруге, какой-то посольской австрийке. Она жила в ведомственном

посольском доме в центре города. Как заявлял Вава, она рада любым посетителям в любое время суток, у нее полно жратвы, питья и всего на свете. К тому времени мы уже выпили все, что у нас было, деньги у нас кончились – естественно, мы нуждались в заправке. Как это ни парадоксально, эта самая подруга довольно легко открывает дверь и выпускает всех пьяных людей. Она оказывается застенчивой молодой симпатичной австрийкой, которая по западной традиции вежливости тут же организует стол: открывает банки с деликатесами, нарезает колбасу, сыр, открывает хорошие вина. Стол моментально превращается в мусорную кучу, потому что Пименов блюет на стол, хватается какие-то продукты, запикивает себе в рот, выплескивает вино. Все это девочкой воспринимается как норма – так себя ведут русские, наверное. Она безропотно идет за веником, тряпкой, убирает, предлагает Пименову прилечь на диван.

Потом нам предлагается заночевать в одной из комнат – у нее в квартире их три, есть и комната для гостей. Весь остаток ночи задокументирован мной и представляет собой бесконечный диалог Пименова и Кускова, потому что Вава уходит с подругой в другую комнату. Главным объектом атак Димы становится Кусков, потому что он – фигура довольно слабая. Пименов магнетически действовал на Кускова, как удав на кролика, а тот пребывал в тотальной эйфории от того, что Пименов вообще существует, считал его гением, готов был поклоняться. По команде Пименова Кусков тут же ползает на коленях, целует ботинки, выполняет все приказы, чем Дима пользуется самым наглым образом. Потом Пименов раздевается, начинает скакать на постели и говорить Кускову: «Давай, соси!», - на что тот лепечет: «Я не хочу сейчас, не хочу». Пименов продолжает: «А вот ты обещал завтра, уже завтра наступило», на что Кусков отвечает: «Я могу тебе подрочить». Пименова это не устраивает и он продолжает возмущаться: «У меня от вас хуй не стоит!».

Кричит, прыгая на постели, обливаясь пивом (эта девочка принесла еще много выпивки и закуски

в комнату, чтобы мы не скучали). Пименов ведет себя как пионер в пионер-лагере: прыгает, бьется головой в стену, как бесятся дети. Потом садится за стол и произносит такой монолог: «Вот вы говорите «революция, революция» - хуйня это все, ваша революция, вот пиво пьем хорошее, а Юрий Гагарин – да, помню такого». Заканчивается все тем, что Пименов вскакивает из-за стола, а монолог длился минут десять, хватает Кускова за волосы и говорит: «Что, сука, газеты «Завтра» начитался? А ты знаешь, кто это? Фашист поганый!». Он вытаскивает зажигалку, начинает ей размахивать, хватая Кускова за руку и начинает ее ему жечь. Кусков то ли притворно, то ли реально начинает кричать, но очень пьяно, поэтому звучит фальшиво, наиграно, выглядит как комический эпизод в фильме. Пименов объясняет свое поведение тем, что Кусков фашист, обращается в камеру и это озвучивает.

Фильм идет не в прямой последовательности, перед входом в Ботанический сад Вава и Дима говорят, обращаясь к публике: «А фильм называется «Обыкновенный антифашизм» - на этом фильм и заканчивается. Снят он таким образом за сутки. Я показывал его всего один раз в библиотеке возле Пушкинской площади, показ организовывал Гусаров. Там же я показал свои тогдашние видео-артистские работы. Все были в восторге, зал был полон, присутствовали, в частности, Обухова, Орлова, Ковалев, но потом никто ничего не написал, все благополучно забыли.

1990–1995, Москва
Экспериментальные фильмы 1990-х

Кроме «Не ищите эту передачу в программе» были и другие фильмы. Например, «11 писем внутрь». В этом фильме я снимал Ваву, но лица там не видно. Это история про человека, который считает, что в нем есть два «я» – внешнее и внутреннее. То есть организм – это некий конгломерат клеток, каждая из ко-

торых является отдельной личностью. Это гибридное существо имеет некое общее персональное «я», которое пользуется всем организмом, и есть сам организм, который имеет свою волю. С ним, по мнению персонажа, можно коммуницировать, что он и пытается делать. Он хочет достучаться и придумывает разные способы коммуникации, понятные этим микро-сущностям внутри большого: впрыскивание веществ под кожу или внутривенно, татуировка текстов на теле, проглатывание объектов. Ответ должен был приходиться в виде сыпи или других физических проявлений, которые нужно было интерпретировать. В результате коммуникация осуществляется и второе «я» соглашается умереть. Суть в этом: человек совершал сложные действия, чтобы включить механизм, в результате которого гибнет организм. В фильме был голос за кадром, который вел повествование типа дневника. Цифра одиннадцать – это пресловутое масонское число, которое считается магическим. Фильм заканчивается съемкой в морге: трупы, толстая баба с надписью на животе лежит на столе, вокруг нее долго кружатся большие мухи.

С моргом в Москве я экспериментировал первый раз, но до этого делал то же самое в Волгограде, но там – только фото. В этом фильме морг – это логическое завершение повествования. Весь фильм очень сочный, насыщенный яркими цветами, а морг – последний эпизод, часть фильма, которая идет около трех минут и отличается от всего другого. Это как в фильме Кончаловского «Романс о влюбленных», где есть две части – цветная романтическая и черно-белая реалистическая, я исходил из такой же дихотомии. Большая часть фильма цветная, яркая, психоделическая, другая – одноцветная, мрачная, где мухи, трупы; из возвышенного духовного мира она тебя опускает в мир мерзкого реализма.

Меня интересовали эксперименты в морге потому, что само состояние плоти, состояние трупа естественно воздействует на многих людей – или репрессивно, или катализирует сопротивление. Когда смотришь, возникает желание взаимодействовать,

не потому что нравится, а как раз наоборот. У меня возникали всегда мысли о реанимации, оживлении, это напрямую связано с моим увлечением Мэри Шелли, Франкенштейном и прочим. Мои волгоградские эксперименты были связаны с городскими легендами. Одна из них о том, что если ввести собственную кровь трупу, то он на мгновение может прийти в состояние некоего оживления. Я пытался это документировать – я проделывал такие опыты, честно вливал кровь, но они не подтвердились, естественно.

В Волгограде я около полутора месяцев халтурил в морге – устроился по знакомству, у меня была иллюзия, что это большие деньги. Оказалось, что там заработать трудно, если не имеешь связей. Весь заработок составляется исключительно из подношений родственников умерших, а они случаются, например, за то, что ты снимаешь какие-то предметы с трупа и им отдаешь, или пускаешь кого-то среди ночи. Моя работа заключалась в том, что я должен был обмыть труп, приготовить его к приходу врача. Кровь сворачивается после смерти, она выглядит несколько иначе, когда ты вскрываешь труп. Там не столько кровь, сколько так называемый ликвор – темно-желтая жидкость, которая находится в брюшной полости. Выглядит это как сосуд с чем-то, в чем находится мешок с органами, который покрыт особой пленкой. Я мог сделать предварительно вскрытие – распилить грудную клетку. Суть процесса заключается в том, что вырубашешь или вырезаешь мечевидный отросток, который скрепляет части грудной клетки, чтобы врач имел доступ к органам. Это и есть не квалифицированное, предварительное вскрытие. Кто-то из врачей хотел, чтоб я это делал, кто-то – нет. Все эти органы вырезаются и отправляются в крематорий, а хоронят пустое тело. Обычно в брюшину и горло засовывают вату или опилки, чтобы меньше гнило, так как в первую очередь разлагаются кровь и органы, мышечные ткани в меньшей степени подвержены гниению.

Когда я работал в морге в Волгограде, я делал эксперименты с фотографией. При съемках «11 писем внутри» я тоже нашел морг: у одной девушки, с кото-

рой у Вавы был роман, был некий школьный приятель, работавший в морге. Он легко согласился нас туда пустить, потом мы вторично воспользовались его гостеприимством, когда делали там перформанс в рамках «Секты абсолютной любви». По времени фильм очень длинный, около двух – двух с половиной часов. Помню, Авдей был категорически разочарован им, даже подошел и сказал, что это какое-то говно, а я заставил его столько мучиться. Зато Шелопутин был в восторге, удивлялся, как я мог сделать такое без компьютера. Оригинал фильма я отдал Зарецкой в «ТВ-галерею».

Моих работ, тем не менее, почти никто не замечал – не считали меня видеоартистом. Может, потому что Преображенский настаивал на своем формальном гэгэ (приеме) и был узнаваемым, а у меня одна работа была не похожа на другую. Я настаивал на сюжетности, хотя и считалось, что нарратив, сюжет – это, экспериментальное кино, а в видеоарте будто бы нет сюжета. При этом я видел много сюжетного видеоарта, документации перформансов, которые по странной причине считаются видеоартом.

1990–1995, Москва

Проект «Мороженое искусство»

Как-то раз жарким летом мы шли по Москве с Димой Пименовым: в карманах ни копейки денег, а хотим есть. Видим вывеску «Айс-Фили, комбинат по производству мороженого». Естественно, у нас текут слюнки, мы решаем туда зайти и притвориться телевизионщиками, взять интервью у директора, и нас, возможно, накормят мороженым. Так мы и делаем: прямо на вахте заявляем, что мы с телевидения, я показываю липовое удостоверение, нас пускают. Я иду прямо в кабинет директора, он нас любезно встречает. Оказывается, что готовится к запуску цех по производству нового вида мороженого, который они еще не освоили (по западному типу, аналог мороженого

Mars), поэтому они нуждаются в рекламе и телевизионщикам очень рады.

Нас радушно принимают, кормят мороженым, поят шампанским, и тут я начинаю директора утешить. Говорю, что хорошо бы сделать у них художественный проект, что мы на самом деле не телевизионщики, а художники и готовы сделать промоушен. Уверен, что приедут все каналы, будет реклама. Недолго думая, директор соглашается. В течение четырех месяцев или даже больше (с августа по декабрь) мы готовили проект, в декабре 1994 года он состоялся. К нему подключился еще Игнат Данильцев как технический человек, который должен был подготовить каталог, и его жена Лена Куприна на уровне бесплатного консультанта — она тогда уже была куратором, а я в этой области был некомпетентен. В результате мы долго все готовим, параллельно читаем на заводе лекции о современном искусстве, чтобы подготовить аудиторию к нашему вторжению. Идея состояла в том, чтобы сделать современное искусство доступным для понимания народом.

Сама выставка планируется в новом цеху: мы договорились, что вся экспозиция будет расположена там и телевизионщики автоматически снимут то, что нужно директору. Чтобы для телевидения выглядело привлекательно, там будут торты из мороженого, закуски, шампанское и прочее. К участию мы приглашаем художников Литичевского, Кускова, Элмара, Рошняка, Звездочетова, Преображенского и других. Я как художник в этом проекте не участвовал, а занимался всем остальным — экспозицией, пиаром, организацией. Пименов на тот момент был в дурдоме, у него началось очередное обострение.

Концептуально все вертелось вокруг холода, мороженого, полюсов — художники должны были работать внутри этих тем. Тогда Вава сделал свой первый публичный радикальный перформанс с буквами МММ, которые вырезал на груди. Он собирал рожками мороженого кровь и раздавал зрителям — получалось своего рода причастие. Несколько человек действительно ели это мороженое. У Преображенского были видеора-

боты с ключами и всякими штуками, которые находятся через зеркальную призму: рука попадает в призму, превращается во фракталы, входит в калейдоскопическое пространство и т. д. Работа Литичевского была посвящена деду Порфирию Иванову — персонажу, который обливался водой. У Звездочетова работа тоже посвящалась холоду: фотография, где он в зимней шапке с ушами — дальше не помню. У Багдалова был иконостас из долларов, возле которого горели свечи. У Басковой — работа «Черный лед», черно-белое видео заснеженных кладбищ.

У Митты была работа «Венера во льду» — отливка классической «Венеры» изо льда, которая экспонировалась в холодильнике среди ледяных кубов и глыб масла. Холодильник был промышленный — большой зал с низкой температурой. Каждому посетителю выдавалась специальная шуба или телогрейка, поверх которых надевался халат, потому что все должно было быть стерильно, медицинская маска, бахилы, как в операционной, и перчатки. Женя Митта собирал группы и как экскурсовод водил туда зрителей, показывал работу — одновременно получался перформанс.

Произошел и любопытный инцидент, довольно скандальный, не очень хороший, на мой взгляд, но все же ожививший экспозицию — идиотский перформанс Кускова. Его Рошняк забинтовал, как мумию, в бумагу, а потом эту бумагу поджег, что вызвало довольно бурную реакцию людей, особенно персонала, который сказал, что там проходят газовые трубы и все может взорваться. Мне за это досталось. Было не столько много огня, сколько дыма. Потом туда приехал Эдуард Лимонов со своей командой — он тогда был участником всех вернисажей, частью бомонда.

Это было довольно непривычное для тех лет индустриальное пространство — стерильное, красивое, с огромными блестящими баками. Там была свежая плитка, огромные цистерны из хромированного металла, много труб и других необычайно красивых вещей. Металл и плитка создавали стерильное пространство, к которому московская тусовка не была приучена. Тогда разве что Бакштейн сделал проект в тюрьме³⁰.

Тогда появился какой-то новый канал, им нечем было заполнять эфирную сетку и они сделали двадцатиминутный репортаж о проекте, который крутили в течение двух месяцев каждый день. Директор завода был дико доволен. Этот проект произвел информационный фурор, о подобных проектах современного искусства никогда столько не говорили по телевидению.

За этот проект меня тогда неформально окрестили лучшим куратором года, хоть раз похвалили — для меня это было очень амбициозно. Меня пригласили на закрытый банкет в «Риджину», где чествовали как лучшего куратора года, поднимали бокалы, производили тосты. Потом где-то вышла не очень хорошая статья Литичевского и статья «Бой пломбира с марсом» — хороший материал Ковалева³¹.

1995 — 1996, Москва

О природе группы «Секта абсолютной любви» — первые выставки группы

Во время «Голодовки» я познакомился с Императором Вавой — он приходил все четыре дня, мы много разговаривали. Мне показалось, что я мог бы с ним что-то делать. Позже я сдружился с Фаридом Богад-

³⁰ Имеется в виду выставка московских концептуалистов, организованная Бакштейном как куратором в 1992 году в Бутырской тюрьме. Картины разместились в двух коридорах в корпусе, где содержались осужденные, которых используют для хозяйственного обслуживания тюрьмы. На выставке были представлены работы таких художников, как Эрик Булатов, Илья Кабаков, Олег Васильев, Иван Чуйков, Виктор Пивоваров, Александр Меламид, Виталий Комар и других.

³¹ Андрей Ковалев (род. 1958) — российский арт-критик и историк искусства. С 2001 по 2005 был московским корреспондентом журнала Flash Art. В 2008 году стал победителем конкурса «Инновация» в номинации «Теория, критика, искусствознание». Автор нескольких книг, среди которых «Российский акционизм 1990–2000» (2007).

ловым. Мы все вместе однажды были на какой-то выставке в Манеже на втором этаже — там присутствовал весь бомонд. Вдруг, когда мы там выпивали, на какой-то постамент или кубик вскочил Миша Никитин, на другой — Таня Никитина, они разбросали листовки, как классические пропагандисты из фильма «Мать». В листовках были написаны грубости в адрес кураторов, галеристов, буржуев. Как оказалось, они были очень радикальны, у них образовалось некое противостояние комьюнити, которое они считали насквозь продажным, мерзким, буржуазным. Тогда радикальное искусство, тот дискурс радикальности, который мы задали, был широко обсуждаем во всех слоях художественной общественности. Мизиано в то время делал ставку на Бренера, Кулика и Ригваву, также он поддерживал Осмоловского.

У «Секты...» довольно сложная судьба. Как в случае всех подобных групп, когда она возникла, у нас была огромная начальная энергия, бешеная эйфория от того, что мы существуем как группа, что у нас много планов, проектов, идей. В первый год существования такого коллектива его сопровождает бешеная энергия и фантастическая продуктивность, но потом все обычно куда-то скатывается. Чаще всего по той причине, что, как правило, такая группа не может получить достойной реализации. Мы жили во времена, когда возникновение чего-то подобного не приветствовалось никем. Времена были довольно суровые, и те люди, которые говорят, что было очень легко раскрутиться художнику, ошибаются. Тогда те, кто занимал ответственные посты (арт-критики, галеристы), отнюдь не стремились поддерживать новых художников, относились к ним весьма равнодушно. Тем не менее, мы ухитрились практически на пустом месте что-то делать. Нашими излюбленными точками были «ТВ-галерея» и ЦСИ. С людьми оттуда мы находили общий язык, они позволяли нам что-то делать на своей территории. С другими ничего не сложилось, хотя мы и пытались как-то взаимодействовать.

8 марта 1995 года мы официально заявили о своем возникновении. «Секта...» состояла из Фариды Богдалова, Вавы, Тани и Миши Никитиных и Димы Пименова. Мы всегда воспринималось тусовкой как что-то маргинальное, странное, ничем не подкрепленное. Богдалов в то время маргинализировался за счет распада группы «БОЛИ». Он остался на бобах, так как был менее общительным: у него не было связей, он маргинален по своей природе, потому что был, как и Вава, из ближнего Подмосковья. Мы были люди без протекции в арт-комьюнити, без родственников, не унаследовавшие ничего от своих родителей, что бы позволяло влиться в тусовку автоматически. Когда у тебя нет никаких корней, срачиваться трудно и даже невозможно — до сих пор я не чувствую никакого родства с московской арт-тусовкой, как и с какой-либо в арт-мире вообще. Ощущение чуждости всему и вся, к сожалению, проходит красной линией через мою жизнь. Не приспособился никак в этом смысле и Император Вава — такой же сорняк, чахло растущий на обочине, совсем никому и не нужный.

«Секта...» была странным объединением. «ЭТИ» или «Нецезиудик» были объединениями людей, более-менее равных друг другу по лидерским интенциям и идеям, а вот «Секта...» — это сборище маргиналов, отбросов, которые объединились как уличная банда, злые на весь мир, чтобы отомстить всем и вся. Нас объединяла, прежде всего, месть, желание утереть всем нос, пробиться какими-то радикальными способами. Я думаю, что такое чувство присуще многим начинающим коллективам, когда они стартуют не в тепличных условиях. Не нужно и говорить, что этот потенциал временный — чем больше энергия, тем быстрее этот потенциал кончается, сгорает очень быстро, потому что топлива нет. Под топливом я подразумеваю успех. Казалось, что при помощи радикальных идей и перформансов, взаимодействия с комьюнити, задавания вопросов этому комьюнити и критики всех тех вещей, которые там существовали, можно прорваться наверх. Здесь не стояла речь о продажах или чем-то еще, здесь все идеалистично, наи-

вно — речь шла об изменении идеологии, желании признания всеми остальными того, что ты не идиот. Поэтому и все перформансы того времени были диалогами: в меньше степени с политикой, в большей — с комьюнити.

Первой выставкой группы стала «Пора вставать» в «ТВ-галерее» в 1995 году. Почему было выбрано такое место? Дело в том, что Нина Зарецкая, владелица этой галереи, тогда кинула клич в толпу о том, что необходим видеоарт. Это была довольно свежая галерея, существовала не более года и была заточена под модный медиум — видеоарт. Она располагалась в небольшом пространстве в районе Якиманки, была размером как маленькая однокомнатная квартирка, на втором этаже располагался офис. Я слышал, что Нина то ли побывала, то ли жила немножко где-то на Западе, откуда и привезла любовь к видеоарту. Поскольку я занимался таким искусством давно, мне оно было близко и понятно, и я уговорил всех остальных участников новорожденной «Секты...» попробовать себя в качестве видеомейкеров. Суть проекта была в том, что каждый участник должен был придумать способ разбудить мертвеца на кладбище — на эту тему у всех были видеоработы.

Мы все пришли на наше любимое кладбище — Введенское, бродили по нему и каждый приметил себе какую-то могилу, чтобы с ней взаимодействовать. В качестве оператора выступал я, так как только у меня была видеокамера и я один умел с ней работать, монтировать и делать видео. Я один за всех сделал видео, но по тем просьбам, которые выражали участники. Вава стрелял из пистолета над могилой, Пименов написал записочку: «Приказываю встать! Дмитрий Пименов». Багдалов положил на могилу диктофон, в котором проигрывался свадебный марш Мендельсона — это было парное захоронение супругов, умерших примерно в одно и то же время. Миша бил молотком в висящий металлический рельс, который был подвешен над могилой железнодорожника, Таня читала какие-то стихи. Я придумал следующее: проигрывал обратную запись реальных похорон, про-

исходивших на этом кладбище, на видеокамере, которая была поставлена на могилу. Получалось, что гроб не опускали, соответственно, а вытаскивали.

Мониторы на выставке у нас было по количеству участников. В «ТВ-галерее» они были поставлены в ряд, повернуты экраном вниз, на каждом сверху лежало квадратное зеркало, на котором стояла свечка. Внизу было огромное зеркало, в котором все наши видео отражались. Получалось, что смотреть нужно было в зеркало. Вся выставка работала как инсталляция. Видео проигрывалось зеркально: концептуально репрезентировалась невозможность этого действия — пробуждения мертвецов. Любопытно, что через некоторое время зеркало, на котором стояла свечка Пименова, взорвалось и разлетелось в стороны: он истолковал это как особенный знак того, что его приказ был исполнен. Многие нас тогда хвалили, не помню, правда, конкретных публикаций. У нас была определенная эйфория, мы решили действовать коллективно, придумывали всякие перформансы.

1995 — 1996, Москва

Идеология «Секты абсолютной любви» — перформансная часть творчества группы

Сам устав «Секты...» в каком-то смысле уникален. Что, собственно, такое «секта»? «Секта Абсолютной Любви» возникла на удивительном странном фоне, когда всякие секты плодились как грибы. Практически каждый день на улицах Москвы менялись плакаты — то «Белого братства», то «Аум Синрикё», то еще бог знает каких религиозных объединений. Мы с Пименовым много времени посвящали исследованию этих феноменов: ходили на разные собрания — адвентистов, пятидесятников, баптистов, рериховского общества, буддистов, кришнаитов, черт знает кого. Нам было любопытно рассматривать это как феномен. В «Секте...» мы постарались реализовать некоторую иронию над этим явлением, сознательно сделать компиляцию

из всего того, что видели, иронизировать над самим существованием подобных организаций.

Ни одна из этих организаций, конечно же, не называла себя сектой — это презрительное название, которое продуцируется в массмедиа как оскорбительный ярлык. Обычно они именуют себя очень громко — «Церковь судного дня» или «Церковь всемирной евангелизации». Мы же назвали себя сектой. Это был немножко панк-подход, когда человек называет себя свиньей, идиотом, дураком и опережает отношение обывателя или зрителя к тому, кем он является. В случае, когда ты сам приклеиваешь к себе такую этикетку, тебя очень трудно схватить за живое. Когда ты говоришь «Я наркоман», «Я проститутка», «Я негодяй», тебя невозможно оскорбить, навесить негативный ярлык, потому что ты и так уже этим являешься.

В то же время в нашем названии присутствовала фраза «...абсолютной любви». Что такое «абсолютная любовь»? Это любовь бога, бог как высшее суперсущество не выбирает, кого любить. Для нас было очень важно внедрить такое понятие в современное искусство, потому что все это базировалось на том же преодолении постмодернистского дискурса. Когда мы рассуждали на многочисленных дебатах на тему о том, как нам выйти из состояния постмодернизма, обычно все дебаты заканчивались ничем, но самое важное, что, выходя с этих дебатов, я в голове перебирал бесконечные варианты, я ночи не спал. Преодолеть эту ситуацию было невозможно, потому что она всеобъемлюща: нет той области в жизни, которая не была затронута этой ситуацией, не говоря уже об искусстве. Однако все же существуют лакуны, которые ситуация постмодернизма не затрагивала, одна из них — это дискурс веры, сакрального. У этого абсолюта существуют некие абсолютные качества — например, любовь в абсолюте абсолютна; эта формулировка подразумевает, что любовь преодолевает все, она везде и накрывает собой все, в том числе и ситуацию постмодернизма (следуя логике). Больше, чем постмодернизм, может быть только абсолютная любовь.

В своих манифестах и декларациях мы говорили, что любим и плохое и хорошее, и злодеев и добряков, и слезы и смех, и все-все-все. У нас была эмблема — плюс-минус бесконечность. Каждый из членов секты выбрал себе персональную печать, знак — у кого-то сердечко, у кого-то надпись love. Этими персональными подписями-маркерами мы маркировали все вокруг. Мы приходили на всякие вернисажи (даже самые идиотские — каких-то глазунowych) и там рисовали свои сердечки на всем что попало, маркировали территорию своей любовью, объяснялись в любви всем авторам. Причем делали это без иронии, подходили, говорили, что нам очень нравится, все здорово, мы очень такое любим.

В течение этого процесса было много разных моментов: где-то были конфликты, откуда-то нас с подозрением выгоняли. Например, в одной галерее наивного искусства нам не поверили, что мы правда любим то, что они показывали. Видимо, они были настолько ущербны, что сомневались в том, что они показывают что-то качественное, и решили, что мы над ними издеваемся, — у нас же на лбу не написано, кто мы. Мы бесконечно ходили по всяким местам и обсыпали людей любовью. Для нас это был такой странный опыт, для тех людей, кого обсыпали, я думаю, тоже. Мы никогда не были с ними ни в каких теплых отношениях, и они были удивлены, что мы разбрасываем лестные комментарии в их адрес. Это была наша повседневная практика: около трех-четырех месяцев мы посвятили такой психогеографии, бесконечному трипу по культурным точкам Москвы, которые маркировали (и знаково, и словесно) и всячески это документировали. Потом я сделал большой фильм на эту тему, он длился около четырех часов и включал всю документацию. Обидно, что при конфискации все пропало.

Параллельно с этим мы пытались делать массу перформансов. Из них некоторые задумывались в рамках стратегии полезного перформанса, что сейчас же называется арт-активизмом. Например, уборка кладбища: подметание кладбища от листьев осенью. С одной стороны, такой жест отсылает к перформансу

Бойса, во время которого он мел площадь. С другой — в нем нет ничего, что бы выделяло его из повседневной действительности; своего рода прото-нонспектаклярность Осмоловского. Этот внешний жест никак не распознаваем: люди в синих халатах с метлами метут кладбище. Другим подобным жестом была покраска морга. Как я говорил, у нас был приятель, который там работал, с его помощью мы посещали морг с целью видео- и фотосъемки, делали другие перформансы. Однажды он сказал нам, что никто не занимается ремонтом морга и тот совсем обветшал. Мы сказали, что мы художники — можем мазать краской. Мы действовали как бригада маляров.

Мы часто использовали зеркало. В своем групповом манифесте мы написали, что зеркало для нас является очень важным объектом, это — символ рефлексии. Зеркало, как и «аюбсолютная любовь», отражает все, что в него попадает, не делая выбора. Был перформанс «Зеркальная болезнь» возле Кутафьей башни Кремля. Участвовали Богдалов, Император Вава, Миша Никитин и я. Пименов опять же отсутствовал по причине нездоровья. Мы запыхнули кусочки зеркала себе в штаны, расстегнули молнию и показывали эти зеркала в образовавшихся отверстиях штанов. Мы построились в ряд и я при этом громко выкрикивал: «Если вы хотите увидеть бога — посмотрите на него».

Нас, естественно, быстро арестовали: приехала ментовская машина, нас грубо туда засунули, но через три-четыре часа мы были на свободе, потому что прибежали наши защитники-поклонники и объяснили, что это современное искусство — тогда еще можно было это кому-то объяснить. Это было первое появление темы бога и в определенном смысле практика юродивых. Около Кутафьей башни тусовались в том числе и юродивые — мы тогда много читали об этом книг. Произносимая мной фраза — это опускание понятия бога в то место, которое является срамным, неприличным. Поскольку там зеркало (а мы знаем, что ангелы бесполо и бог тоже не имеет пола), зеркальная поверхность лишала нас половых призна-

ков. Одновременно это ироническое высказывание относительно тогдашней тотальной моды на воцерковление. Сейчас, я думаю, это прозвучало бы иначе — как чудовищное богохульство. Раньше ментам даже такое понятие не было известно. Нас арестовали по причине того, что мент, который руководил операцией, подумал, что это технология blue screen и якобы мы потом туда вставим что-то неприличное при видеомонтаже.

Перформанс «Братская могила» также был сделан на кладбище и в нем также использовалось зеркало. Мы нашли могилу, на которой было написано «художник такой-то», дата рождения и смерти и сделан рисунок — палитра с кисточкой. Мы заклеили часть памятника зеркальными плитками таким образом, что осталось только слово «художник» и рисунок. Плиту до открытия мы накрыли простыней. Когда пришли зрители, человек двадцать, мы сняли простыню и они отразились в зеркалах, буквально воплощая собой «братскую могилу».

Это был один из многих перформансов в 1995 году. В свое время Бренер выдвинул тезис о том, что для радикального художника необходима крайняя степень интенсивности, — мы решили буквально следовать этой цели на практике. Например, серия перформансов «Жизнь за кошку»: мы или кормили или спасали кошку, как юннаты, и все это документировалось. Абсурдное действие для художника, а для внешнего наблюдателя — непонятно откуда взявшиеся любители кошек. Это была попытка выйти за границы традиционного перформанса, который привязан или к какой-то галерее, или площадке, или точке.

Эта практика закончилась нашим посещением Чазовского центра. Тогда там ничего кругом не было, стоял комплекс зданий в поле. Блуждая там, мы обнаружили вход в анфиладу подвалов, тянущихся на несколько километров. Мы по ней пошли и все документировали. Способ документации у нас был совсем не стандартный. Я делал предварительно микс из всякой музыки, речи, шумов, телепередач в аудиорежиме, записывал на кассету. У меня был

маленький кассетный плеер, у которого переключались каналы, и я мог микшировать все на ходу. Документируя, мы не записывали внешних звуков — я включал в микрофонное гнездо этот плеер. Я слушал его в наушниках, никто кроме меня не слышал. Таким образом я был компасом или поводырем, а то, что звучало в плеере — некими подсказками. Например, слышалась фраза «Остановитесь, остановитесь, мой друг», — мы останавливались, или «Вперед, товарищи, быстрее, быстрее», — и мы бежали. Это любопытно, потому что обычно фонограмма подкладывается позже, а здесь, поскольку документация не была предназначена для монтажа, шла нон-стоп, фонограмма сопровождала живую, но слушал ее только я. Меня слушали как редактора или режиссера все остальные. Сама фонограмма интенсивна, сильна, плотна, состоит из тысячи кусочков и еще микшируется — одно накладывается на другое, получаются «лупы»; я на ходу действовал еще и как диджей. Мы шли или бежали, а я еще и микшировал и сам же снимал на видео — моя камера тряслась, снимала под странными углами, делала круги, повороты и все это прекрасно сочеталось с фонограммой.

Мы путешествовали по этим любопытным подвалам, посветили этому, наверное, весь день, не зная, куда они ведут. Для нас был важен эффект неожиданности — мы попадаем в место, которого совершенно не знаем. Нам были интересны не центральные улицы или те районы города, которые мы знали, а скорее те, которые неизвестны. К сожалению, вся документация исчезла.

1995 — 1996, Москва

Выставка «Промысел божий» в ЦСИ

В этот же период мы познакомились в «ТВ-галерее» с Аленой Мартыновой (нас хотела подружить Зарецкая). Мы довольно охотно приняли ее в нашу компанию. С ней была одна неплохая акция — «Последнее

желание», которая проходила в гроте Александровского сада. Мы купили одиннадцать банок консервированной щуки и закопали их в гроте. Это и было как бы последнее желание — похороны щуки в гробах. Как известно, щука исполняет желание, а одиннадцать — сакральное масонское число, в магических практиках считается очень важным, число бога.

Для нас с Пименовым были важны всякие цифры, поскольку мы знали их магическое значение. Все акции, как правило, проводились в определенное время, мы подгоняли их сознательно под некоторые цифры, экспериментировали с днем, часом, минутами. Например, моя пресловутая акция «Распятие» сделана 1 апреля, и это очень важно, я не делал никогда ничего случайно. Второе распятие в галерее Гельмана — 22 сентября (сложенные две цифры 11). Это секта, метарелигиозный дискурс: реальные сектанты, верующие очень серьезное значение придают цифрам. Мы зачитывались всеми книжками на эту тему, штудировали Библию, все апокрифы, книги по магии. Это продолжалось примерно с 1994 по 1996 годы — плотное серьезное общение, сотрудничество, совместное исследование в поисках чего-то, какого-то открытия. Нам казалось, что мы можем за этим что-то обнаружить большее, те самые кнопки. Для нас было важно выйти на новый уровень. Мы бредили *Ars Magna* — «великим искусством». Это термин из алхимии, он означает искусство супертворения, когда ты можешь, условно говоря, в колбе создать новую жизнь, быть абсолютным креатором. Какой же художник не мечтает быть больше, чем художником? Не просто осваивать пространство плоского холста, но выйти за него и создать в пробирке новую жизнь. Для нас было очень важным это изучить и понять, возможно ли такое в принципе. В этом смысле мы, абсолютно не подозревая, вторгались тогда в область того, что именуется сейчас биоартом. Еще в 1995 году мы размышляли о тех же мутациях, мутагенах, о том, как можно изменить наше тело путем операций, принятия веществ, изменить наше сознание и путем этого

изменения подключиться к единому информационному полю, если оно существует.

В 1995 году в ЦСИ была большая выставка группы под названием «Промысел божий». Она охватывала все пространство тогдашнего ЦСИ — большой зал, предбанник от двери до стены и два маленьких зальчика сбоку, по правую сторону от входа. Это был наш опыт взаимодействия с большим пространством, освоения целого пространства выставки. Там было два видео и много объектов. В выставке в ЦСИ участвовали все члены группы: Пименов, Багдалов, Таня и Миша Никитины, Император Вава и я. Вся выставка была посвящена коммуникации, взаимодействию человека и бога, в ней был серьезный элемент иронии над концептуализмом.

В маленьком зальчике справа была представлена гордость моей тогдашней художественной практики. Мы с Вавой раздобыли два человеческих скелета, и я из них сшил два трупа, используя куски мяса и нитки. Глаза были то ли коровьи, то ли чьи-то еще, кожа сделана из резиновых тонких хирургических перчаток, сшитых лоскутами. Сшивал я все это очень долго, аккуратно, пытаясь придать формы трупов, что мне удалось. Долгий процесс изготовления документировала на *Vetacam* Нина Зарецкая. Когда все было закончено, я сложил трупы один поверх другого — это был мужской и женский трупы — в состоянии некоего коитуса. В мясо были запущены личинки мух, в процессе подготовки инсталляции мухи вылупились и жужжали. Все это было покрыто полиэтиленом. Трупы лежали на толстенном, в три пальца толщиной, куске стекла, который стоял на козлах, и под ним находились мощные прожекторы. Все нагревалось, внутри образовывалась испарина. Там стояли камеры, которые транслировали видео на стену: можно было видеть, как по трупу ползают мухи, комнату наполняло жуткое жужжание, многократно усиленное микрофонами — все это транслировалось на одиннадцать телевизоров, которые стояли стеной друг на друге.

В следующем зале на стенах были наклеены буквы из печени (такие раньше выпускали). Мы сло-

жили из них так называемый магический квадрат или квадрат Пифагора. Он присутствует даже в нескольких работах Кабакова. К тому же Кабаков давно работает с мушиной (от слова «мухи») тематикой — для нас это было важно в попытке разгадать шараду. Магический квадрат — это некое слово, развернутое в пространстве: «муха», «аухм» и все, что можно из этих букв сложить. На этот квадрат была направлена проекция ползающих мух; по всему залу букочки висели на веревочках, отбрасывая тени.

Мы знаем, что такое муха во всех религиозных традициях. Существует понятие «Повелитель мух» — демон Вельзевул. В некоторых культах он является верховным демоном, занимает позицию Сатаны, верховного правителя ада, в некоторых представлен в виде большой мухи с короной, в других это просто «повелитель мух», которого эти насекомые во всех изображениях окружают. Появление какого-то зла во всяких легендах всегда сопровождается огромным количеством мух, эту традицию переняли фильмы ужасов. Нам было интересно работать с этой мушиной темой, прежде всего из-за Кабакова, а не из-за религиозных вещей. Мы пытались в выставке наступить на любимые мозоли концептуалистов. Нам казалось, что если мы этот образ в своей выставке будем так активно, плотно и агрессивно муссировать, то концептуалисты не выдержат и раскроют свои карты. Мы пытались своего рода богохульничать: прийти в храм искусства (новый храм — галерею), и богохульничать с сакральными для жрецов символами. Поскольку концептуалисты — новые жрецы храма, то те символы, с которыми они работают, по умолчанию сакральны, а мы как антиконцептуалисты — богохульники, еретики, — используя те же образы, должны были, как нам казалось, спровоцировать какую-то реакцию.

В самом большом зале было одно видео, которое мне до сих пор очень нравится, даже думаю его восстановить, такое сочное, красивое. Я взял пустую стеклянную банку из-под растворимого кофе, у которой была ярко-оранжевая крышка, и посадил в нее муч-

ных червей. Банку я поставил доньшком на объектив камеры, а сверху, на крышку, поместил яркую лампу. На экране были видны черви, которые как бы ползают по солнцу, что было удивительно красиво. Они оказались почти прозрачными при таком освещении, были видны все их внутренности, они проглатывали мельчайшие кусочки муки, и было видно, как кусочки проходят по пищеводу. Фонограммой я пустил Imagine Джона Леннона, их конвульсивные движения очень совпадали с ней. Личинки мух-паразитов, постапокалиптическая картинка и оптимистичный трэк из ренессансного архетипического времени, которое оставляло надежду на лучшую жизнь.

По этому же залу были развешаны куски мяса в виде треугольников на крюках. Мы вбили болты в пол и потолок, по три болта на каждый кусок. К болтам привязали шнуры с большими крюками, мясо было растянуто как треугольник.

На эту выставку пришли все люди из тогдашнего бомонда. Ковалев сказал: «Чего-то здесь не хватает. А это зачем? Чего-то я не понимаю». Кто-то написал про эту выставку тупой пошлый текст в духе желтой газеты — про труп бомжа, лежащего на входе. Вышла статья Владимира Сальникова, в которой он все это назвал «попыткой тинейджеров, наслушавшихся хеви-метал, напугать зрителя». Он воспринял это не как внутрихудожественную реакцию, а как внешнюю, как brutальное, животное тинейджерское желание напугать.

Закончилась выставка тем, что мы сняли мясо с крюков — оно было свежее — и зажарили в микроволновке по предложению одного из работников ЦСИ. Это были посиделки в подсобке — все тогда жутко устали. Мои «трупы» были герметично упакованы, поэтому никакого запаха не было. Однако затем наступили выходные, и убирать мы пришли только в понедельник: открыли полиэтилен, пошел чудовищный запах, а в это время в помещение зашла куратор Лена Гонсалес. Она к нам раньше довольно благосклонно относилась, но после этого случая мы перестали общаться.

1995 — 1996, Москва

Последние проекты «Секты абсолютной любви»

Видео «Ах Самара городок», к сожалению, уже не существует. Оно впервые показывалось в 1996 году на выставке «Художники — олимпийцам» в выставочном зале Дома художников на Кузнецком мосту. Такой нелепый в целом проект — и само название, и состав художников. Как спортивный элемент я взял кроссовки и зеленый газон — это и был весь спорт в видео. В кадре были только переступающие кроссовки, на которые сверху капал кетчуп, символизирующий кровь. Чикатило родился в Самаре. Строчки из песни «...беспокойная я, успокойте меня» я интерпретировал как смешную иллюстрацию деятельности Чикатило, как бы обращение жертвы к маньяку, который должен успокоить ее навсегда.

Тогда у меня и Пименова любимой была книга «Товарищ убийца» — редчайшая книга, которая впоследствии была запрещена. Это рассказ двух журналистов, подробное описание жизни Чикатило. Читается как захватывающий хоррор-роман. Повествование часто идет от первого лица. Это очень страшно и одновременно очень любопытно, если ты сумеешь дистанцироваться. И для меня, и для Пименова, и для всех участников «Секты...» Чикатило был предметом изучения. Тому было несколько причин.

Интенции тогдашней критики состояли в том, что она довольно откровенно и цинично заявляла, что если бы Чикатило назвал себя на суде современным художником, то был бы самым крутым и радикальным художником в мире. Это такая сознательная циническая провокация в адрес художника, который занимается радикальным искусством, омерзительное подначивание типа «есть еще и покруче». Тогда 11 сентября еще не было, попрекать было нечем, найден был такой персонаж, как Чикатило — раскрученный, маньяк, которого перестроечные СМИ сделали поп-звездой.

Это жалкий аргумент критики. В своей жизни я выслушал массу подобных вещей. Доходило

до смешного, когда не просто обыватель, а какой-либо человек, связанный с искусством, видя мои или других людей радикальные жесты, начинал искать в биографии знакомых или совсем посторонних людей случаи чего-то более крутого. Он как бы пытался увиденное, воспринятое сейчас, заполнить, вытеснить чем-то более серьезным, жестоким, страшным. Мне кажется, это совершенно нормальная психологическая реакция организма, когда нечто страшное вытесняется чем-то более страшным. Однако это увиденное, как правило, никакого отношения к искусству не имеет, и второй момент — оно почерпнуто не из персонального опыта, а исключительно из книжных или газетных источников. Реципиент, вытесняя этот образ из своего сознания, вытесняет его чем-то по сути ненастоящим, вычитанным. Вероятно, таким образом наступает некое комфортное состояние. Я думаю, это связано со страхом смерти. Московская арт-критика в этом смысле не исключение, ничем не отличается от банального обывателя. Мне и моим подельникам приходилось сталкиваться неоднократно с такой реакцией, подначиванием типа «это недостаточно радикально». В ответ на это подначивание мы совершенно честно пытались смотреть первоисточники. Нам говорят о Чикатило, значит, надо узнать, кто он, что и зачем, мог ли он теоретически действительно быть современным художником, или не мог быть никак, ни при каких обстоятельствах. Видео — и есть рефлексия на это.

Следующая акция — «Минута молчания», которую мы сделали с Императором Вавой в прямом эфире радио «Эхо Москвы». Совершенно случайно к нам подошла Татьяна Невская, корреспондентша, которая хотела сделать с нами передачу. Мы сказали, что нам не интересна просто передача, мы хотим сделать акцию. Она охотно согласилась и таким образом мы попали в прямой эфир. Эта акция — собственно фиксирование наших языков большими иглами, невозможность в эту минуту что-то сказать. Мы честно пытались что-то сказать с зафиксированными иглами языками, но у нас это не получилось. Это очередная

рефлексия на невозможность произнесения чего-либо в измененном состоянии, это метафора того состояния искусства, которое, как нам казалось, в то время присутствует.

Акция «Пир победы» — пресловутая игра в шахматы горящими руками с Императором Вавой, она документировалась на видео. Проходила она во дворе организации «Шахматная федерация» зимой, когда было холодно — температура около нуля или ниже. На какую-то перевернутую бочку мы поставили шахматную доску, где расставили фигуры, чтобы играть. Каждый забинтовал себе обе руки, их мы полили бензином, им же — и доску с фигурами. Подожгли прежде всего доску, пытались двигать фигуры — руки тоже загорелись. Задумывалась акция как попытка играть до тех пор, пока поймем, что не сможем.

Почему мы выбрали шахматы? Марсель Дюшан был маньяком шахмат, провел много времени, участвуя в шахматных сеансах, играл в них на деньги. Это очень важно, что Марсель Дюшан — человек с шахматной логикой. Не случайно, что реди-мейд придумал человек с шахматной логикой, потому что реди-мейд — это и есть шахматная логика, это замена фигур, рокировка.

Почему мы говорим все время об акциях, в которых участвуют в основном я и Император Вава? К тому времени некоторые члены нашей группы стали дистанцироваться, мы сами тоже в какой-то степени дистанцировались от дискурса абсолютной любви, он стал катастрофически сужаться до таких радикальных жестов. В какой-то момент мы открыли для себя, что радикальный жест нам куда более интересен. К сожалению, остальные не пожелали участвовать в этом. Остались самые стойкие оловянные солдатики, которые могли с собой что-то вытворять — я и Вава.

Заключительный перформанс состоялся на финишаже выставки «Промысел божий». Он имел двоякий смысл: и как закрывающий выставку, и как перформанс, заключительный тотально для всего искусства, некая точка.

Заключительный перформанс — зашивание ртов, говорильного аппарата, что производит дискурс; мы его уничтожали своим жестом. Для нас было важно, что это тандем, что мы друг другу зашивали рты, уничтожая друг у друга машину, которая производила дискурс. Второй важный момент: на этом действие не заканчивалось. Действие продолжалось в виде игры в карты, в дурака с зашитыми ртами — никто этого никогда не отмечал, для очень многих это было просто зашивание ртов. Важно то, что в таком состоянии человек продолжает что-то делать, делать очень глупую вещь — играть в дурака. Когда машина, производящая дискурс, уничтожена, она может производить дальше телесные движения, но они будут иметь уже иную знаковую систему. Человек, лишенный языка, может что-то делать дальше: в продолжении этого действия и был выход — его никто не заметил. Этот перформанс на самом деле о формализме. Зрителей на этом перформансе было человек пятьдесят. Были пресловутый Сергей Епихин, Милена Орлова, Саша Обухова. Епихин бросился обниматься после этого и стал со слезами на глазах говорить, что мы сделали что-то невероятное. Первое его впечатление спустя пятнадцать минут после конца: он стал абсолютно по-обыкновенно говорить, что в детстве перенес какую-то операцию, и это было куда больше. Таким образом он в который раз продемонстрировал то самое вытеснение персональным опытом.

1996–2000, Москва

*Фильмы второй половины 1990-х —
объединения «Супернова» — фестиваль «Стык»*

С распадом «Секты...» я все больше занимался кино. Снимая «Тайную эстетику марсианских шпионов», я, сам не понимая, открыл то, что сейчас называется в интернете let's play. Этот термин означает комментирование игры в процессе игры: люди играют в какую-то игру и параллельно об этом рассказывают, и это

записывается на видео. Первая серия «Марсианских шпионов» построена по этому принципу — игровое взаимодействие актера с окружающей средой в реальном мире, реальном времени и одним дублем. Мы ходили с Пименовым на улицу, и когда я как режиссер видел там интересные вещи, то посылал Пименова, чтобы он как-то с этим взаимодействовал, и смотрел, что будет. Я это все снимал. Это и был let's play, но в жизни, форма кино, которую никто не освоил.

Потом, к сожалению, я это все испортил: сделал перемонтаж, нарезал туда кучу параллельных кадров из других видео, наложил визуальных и аудиофильтров. Мое странное увлечение фильтрами произошло из-за освоения тогдашних монтажных программ и просмотра километров пленки, присылаемой на фестиваль «Стык» (о нем ниже). «11 писем внутрь» и «Не ищите эту передачу в программе» в этом смысле совершенно чисты. Такой путь естественен для человека, который постигает киноязык и учится в процессе самой съемки, ведь я нигде не учился снимать кино. Сейчас эта неосведомленность оценивается мной с совершенно других позиций, я действительно очень легко и просто научился снимать и монтировать, от чего в какой-то момент мне стало казаться, что этого мало. К счастью, к последней серии «Шпионов» я от этого избавился.

В это же время был снят, но не удался фильм «Постмодернисты в аду». Это фильм про ученых Лысенко и Вавилова. Задумка состояла в том, что я открываю личность Лысенко с иных позиций — положительных, а не привычных негативных, как гонителя генетиков. Со временем все так и оказалось: сейчас эту фигуру пересмотрели, его биологические теории в наше время оказались самыми актуальными, их переоткрыли сейчас американцы. Фильм должен был закончиться тем, что через сто лет молодые люди сбивают на доме табличку «улица Вавилова» и помещают на ее место «улица Лысенко».

Примерно с 1995 года начинается мое активное сотрудничество с Сергеем Сальниковым. Чуть позже появляется кинообъединение «Супернова», под

брендом которого вышел, в частности, фильм «Зеленый слоник», и фестиваль экспериментального кино и киноclub «Стык». В обоих проектах Сальников и я выступали своего рода продюсерами. Кроме того, для нас с Сальниковым это был период близкой дружбы. В рамках объединения мы писали множество манифестов, проводили «набеги» на официальные кино-мероприятия.

В то время для объединения и фестиваля Сергей был человеком, который пытался везде найти деньги и возможности. Спонсорская помощь тогда активно имела место: ты приходил с улицы в какую-то организацию и общался с ее руководителями на предмет поддержки. Как представители фестиваля «Стык» мы тогда утюжили на эту тему среднюю московскую бизнес среду. Важно было найти пространство для фестиваля, проекционную аппаратуру. На фестиваль приглашались музыкальные группы, которым нужно было выплатить гонорар, устраивался небольшой фуршет, вручались призы авторам-участникам фестиваля и предполагался скромный гонорар организаторам.

У Сальникова был приятель на «Горбушке» Леонид Машинский, который торговал кассетами с альтернативным кино и сам занимался переводом этих фильмов на русский язык — пачка таких кассет от него была призовым фондом фестиваля. Откликался в основном средний и мелкий бизнес. Club «Стык» вырос из такого сотрудничества с одним кафе, в котором мы обитали полгода. Туда приходили разные люди — от престарелых актрис до молодых людей, — объединенные интересом к альтернативному кино, смотрели и обсуждали фильмы. В основном показывались отрывки из еще незаконченных фильмов, которые были в работе. Речь шла о том, как их сделать лучше, найти финансирование, что написать. Вдохновленные таким образом люди включались в процесс работы. Кто-то писал свои сценарии и приносил туда же. Из всех кафе-клубов нас рано или поздно выгоняли, это не могло длиться долго. Так могла существовать совершенно нон-профитная организация, которая занималась бы безбюджетным кино.

Клуб был еще и способом приручить журналистов. В основном это была желтая трешовая пресса, но портфолио публикаций в ней часто работало на бизнесменов. Сальников тщательно собирал публикации о нас в альбомчики и предъявлял спонсорам как козырь в рукаве.

Кроме сотрудничества с тогдашним бизнесом в списке наших «партнеров» была и общественная организация — НБП Эдуарда Лимонова. Мы регулярно читали лекции про современное искусство и кино в их штабе «Бункер», пытались просвещать бойцов, объяснять, что искусство может быть оружием политической борьбы. Подозреваю, что это сыграло свою роль: они стали больше внимания уделять вопросам культуры. Вообще мы постоянно пытались найти какую-то альтернативную базу — сотрудничать с организациями. Лимоновцы были интересны тем, что мы могли их легко организовать в массовку, например, они участвовали в одной из серий «Тайной эстетики марсианских шпионов», позже мы сняли даже безумный документальный фильм про самого Лимонова.

У НБП была якобы целая сеть связей в провинции. Так на карте кинообъединения «Супернова» появился Смоленск. В 1998 году был снят фильм «Кокки — бегущий доктор» (режиссер — Светлана Баскова, продюсер — Олег Мавроматти), показ которого вместе с другими фильмами объединения Сальников организовал в этом городе при посредничестве нбп-шников. Представлять фильмы поехали Светлана Баскова, Сергей Сальников и я. Для показа нам дали провинциальный клуб подвального типа с ресторанчиком в одном крыле и залом в другой.

Публика реагировала на фильмы неадекватно: эмоции варьировались от крайне позитивных до крайне негативных. Оказалось, что у НБП в этом городе активистская ячейка — всего пара человек, а на показ пришли местные гопники, частые посетители этого заведения. Одному бандиту из присутствующих не понравилось кино и он угрожал набить нам морды, если не прекратим этот «бардель», другие на показе ленты про Лимонова спрашивали, не пидарас

ли я, раз снимаю кино про такого «петуха». Ближе к ночи пришли отмороженные бандиты и вместе с ними местный мент. Он, видимо, насмотрелся «Улицы разбитых фонарей» и решил, что мы режиссеры такого же кино. Он стал выпендриваться и рассказывать о своей тяжелой опасной жизни, видимо, в надежде, что станет основой какого-то нового фильма.

Нас ждало чудовищное разочарование, так как эта поездка задумывалась чуть ли ни как начало триумфального шествия по провинции, Сальников рассчитывал даже что-то заработать. В результате на следующее утро мы пришли за своим обещанным гонораром, а нам сказали, что клуб после нашего мероприятия закрыли, его уже нет. Не знаю правда это или нет или предлог не платить нам. До этого мы ночевали в некоей дворницкой без отопления и только с кипятком из-под крана, а как пришло время уезжать — обещанных билетов мы так и не увидели, шесть часов тусовались на вокзале и ждали, пока из Москвы переправят деньги.

Кроме этих случаев в те годы были и другие сотрудничества, чтобы заработать денег, с сомнительными персонажами. Георгий Гусаров однажды организовал в кафе-клубе «Вермель» театрализованное шоу, куда и пришли всякие бандиты. Развлекать «публику» он пригласил меня, Толю, Авдея с ребятами из «Школы современного искусства». Это мероприятие поддерживал магазин одежды для людей с большими размерами «Три толстяка», чей продукт мы должны были демонстрировать. В свою очередь этот магазин и клуб должны были заплатить нам гонорар. Я был безумным конферансье, наряженным в огромного размера костюм, который держался на подтяжках. Праздник был приурочен к какому-то религиозному празднику, поэтому я играл безумного проповедника, отпускал антирелигиозные шутки типа «Иди к Иисусу пока Иисус не пришел к тебе». Тогда же случился неприятный эпизод с ребятами из школы Авдея. Илья Будрайтскис вытащил из штанов сардельку, стал ей поигрывать и швырнул кусок в одного из бандитов. На их языке это абсолютное

публичное унижение, я думал, что нас убьют за это. В ответ тот бандит подошел ко мне и вылил на голову кружку пива. Позже они потребовали за это денег — мы отдали им весь гонорар и нас отпустили.

1996–2000, Москва

Фильм «Зеленый слоник»

К тому моменту к фестивалю «Стык» и объединению «Супернова» подключилось еще несколько людей. В этой тусовке уже кроме Басковой, Сальникова и меня был Сергей Пахомов, Александр Маслаев и другие. В отличие от кино-клуба «Стык» прежней формации, в этой тусовке уже никто не был случайным человеком: все это были люди, помешанные на кино, так или иначе имевшие опыт. Из них, к сожалению, никто, кроме Владимира Епифанцева, не сделал настоящей кино-карьеры. Епифанцев уже к тому времени был теле-звездой, вел несколько успешных ТВ-шоу — «Дрема»³², «Культиватор» и другие. Из-за этого с ним было очень сложно познакомиться. У него был неприятнейший продюсер по фамилии Шишкин, который считал Епифанцева чуть ли ни своей собственностью. С ним мы пережили тяжелейшие переговоры перед началом съемок «Зеленого слоника». Епифанцев тогда был довольно внушаемым персонажем и Шишкин успел скрутить его в бараний рог. То, что он выскочил из-под патронажа продюсера и решил в итоге сниматься в «Зеленом слонике», для меня до сих пор чудо. Епифанцев также органи-

³² «Дрема» — телевизионная музыкальная программа, которая шла на российском канале ТВ6 с осени 1997 до весны 1998 года. Режиссер и ведущий Владимир Епифанцев совместно со сценаристом Олегом Шишкиным смешивали андеграундную музыку с постмодернистскими перформансами от самого Епифанцева и других приглашенных актеров.

зовал свой театр «Прок» и общность интересов к хэдрок и безумию помогла нам найти общий язык.

«Зеленый слоник» — это, наверное, самый успешный продукт сложившейся тогда тусовки кинообъединения «Супернова». Во многом он стал возможным потому, что у меня была своя студия, в которой мы могли монтировать бесплатно. Она была рассчитана на Betacam, которого у меня не было, но был Super-VHS. Не будь студии, процесс бы серьезно застопорился: пришлось бы на все искать деньги.

Фильм снимался в очень сложных условиях, но все горело энтузиазмом и почти этого не замечали. Было три площадки для съемки: подвал-студия фотографа Сергея Раткевича, театр «Прок» Епифанцева и ателье Маслаева. Кроме того был один эпизод прохода по подземному переходу. Было сделано несколько дублей пока актеры притерлись и между ними были выявлены линии взаимодействия или отторжения, интрига, психологический конфликт между двумя героями — героями Пахомова и Епифанцева. Они вообще друг друга до съемок не знали. Сценарного плана в результате мы придерживались процентов на тридцать. В первый день у всех была иллюзия, что все получилось, но Света приехала домой, посмотрела отснятое и сказала, что смотреть просто невозможно.

Съемки «Зеленого слоника» не были для нас настолько серьезным проектом, каким он в результате стал. Это был опыт создания авангардного кино, к нему все относились как к эксперименту. Хотя привлечение Епифанцева и опыт «Кокки — бегущий доктор» — особенно последний удачно найденный эпизод, приводящий всех в восторг, — давали надежду на более весомый продукт. После премьеры мы носили кассету с фильмом по разным организациям с целью как-то продвинуть, но практически безуспешно. Когда закончились съемки, я придумал для промо-кампании слоган «Самый грязный фильм тысячелетия», я же писал промо-текст. Этот текст был сделан в общей стилистике промо-текстов, которые мы с Сальниковым писали в это время — листовок, манифестов. Промо-ролик фильма мы показывали

на одном из мероприятий «Корпорации тяжелого рока» с большим успехом и даже несколько раз.

Мы с Сальниковым ходили и пытались засунуть фильм каким-нибудь известным деятелям кино. В частности, ходили к Рубинштейну, к Атанесяну. Последний нам казался прогрессивным, с широким взглядом, который поймет наше авангардное кино. Тогда уже вышел манифест датской группы «Догма-95», поэтому кино, снятое на коленке с плохим цветом и звуком уже никого не должно было смущать, это превратилось в коммерческий тренд. В результате он при нас посмотрел его и сказал, что это совершенно омерзительное зрелище, он не готов к восприятию такого продукта и как потребитель, и как продюсер, ему ближе «Цветы» и «Механические птицы», как у Параджанова.

Мы очень сильно надеялись на успех, так как были абсолютно без денег, «голодные и холодные». Почему-то мы думали, что должен найтись какой-то дядя, который просто так возьмет из сейфа и выложит нам за фильм пачку денег. В целом для «Суперновы» самой приветливой и оттого очень важной профессиональной площадкой был клуб «Сине Фантом»³³. Там прошли показы почти всех фильмов объединения и там нам всегда были рады. Сальников, наоборот, площадку эту не любил — был ориентирован на коммерческий успех, хотел, чтобы там брали деньги за билеты, что было, на мой взгляд, невозможно.

³³ «Сине Фантом» — киноклуб независимых кинематографистов и актуальных художников, основанный в середине 1990-х после запуска самиздатовского киноведческого журнала CINE FANTOM в 1995 году, главным редактором которого являлся Игорь Алейников. Изначально «Сине Фантом» был связан с деятельностью советского киноандеграунда — легендарного движения параллельного кино. Сегодня принцип работы киноклуба — демонстрация аудиовизуальных произведений и обязательное обсуждение просмотренной программы с автором. «Сине Фантом» представляет программы российского независимого — параллельного — и современного русского кино во многих городах мира.

1996–2000, Москва

Акция «Не верь глазам» («Распятие») —
«Гражданин X» — отъезд в Болгарию

Когда я задумывал эту акцию, то, разумеется, думал обо всем сразу: и о ситуации с делом Авдея Тер-Оганьяна, и о ситуации в МГУ, где ректор всерьез заявил о том, что современную философию заменят на закон божий. Тогда я много общался с Евгением Тисленко и кругом его друзей, преподавателей МГУ, философов, которые отчасти сформировали во мне желание сделать эту акцию. Конечно же, отчасти она была спровоцирована желанием отморозить уши всем назло. Такие жесты всегда сопровождаются отчаянием, а вернее сказать, бесшабашностью: я отдавал себе отчет, что она может повлечь за собой серьезные последствия, но все равно сделал.

Идея «Распятия» возникла в моем создании еще в 1991 году, когда я делал перформансы у ЦДХ (об этом я уже говорил). Там в саду стояла скульптура какого-то военного самолета, поставленного вертикально, как крест. Я тогда не знал ничего про венских акционистов, Германа Нитча, Криса Бердена и их акции с распятием. Мне показалось соединение распятия с самолетом интересным (я до сих пор так считаю), но в 1991 году это не удалось осуществить технически.

За два месяца до назначенной даты акции — 1 апреля 2000 года — я стал искать команду ассистентов. Мне нужен был ассистент, который бы прибывал меня. Я думал о Плуцере-Сарно, он демонстрировал некую брутальность и мне казалось, что это достаточно смелый человек для такого жеста. Плуцер отказался наотрез, сказал, что это будет интерпретировано как антисемитский жест, — может быть, он и прав. И тогда я нашел Мага, который тут же согласился. Далее начались обсуждения деталей в присутствии целого десятка философов, с которыми я тогда общался. Продюсером был Женя Тисленко: он организовал всех помощников, техническую сторону документации и прочее.

Вещь, на которой меня распяли — это был не крест, а скорее буква «т». В реальности это была часть поддона, который используют грузчики в хлебных магазинах: они ставят туда тяжелые предметы и его цепляет погрузчик. Эта конструкция была найдена нами накануне. Нам не хотелось делать ее похожей в точности на классическое распятие, поэтому и возникла особенная форма поворота спиной к зрителю.

Перед перформансом я консультировался с врачом. Он сказал мне, что это очень опасный жест и я могу умереть от отеков — якобы так и было со всеми распятыми во времена Христа. С одной стороны, он меня напугал, а с другой — я знал, что есть практика боди-модификаций и такой человек, например, как Факир Мустафар, который практикует регулярные прокалывания. Если захочешь выжить, то выживешь, — так я был настроен, настроен выжить, поэтому плюнул на мнение врача. Тем более к тому времени я сам уже имел медицинский опыт и понимал, что каждый врач — это свое мнение, своя школа.

Мы приехали на место в 9 утра, начался же перформанс только в обед — мы ждали всех техников, съемочную группу. Тогда мы немного опасались, что нас могут забрать, упаковать и увести, ведь опыты были за стеной, и они далеко не безобидны, но все обошлось. Даже сам перформанс, который видели прохожие, не дал тогда никакого результата — никто из случайных свидетелей ничего не понял. В моем эмоциональном состоянии в тот момент сочеталось многое: волнение за организацию съемки (кто-то не приехал), страх, что что-то пойдет не так. Психоз из-за того, что что-то не складывается как надо, доминировал над страхом боли. Когда ты режиссер, постановщик и исполнитель главной роли, это все по-дурацки смешивается. Я никогда больше так не сделаю, потому что когда ты находишься в зависимом положении, а тебе нужно, наоборот, ситуацией управлять — все сразу же распадается, потому что ты устраняешься из ситуации.

Были найдены какие-то гвозди, которые предварительно заточили, поместили в спирт. Маша

Егорова вырезала мне накануне надпись на спине. Один из подручных Тисленко привязал меня вначале веревками к доске, убедился, насколько плотно прилегали ладони, потом Маг забил гвозди. Вначале я ничего не почувствовал, может быть, из-за адреналина, шока. Я просто перестал чувствовать руки, и это было очень неприятное чувство несвободы, будто я как бабочка приколот иголкой. Вот ты был в толпе, организовывал, все видел, а теперь ты повернулся к людям спиной, ничего не видишь и прикован к конструкции. Я слышу голоса людей, они о чем-то спорят, что-то не могут поделить, а я ничего с этим не могу сделать. Трудно оценить, сколько я так стоял — минут двадцать, а может, и больше. На улице был ноль градусов, лежал снег, поэтому я дико замерз — возможно, холод работал как анестезия.

Когда гвозди достали, раны были проморожены, из них ничего не потекло. С одной стороны, это было прекрасно как временная анестезия, с другой стороны, кровь и лимфа скопились под кожей. Потом, когда мы приехали в мою мастерскую и я попал в теплое помещение, у меня сразу же поднялась температура до 40 градусов, начался бред, а руки опухли как боксерские перчатки. Я не очень хотел обращаться к врачам — в таком виде сложно ответить на вопрос, как оказался в такой ситуации. Если во время распятия я ничего не чувствовал, то тут пришла вся боль.

Когда стало совсем невмоготу, Маша Егорова позвонила в скорую, где ей ответили, что им не имеет смысл приезжать, и посоветовали приложить компресс с водкой. В результате Маша и мой сосед, которые все это время были со мной, потащили меня в ближайшую больницу. Было уже около трех часов ночи, такси нельзя было поймать, мы шли пешком — они волокли меня под руки, а руки я держал вверх, потому что как только опускал вниз, начинались адские тянущие боли. В больнице все спали, нас направили в травматологию. Врач, спросив, как зовут Машу, пошутил, не Мария ли Магдалина она. Мне сделали укол от столбняка, несколько обезболивающих уколов, что-то вкололи в сами кисти. Мне

стало легче, но опухоль не спадала еще в течение недели. Врач сказал на прощание, что если почернеют — нужно приходить, будет ампутировать, чем взбодрил необычайно. Я до утра не мог заснуть, мне мерещился какой-то бред — у меня возникали перед глазами бесконечные распятия. К утру я немного вздремнул и потом отлеживался.

В течение недели после акции я был в достаточно плохой физической форме, поэтому не интересовался ничем происходящим. Потом я более-менее пришел в себя, стал интересоваться реакцией на акцию, стали приезжать всякие знакомые. Уже вышла первая статья (естественно, негативная), журналисты приезжали брать интервью. Пока никакой страшной угрозы я не чувствовал, мы были настроены на скандал. О том, что все серьезно, я узнал примерно недели через три, когда в какой-то православной газете вышла статья с подписями верующих, которые обратились в прокуратуру. Вначале это был районная прокуратура, куда вызвали меня, Тисленко, Мага и Машу. Дело вела какая-то молодая прокурорша, которая прониклась ко мне симпатией, сказала, что мной восхищается, а эти мракобесы не знают, что делают, состава преступления нет и она это дело закроет — так и произошло. Мы подумали, что все закончилось, дешево отделались.

Когда мы уже ничего не ждали, произошел несанкционированный обыск — пришли четверо омоновцев с каким-то мужичком-командиром в сером пиджаке и двумя понятами, мальчиком и девочкой в белых рубашечках, как нынешние нацисты. Они не предъявили никакого постановления об обыске — его не было, а на прощание мне просто всучили бумажку, на которой от руки был написан номер кабинета и фамилия следователя, к которому я должен был явиться через пару дней. Было конфисковано все мое барахло, скопившееся за десять лет, плюс книжки, кассеты, которые ни к чему не имели отношения.

Тисленко явился через пару часов после обыска и сказал, что нам всем лучше сотрудничать со следствием, чтобы не злить, а потом просто затянуть дело

и тем временем искать обходные пути. Для меня таким путем служил отъезд в Болгарию: я тут же позвонил Боряне и попросил сделать какое-нибудь приглашение от галереи или фестиваля, чтобы я уехал. Она тут же подсуетила директора фестиваля, он сделал реальное приглашение — фестиваль прошел в конце сентября, мы действительно в нем участвовали.

До отъезда в Болгарию я сделал еще один перформанс с распятием «Гражданин X», на этот раз в галерее Марата Гельмана (спустя полгода, 22 сентября). Он был рефлексией на все то, что произошло после 1 апреля — на реакцию православных, арт-сообщества и прочих. Мне писали, что это все не оригинально, что венские акционисты уже все сделали. Милена Орлова написала омерзительную статью, в которой сказала, что это жалко, отвратительно и вторично. В связи с этим я решил сделать перформанс «Гражданин Икс» (Citizen X), как название кино Citizen Kane и X как неизвестное, некий. Гражданин, которого не знают — он не обозначен на карте. Распятие в этот раз уже было на X-образном кресте, который должен был буквально сообщать высказывание.

X — еще и «Христос» в данном случае. В этом перформансе уже были прямые аналогии, в сопроводительном тексте я писал и о вторичности, и о Германе Нитче, и о Ницше. Ницше был для меня важен как человек, который в конце жизни сошел с ума и призвал всех танцевать. Он рассылал друзьям открыточки, где говорил о том, что вся его философия ничего не стоит, а самое важное — это умение танцевать, и просил их учиться танцевать. С креста я во время интервью говорю: «А теперь я приглашаю вас всех танцевать». Мне было важно, что Нитч делал перформанс сектантским образом, как терапию. Мой перформанс был противоположностью групповой терапии, антикатарсис, злая карикатура на всех, кто пришел, и на меня самого.

Прибивал меня опять Маг, приматывали меня скотчем, так как из-за формы держаться на «кресте» уже было невозможно. На этот раз мне прибили гвоздями и руки, и ноги. Зал галереи был полностью

забит зрителями, было много журналистов, но на этот раз я уже не отслеживал, что вышло по телевизору. Там присутствовал врач, он заставил в какой-то момент остановить перформанс и вынуть гвозди — провисел я в этот раз уже меньше. Но в этот раз, когда вытаскивали гвозди, кровь лилась фонтаном. От этого все вычистилось, промылось, отеков у меня уже не было. Более того, я мог просто улететь через ночь в Болгарию на своих ногах, боли были минимальны — такого ужаса, как в прошлый раз, я уже не испытывал.

Перформанс я сделал 22 сентября, а 23-го уже летел в Болгарию. Посадили бы меня тогда или нет — не знаю, но я не стал дожидаться. Следователь Крылов был странным персонажем. Я сказал ему, что хочу уехать в Болгарию на фестиваль, поинтересовался у него честно, могу ли я это сделать, а он сказал, что могу: «Езжай и лучше не возвращайся!» «Спасибо за совет», — сказал я. В Болгарии спустя пару дней после приезда увидел передачу «Человек и закон» про меня на российском телевидении. В качестве эксперта выступал режиссер Савва Кулиш, который говорил, что я отморозок и не режиссер, а чудовище, сатанист и прочее, что мое кино «хуже порнографии». В этой передаче крутили отрывки из «Выблядков», документации распятия, там же появился мой следователь, который сказал, что он объявил меня как особо опасного сумасшедшего во всероссийский розыск. Крылов знал, что я не в России, но при этом зачем-то объявил розыск только по России.

На перформансе присутствовал какой-то британский журналист, который потом написал в журнале Art Monthly о том, какие свободные нравы в России — в Англии за такой богохульный жест, по его мнению, сразу же арестовали, а в России можно все.