

В КАРТИНАХ...

...Во время существования советской власти в России, когда еще существовал построенный на века «великий, могучий Советский Союз», с утра до вечера неслись из приемников и телевизоров бодрые, энергичные голоса коммунистической пропаганды, прославляющие величие и счастье жизни в мире социализма и посылающие проклятья миру загнивающего капитализма. В изданиях книг и газет, в кино, на всех углах улиц, площадей и, как правило, на крышах более-менее высоких зданий мы видели лозунги того же содержания, а если это была визуальная продукция, то она тоже была проникнута теми же знаками-текстами, но уже в «визуальном» виде, в «образах», которые тоже должны были легко читаться, быть визуальным текстом.

Но к концу 60-х в этих сообщениях произошли большие изменения и не столько в их форме и содержании, сколь в можно сказать «энергетическом» смысле. Если еще в начале 60-х все эти средства агитации и пропаганды, заряженные идеологическим порохом, буквально стреляли, били в вас, ревя о счастье и призывая к еще большему, то в 70-е годы эти орудия уже не стреляли, а сами стояли как грозное, но уже не принимающее участия «в деле» оружие. Но для нас они еще были как бы «на второй день после сражения», они еще дымились и могли еще сами по себе выстрелить, и только сейчас в 80-х они сами постепенно уходят в историю, превращаясь в кошмарные игрушки, как рыцарские доспехи, и вот-вот по общим законам бытия скоро будут вызывать ностальгический зуд. Но тогда, в 70-х, все это было для нашего сознания, сознания «того советского человека», а не сегодняшнего, весьма живым и значимым, и каждый подобный предмет, который я как бы втаскивал в мастерскую, был живым, актуальным и задевал не только меня, но всех других зрителей, которые посещали мастерскую (о выставлении подобного не могло быть и речи).

35. Воскресный вечер.		12 Февраля 1979.		
Что был	Во что одеты.	Что съели.	Когда ушли.	
Лададинская Радла Яндровна (жена)	Корфа обж. чыжы капр. ожерелье (слабость)	Салат из св. овощей, суп, паштет, грибы, картоф. кантон	23ч. 45л.	
Левин Яков Ираилович	Линель, оржки сер. обтиники, часы зол.	Салат из св. овощей, сельдь, овинья с пирожек, грибы, чай с пирогами	23ч. 05л.	
Якиччук Терасия Семенович	Лид жак, руйойшка ш. оржки сер. тифли кож.	Салат из св. овощей, сельдь, кошечка, обрж, картоф. ж. грибы, вылет, пирожки	23ч. 05л.	
Якиччук Елена Варковна	Нальто (бороты, выдры), платье синяя шерст. грудь, ледяной, золото	Салат из св. овощей, овинья, картофель жар. грибы, чай с пирогами	23ч. 05л.	
Якиччук Мария Терасияловна	Нальто кож. боротк. лех. платье облож. шелков. чыжы капр.	Сельдь, колбаса, паштет, обрж, картоф. жар. грибы, чай с пирогами	23ч. 05л.	
Зарайская Лина Филипповна	Платье, корфа зелен. ноба черная, шерст.	Салат из св. овощей, суп, паштет, чай с пирогами	23ч. 10л.	
Коброва Зинаида Яковлевна	Нальто черное драп. корфа серая, чыж. капр. тифли черные	Салат из св. овощей, суп, картофель жар. грибы, чай с пирогами	22ч. 08л.	
Оценка: Уд.				

«Воскресный вечер». Оргалит, масло, эмаль. 150 x 210 см. 1980

Хочется сказать еще вот о чем. С точки зрения «художественности» в этом как будто нет ничего нового. Искусство «реди-мейд» – втаскивания в выставочные залы и музеи предметов «низкой действительности» – началось в начале века, с Дюшана, и теперь это обычное, будничное дело. Так что открытия тут не сделано никакого.

Но есть один оттенок, что называется, «нюанс», и отдавать этот «нюанс» мы никому не намерены («Чужой земли мы не хотим ни пяди, но и своей вершка не отдадим»). «Нюанс» состоит в следующем.

Все натуральные вещи, выставленные в музеях, хотя бы и через абсурд, выводят, высказывают какие-то особые, часто существенные стороны «бытия», а вещи «поп-арта» демонстрируют рекламы чего-то, что соответствует этим рекламам внутри магазина, обещаю что-то реальное, на самом деле существующее. Нашим реклам, призывам, объяснениям, указаниям, расписаниям – все это знают – никогда, нигде и ничто не соответствует в реальности. Это есть предмет чистого, завершенного на себя «ТЕКСТА» в точном смысле этого слова. Этот ТЕКСТ, о котором заведомо известно, что он никому



«Вынос помойного ведра». Оргалит, масло, эмаль. 150 x 210 см. 1980

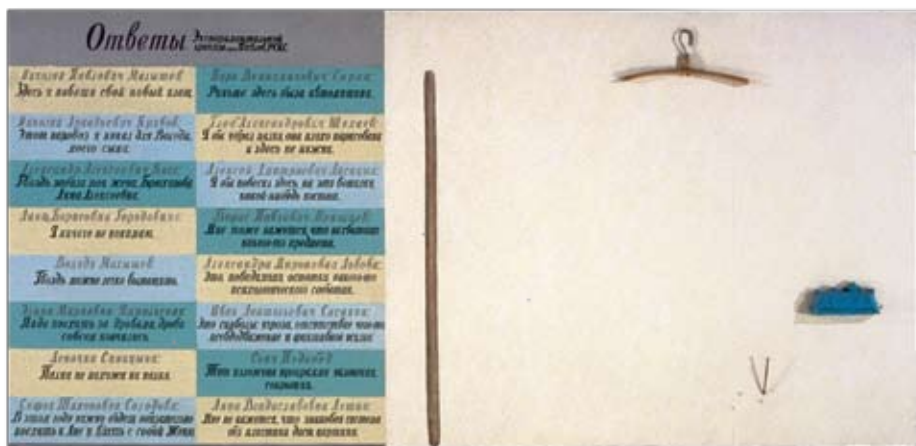
не обращен, ничего не означает, ничему не соответствует – тем не менее очень много значит «сам по себе», и вот интерес, внимание, «работа» с этим текстом составляет особенность нашего обращения с этой изопродукцией. Это тем более важно, что этот текст пронизывает всю нашу жизнь, все здесь или говорят, или пишут, все пронизано текстами – инструкциями, приказами, призывами, объяснениями, так что мы можем нашу культуру назвать по преимуществу воспитательной, дидактической. Но было бы неосторожно считать, что эти тексты направлены на какой-то человеческий субъект, обращены к «советскому человеку». Феномен наш еще более уникален, чем это представляется с первого взгляда. Наши тексты обращены только к текстам, и любой текст есть ответ на текст предыдущий. В этом смысле у нас настоящая Витгенштейновская герменевтика – и все мы живем внутри «единого Текста».

Поэтому вербальность у нас на первом месте в сфере социального, наружного бытия, и все у нас становится языком, многими звучащими, пересекающимися в разных уровнях языками. И в этом



«Собакин». Оргалит, масло, эмаль. 210 x 300 см. 1980

смысле я сразу стал понимать свои картины, как только я стал их изготавливать, что они определенный, уже готовый чужой идео – или изюзяк (неважно – изображение перед нами или слово). Эти языки – «классический», «московский», «передвижнический», «западный современный» – в этом смысле все равны между собой (все одинаково уже есть и все они чужие), но между ними – как вообще в нашей стране – есть метаязык, язык «первый среди равных»: язык анонимной расхожей продукции, язык все интегрирующий, усредняющий, служащий всему «единой бочкой» и опорой, язык, лежащий подо всем и, может быть, являющийся языком «всесмешения» (как если бы разные краски из многих ведер слить в одну бочку и размешать); этот «Главный» язык – есть язык анонимной уличной изопродукции, в котором все есть и находит свое выражение: и «правило», и «взлет», и «документ», и «культурность», и «спокойствие», и «сентимент» и есть место «индивидуальному творчеству». Это язык стендов, плакатов, расписаний, пояснений и пр. Наш вездесущий, всеохватный, всепроникающий общий язык, на котором,



«Ответы экспериментальной группы». Пластик, металл, оргалит, масло, эмаль.
147 x 305 x 12 см. 1971

что самое важное – все друг друга понимают и могут понять – Великое Искомое – наше Эсперанто.

Перечислю и прокомментирую работы, которые относятся к этому времени: конец 79-го – начало 80 года.

1. «Вынос помойного ведра», 1980. Картина в жанре расписания. Одновременно использует и другой жанр – «призыва»: «За чистоту!» Обыкновенный «ЖЭКовский» предмет. Изображение нашего «рока». «Каждый в свой черед, через 2–3–4–6–8 и т. д. лет должен вынести свое ведро с мусором»... Анализ этой картины в статье «Два железнодорожника». Там лишь отчасти затронута проблема «ЖЭКовского сознания», то есть сознания обычного московского обитателя, привязанного в своих «общественных и культурных отправлениях» к ЖЭКу, в котором имеются кружки, ведется большая увлекательная жизнь «по интересам». Об этой проблеме ЖЭКовского сознания сделан в количестве 10 экземпляров сборник (около 81-го года), который так и назывался «В нашем ЖЭКе». Несколько статей, там помещенных, касаются вот этого самого «жэковского сознания». (Термин, кажется, прижился – О. Гениссаретский произнес его на симпозиуме в 82 году.)

2. «Воскресный вечер», 1980. Род доноса, вернее, самодонеса – некто описывает в виде таблицы, кто к нему приходил, что съел,

во что был одет и т. д. Обычно такие таблицы составляют в ЖЭКе, бухгалтериях, на производстве – вообще там, где действует учетно-справочная калькуляция, регистрация, учет... Хозяин дома, составивший эту домашнюю таблицу, не делает разницы между домом и службой, верный принципу, что во всем должен быть порядок, но самое главное, что это домашнее действо он делает возможным достоянием в любом общественном месте – на стене ЖЭКа, например (об этом говорит стендовая, общественная, а не эпистолярная – частная форма описания «вечера»). Здесь, помимо желания быть подробным, внимательным ко всему «окружающему», есть и особая распахнутость в полном сознании, что вечер может быть оценен как весьма достойный, добропорядочный с точки зрения общественной, следовательно, всеобщей НОРМЫ, и в этом присутствует своеобразный пафос, где подробное описание своей жизни, каждого, даже «выходного дня» выглядит как образец поведения, могущего быть примером для других...

3. «Запись на Джоконду», 1980. Увеличенная записка, которая могла бы висеть в любом учреждении. Вместо «Джиоконда» написано «Джоконда». В 1979 году «Джоконда» приезжала в Москву в Пушкинский музей, и билеты из-за дефицитности распространялись по учреждениям. Использована простейшая подмена – даже не билеты на «Джоконду», а только «запись» на нее: вместо «Джоконды» – билет (текст, но уже гарантирующий «Джоконду»), а вместо билета – запись на билет; ситуация, наглядно демонстрирующая основную нашу связку – текста только с другим текстом, а не с чем-нибудь другим, с вещью, например.

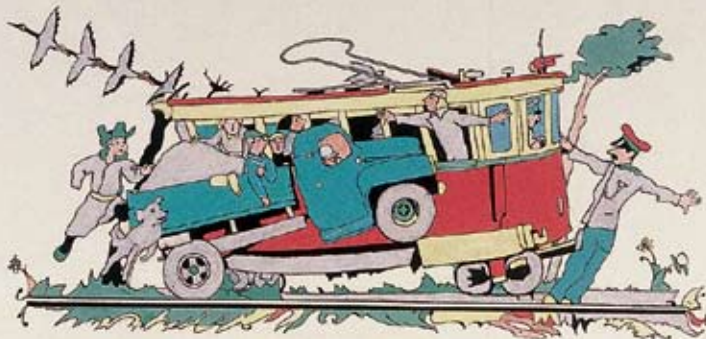
4. «Собакин», 1980.

Описание биографии Собакина. Все, что можно сказать о человеке со стороны общественности, полностью укладывается в его анкету. Анкета и есть жизнь человека в слове, причем, о нем говорится самое главное. Это еще и рассказ, история его жизни, и его судьба – как судьба партикулярного человека и его возвышения. Превращена в стенд его анкеты по причине образцовости его жизни, как она следует из «анкеты». Стенд-биография т. Собакина выступает уже в некотором воспитательном смысле: «Проживи и ты такую же жизнь!» О простой собаке ничего такого сказать нельзя: у нее нет «истории-анкеты», она просто «собака».



Когда они добрались до пруда, Маленький водяной вдруг неожиданно
обернулся, схватил Долговязого за ноги и — раз, два, три! — утащил его в воду.

«Маленький водяной». Оргалит, масло, эмаль. 260 x 190 см. 1980



Эй,
Спасайтесь поскорей—
Убежал из кухни Клей!
Никого он не жалеет:
Всех,
Кого ни встретит.
Клей!
Скаена банки и бутылки,
Ложки,
Плюшки,
Чашки,
Вилки,
Скаена вылаку и мялку,
Скаена лампу и пламя,
К стулу он
Прикаена пану—
Не откаенть ни за что!
Скаена книжки и игрушки,
Одеяла и подушки,
Скаена пол и потолок—
И пустнася
Наутёк.
Он бежит—и клеит, клеит...
Ну,
А клеить он умеет!

Не успев закончить драки,
Кот
Прикаенся к собаке,
А к трамваю
В тот же миг
Прикаенся грузовник!
Побежал что было духу
К ним на помощь постовой—
Постового, словно муху,
Клей прикаена
К постовой!

Что же делать?
Все пропало!
Люди, ведь, звери, птицы—
Все скаеннась как попало
И не могут
Разлепиться!

Гаснут в городе огни—
Тоже скаеннась они...
И глаза
Слипаются стаи,
Чтобы все
Скорее
Спали!

5. «Маленький водяной». Увеличенная моя иллюстрация к книге Пройслера «Маленький водяной». В сущности прием «поп-арта» – увеличенная пошлая прикладная картинка. Тогда она одна из первых в ряду цитатных изобразительных картин была очень важна для последующих «стендов». Тогда это для меня и открылось, что почти «натуральная» бытовая вещь может быть одновременно с одной стороны – «умильно-воспитательной», а с другой – просто мертвой заказанной вещью, одной в ряду таких же 5–6 досок, которые закрывают грязные кривые заборы (чтобы «начальству не было видно» или чтобы дети (если стенд «для детского сада», как этот) не пролезали в дыру на соседний участок и не удирали). Первый в ряду мной изготовленных «стендов», почти документальный, житейский, который «безо всякого» как бы взят с улицы из «самой жизни» и принесен в мастерскую.

6. «Клей», 1980. Иллюстрация в книге «Все про всех» к стихотворению Бжехвы «Клей». В сущности просто страница из книги. Комментарий к этой «картине» такой же, как и к предыдущей. Интересно только расположение текста и картинки. В длинном ряду разработки и исследования их взаимоотношений – в привлечении к большой картине – одна из первых. Уже здесь – в иллюстрации и подписи под ней – мне показались огромные для будущего эти возможности. «Белое» на картине выступает как общее поле и для текста, и для картинки.

7. «Николай Петрович», 1980. Имитация якобы какой-то на самом деле существующей «журнальной» страницы. Такой не существует на самом деле. Взаимодействие пейзажа и текста, хоть и нелепое, но мало ли что в журнале может быть. «Щит» выступает как один из ряда нескольких себе подобных (текст начинается с прошлого «обрыва» и уходит, оборвавшись). Количество и качество текста таково, что сначала читаешь, а потом посылаешь его «к черту». Поэтому он дан в результате как «блок уже известного какого-то текста». И получается «блок – картина» вверху (какая-то халтурная, расхожая картинка) и внизу – текст, макулатура.

«Трюк» всего же в целом можно выразить словами «битый не битого везет»: халтурный текст «объясняет» халтурную картинку и наоборот. Одна халтура и чушь поддерживает другую чушь и хал-

туру. Но форма «стенда» срабатывает сама по себе: обращенность, наглядность, нахрапистость – все действует и никуда не исчезает, как не исчезает ревуший голос лозунга, даже если его уборщица поставила в чулан до следующего праздника.

Общий анализ этого «социального» периода я сделаю подробно, когда – страшно загадывать – может быть, удастся описать 80-е годы...

Мы уже говорили раньше о возможном параллельном существовании текста и изображения. Одним из вариантов этого параллелизма могут служить работы, где рядом с изображением помещается и комментарий, объяснение к нему. Сама по себе подобная пара: изображение (картина, скульптура, объект) и объяснение к нему не представляет чего-нибудь нового и воспринимается вполне естественно, особенно, когда речь идет о выставке в музее, где небольшая табличка с текстом-объяснением помогает зрителю понять замысел картины или узнать историю ее создания, а комментарий по поводу той же картины мы сами готовы произнести нашему спутнику по осмотру выставки или услышать от него в ответ.

Несколько иная ситуация возникает, когда мы помещаем и комментарий, и объяснение рядом с картиной (объектом) таким образом, чтобы и первое, и второе образовали единое художественное целое, единый «организм». В подобном случае комментарий и объяснение, конечно, продолжают играть такую же роль, как описанную выше, то есть вполне служебную, пояснительную. Но, оказавшись в общем композиционном поле с комментируемым и описываемым объектом, образуя вместе с ним до некоторой степени новое целое, эти тексты начинают излучать из себя некоторые новые значения, новые смыслы. Это происходит оттого, разумеется, что подобная пара сама оказывается в поле тех комментариев и объяснений, которые приносит зритель, разглядывая со стороны эту странную супружескую пару.

Особенно обогащенно и сложно начинает «работать» эта связка текста и изображения в том случае, когда комментарии приписываются вымышленным зрителям, как будто бы «до нашего прихода «оставившим замечания» к картине (объекту). Читая такие комментарии и разглядывая изображение, реальный зритель чувствует, что



нан и тихий, серый, холодный осенний день. Лошадь была уже запряжена, а Николай Петрович все не давал и никак не мог выйти. Поездка его не шла, к новому пути он был совершенно равнодушен и не думал ни о холодной почве, ни о тряске, ни о тряске и других обычных неудобствах.

— Ну что, поехали? — голос его повсюду, местного агронома, тоже Николая, звучал слыта хрипловато после холодной почвы. Да и сам Николай Петрович тоже чувствовал себя не совсем хорошо.

Уже холода наступили, а из дома выехал в одной рубашке и никак не было, что было, что на всякий случай, — подумал он. Чорт бы побрал эту погоду, Николая не знаешь, какой была, да и вообще, вышло, с агротом придется распробоваться.

— Да, поехали, — сказал он и со вздохом поднялся со скамьи. Дверь со скрипом отворилась и он, проносясь вперед агронома, увидел за его спиной уже порозовевшее небо, двор, окрестности деревни, скользящую впереди по косогору дорогу и такой знакомый и уже привычный вид. В темноте, сильно выходящая среди остального, лежала старенький холодильник, который хозяин их ночлега, пользуясь случаем, просил Николая Петровича подросить в соседнюю деревню к своим.

Николай Петрович работал здесь уже давно, сменял много профессий и сейчас, уже в должности старшего лесхознадзора, ехал по вызову в Усадьбу-Верхнее, где по звонку района, «необходимо было его срочное присутствие» и где ждал его уже третий день, но куда из-за плохой дороги и полония темноты он никак не мог попасть.

— В эти края был да дорогу привычно! Хотя бы такую, как между Вышгородом и Халупиним, с привычной доской подумал он. Цены бы эти края не было. Эх, да что говорить, — он даже поежился, вспоминая про Железную Падь, между Березовым и Азовиним, которую ни представить еще сейчас проехать и в которой увидели все без исключения главы, домами и даже памятники, а в прошлом несли так здесь трехосный самосвал, что по с трюмом вытаскивали два трактора, после того, как он простоял там целую неделю.

А после промывки в эти дни дождей, что там теперь, — с тоской подумал Николай Петрович, но тут же решил ни о чем таком не думать, а по обычной своей манере, вспомнить что-нибудь приятное. А оно было и совсем недавно.

Приятное и даже радостное было вот что: дочь Николая Петровича, Маруся, поехавшая в Красноярск, выдержала экзамен и поступила в сельскохозяйственный институт. А сколько хлопот было с этой Марусей! Но характер с удовольствием подумал Николай Петрович, вспоминая, сколько неприятностей всем ни всякая доставала «упрямый» марусин характер. Стоит только вспомнить, каких споров, ссор и уговоров стоило всей семье ее решение переехать в Красноярск и держать экзамен в сельскохозяйственном. «Что тебе работы мало здесь, в районе? — кричали на нее мать и сестра. Где же ты там жить-то будешь, ведь ни одной годной думы не будет рядом! — вторила им бабушка. Николай Петрович лишь бы

«Николай Петрович». Оргалит, масло, эмаль. 260 x 190 см. 1980

он невольно оказался в бесконечной анфиладе мнений, многие из которых, как ему кажется, могли бы принадлежать и ему.

Не менее «богатая», интересная ситуация возникает, когда зритель (не вымышленный, а реальный) оказался возле большого объяснения, помещенного рядом с картиной. Провокативность подобного объяснения (в отличие от «нормального», музейного) состоит в том, что зритель теряется в выборе, признать ли его «объективным» и в этом случае принять «на веру» или считать его принадлежностью и частью художественного и смыслового целого – и в этом уже случае подлежащим «остранению» и новой рефлексии. Ниже приводятся примеры картин с комментариями и картин с «объяснениями». Понятно, что как комментарии, так и «объяснения» могут висеть рядом с комментируемыми предметами (картиной), так и быть размещенными прямо на нем.

1995

КУХОННАЯ СЕРИЯ

Каждая доска похожа на учебное пособие, с медицинскими, пожарными и другими предметами, которые надо изучать, знать, как ими пользоваться, и т.п.

В целом – это как бы утилитарный «стенд», он и покрашен соответствующей «немаркой» краской и аккуратно взят в рамочку.

Но и еще – эта доска для кухонных принадлежностей, на которой развешиваются мясорубки, секачи, дуршлаг, ножи... В углах запись двух голосов: если звучат «голоса» – значит, зелено-серый шероховатый фон не плоскость, а какое-то «кухонное» пространство, в котором они слышны.

Все 10 «досок» при развеске в один или два ряда должны в целом образовать выставку – и таким образом перед ее зрителем будут одновременно «звучать» голоса 20 разных людей.

Память сразу же выводит воспоминания, обстоятельства, где это может быть, могло происходить – голоса на коммунальной кухне, где в одном помещении горит одновременно несколько плит, а вдоль



«Ольга Ильинична Зуйко: Чья эта тёрка?». Металл, оргалит, масло, эмаль.
70 x 120 см. 1982

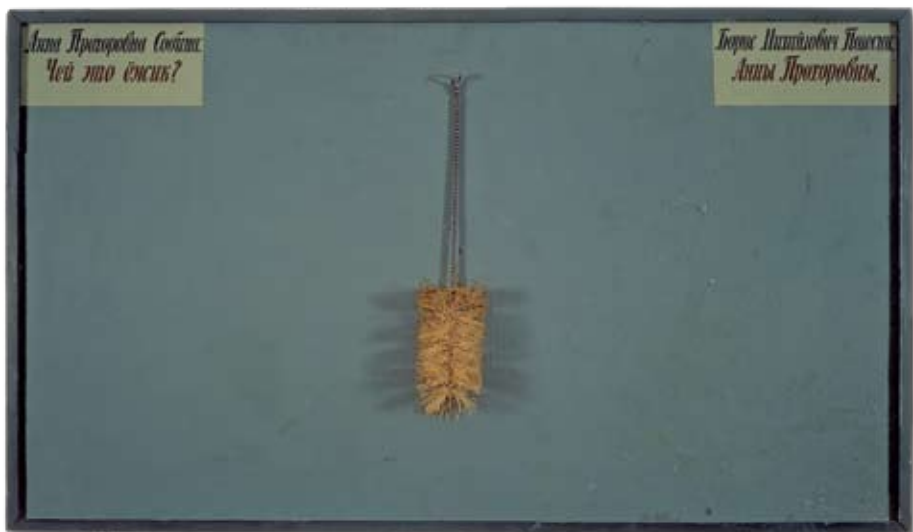


«Анна Прохоровна Соби́на: Кто за́бил этот гвоздь?». Металл, оргалит, масло, эмаль.
120 x 170 см. 1981

стен стоят впритык друг к другу покрашенные в разные цвета и с разной степенью сохранности небольшие кухонные столы по числу комнат в общей квартире, и у каждого толчется, режет и готовит «жилец» или «жиличка». Над каждым столом перед ними тоже свои «стенды» с полотенцами, кастрюлями, ножами. Завершает «персональную» экспозицию прибитая наверху «фронтон-полка» с чашками, тарелками, банками...

Разговоры в этом месте совсем не похожи на диалоги. Каждый из присутствующих, казалось, бросает фразы просто в пустоту, как бы вообще не адресуясь к кому-нибудь в частности. Но странное дело – брошенная в никуда фраза таинственным образом находит ответ в другом конце кухни, на нее кто-нибудь обязательно ответит. Кто-то скажет что-нибудь полуутвердительно, вопросительно, через какое-то время, как бы переждав, любой прокомментирует сказанное такой же краткой фразой (конечно, не в том случае, когда почему-либо начинается чей-то долгий и страстный монолог).

Все дело в том, что за время многолетнего стояния на этой кухне, как на площади средневекового города, в воздухе, вместе с гу-



«Анна Прохоровна Соби́на: Чей это ёжик?». Металл, щетина, оргалит, масло, эмаль.
120 x 170 см. 1981

стым настоящим разнообразных ароматов, накопились, висят, настоялись и не улетают все мысли и слова, которые здесь когда-либо были произнесены, и стоит произнести вслух две–три фразы, как все это поле оживает, начинает шевелиться. Из этого «поля», из этих богатых, полных пара и стойких запахов нескольких плотных кубических метров воздуха под потолком и исходит весь репертуар этих полувопросов-полуответов, исходит вся тональная окраска, интонация этих фраз.

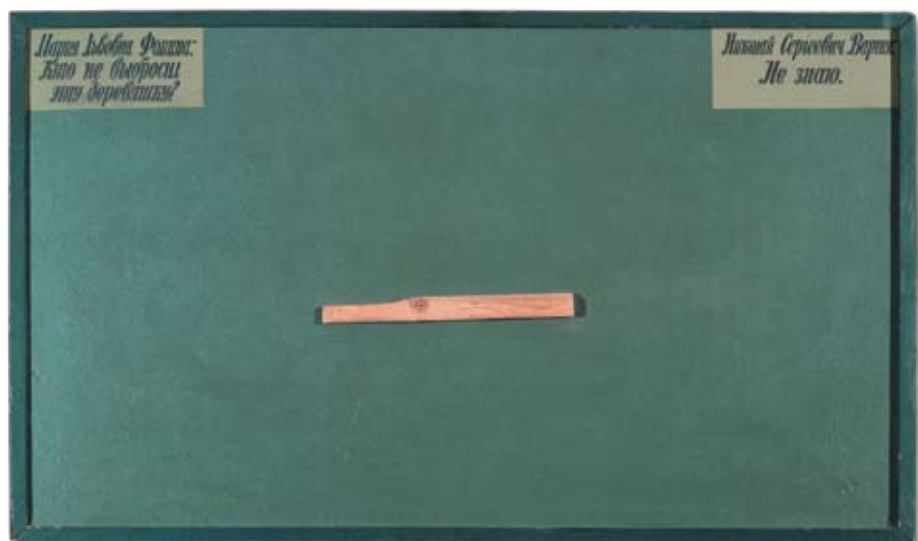
Произнесенные людьми, стоящими внизу, слова вливаются в это «поле», добавляют к нему что-то, соотносятся с ним, в нем отыскивают себе слова-ответы. Получается нечто вроде существования особой «ноосферы» по Вернадскому.

Если вернуться к картинам «кухонной серии», то вот эта самая доска с прибитым к ней кухонным предметом может пониматься зрителем двояко: во-первых – это грязный противный кухонный предмет и такая же противная доска под ним.

Во-вторых: эта доска – главное действующее лицо – представляет собой мутное густое пространство вроде пыльного угла, в котором из разных углов раздаются голоса-фразы, повисающие, навеки



«Екатерина Львовна Сойка: Чья эта кружка?». Металл, оргалит, масло, эмаль.
70 x 120 см. 1982



«Мария Львовна Фомина: Кто не выбросил эту деревяшку?». Дерево, оргалит, масло, эмаль. 70 x 120 см. 1982

увязшие в нем, как и этот единственный расположенный в центре унылый предмет – и в этом случае и слова, и предмет по отношению к этому вязкому серо-зеленому полю становятся, в сущности, одним и тем же...

...Говоря высокопарным языком, если в первом случае получается мерзкая бытовая вещь, то во втором – чуть ли не метафизическое пространство какое-то...

ТРИ «РУССКИЕ» КАРТИНЫ

Три картины этой серии были сделаны в 1969 г. («В углу», «Иван Трофимович едет в город за дровами» и «Лежат внизу»). Как во многих картинах того времени, основу внимания в них держит сама поверхность этих картин: чисто белая, как в больших семи «белых» картинах, или монохромная (противно-мясного тусклого цвета), как в этой серии. Как там, так и здесь, эта поверхность должна в сознании зрителя прочитываться дважды, в двух равных возможностях: 1 – как поверхность, вещь с покрывающей ее краской и 2 – как бесконечное пространство в глубину от своих краев, далекое пространство, как в любой нормальной картине.

В зависимости от этого двойного чтения (или видения) соответственно меняются места расположения мелких элементов на этих картинах – то они на поверхности, то в бесконечной глубине.

Все время выплывает слово: бесконечно, бесконечное. Эта серия называется русской прежде всего оттого, что здесь разыгрывается (или, как сейчас говорится на нашем собачьем языке, «задействована») сама эта идея бесконечного, неоглядного, необозримого нашего пространства, недоступного взору, а лишь только всеми нами переживаемого.

В этой серии эта бесконечность представлена как бы двумя способами: умозрительным, что ли, «научным» – как топография, схема какого-то участка территории, и вполне наглядно, как простая пустота, где почти ничего нигде нет.

В качестве «топографического», «научно-географического» предмета эти картины (две из них) снабжены внизу слева, как и полагается в таких случаях, «условными обозначениями», поясняющими, что на схеме имеется ввиду.

Если же обратиться к впечатлению «пустоты», «пустого», которое исходит от самой ровно закрашенной поверхности, то эти крошечные предметы – кружки, гвоздь, ремень, сами квадраты «условных обозначений» почти не видны на этой пустоте, исчезают, тонут в ней или вот-вот готовы с нее упасть, осыпаться.

Здесь, возможно, требуется небольшое отступление. Когда я был в Чехословакии, на меня сильное впечатление произвело то, что я



«Иван Трофимович едет за дровами». Оргалит, эмаль. 125 x 197 см. 1969



«В углу». Оргалит, эмаль. 125 x 197 см. 1969



«Лежат внизу». Оргалит, эмаль. 110 x 172 см. 1969



«Доска-объяснение к трём русским картинам». Оргалит, масло, эмаль. 125 x 197 см. 1980

видел: дом, а рядом с ним, так же, как и дом, заботливо и аккуратно выложена мостовая, потом тщательно обработанный сад, потом такая же аккуратная дорога и так до самого горизонта возделанная человеком, вся покрытая без перерыва его трудом, земля. У нас же прямо за домом, за его краем – бесконечный неоглядный океан «ничего», пустоты, не знающий ни труда человека, ни его самого, готовый в любую минуту залить его утлое пребывание, погрузить его и его «изделия» в свою безглазую, бесформенную пучину...

И, возвращаясь к нашей «топографии», в этих картинах видны пропорции, отношения указанных предметов ко всей остальной поверхности. Если, предположим, в Европе отношение городов, построек и пр. к этой поверхности составляет, ну, допустим, 1:1, то у нас, конечно, в самом грубом приближении – 1:1000. Вот эти «топографические» отношения я и хотел показать в этих картинах.

* * *

Это такое долгое объяснение я обычно произносил многие годы перед посетителями мастерской, пока мне не пришла мысль записать их отдельно на большой доске, и это объяснение ставить рядом с экспонатами. Вышло и экономнее, и, вроде, «веселее», так как к моему удивлению само это объяснение, оставаясь объяснением, внезапно оказалось одной из картин самой серии, производя такое же впечатление, как и они – дикое, нелепое, одновременно и смешное, и жуткое.

Немного хочется сказать о главном действующем лице всей этой серии – ее цвете, который я долго «творчески» искал. Он в результате оказался чрезвычайно распространенным у нас «хозяйственным» цветом, краской, которой у нас красят крыши и полы, отчего она, кстати, и называется «половой» краской и которая продается во всех скобяных лавках.

Но в этом цвете есть, как мне кажется, и свой онтологический смысл.

Цвет нашей страны, как и всей нашей жизни, мне представляется серым, а цвет нашей власти – красный. Если смешать первый со вторым, то мы и получим тот колер, которым я покрыл свои картины.

КАРТИНА «ПРОВЕРЕНА» (НА ПАРТИЙНОЙ ЧИСТКЕ)

*«...И новый бард чужую песню сложит,
И, как свою, ее произнесет.»*
О. Мандельштам

*Воспоминание объяснений,
которыми я сопровождал показ этой картины*

Как возникла эта картина

Кажется, весной 1981 г. В. Сорокин принес мне два альбома «Советская живопись» 1938 г. Один альбом цветной, там Ефанов, Модоров, Герасимов и др. Второй – черно-белый. Среди прочих репродукций – репродукция «Проверена» худ. Алехина. Никогда я не встречал этой картины в «канониках» (м.б. «синодиках») советской живописи, хотя она вся, казалось бы, полностью демонстрировалась нам при получении школьного и институтского образования. Репродукция сразу поразила меня одновременно и жалкой убогостью исполнения, которого в лучших шедеврах Дейнеки, Пименова не так легко разглядеть, и каким-то особым, откровенным, лакейским, почти простодушным «чего изволите» исполнением «требования момента», выполнение которого у тех же «китов» не так просто разглядеть за «высокохудожественной образностью».

Именно в силу этого простодушия, особой наивности при получении и исполнении заказа эта маленькая репродукция представляла собой зерно, лучше сказать – кристалл, из которого понеслись, стали излучаться в разные стороны бесконечные потоки смыслов, лишь только я стал копировать эту репродукцию, увеличив ее и придав ей расцветку, как мне кажется, весьма близкую к оригиналу (ведь я сам дрессирован и в школе, и в институте именно для изготовления таких картин, «такой живописи»).

1. Что я знаю о «документах», связанных с этой картиной?

Пока немного. В сущности, сам я не узнавал, но от зрителей, видевших «мою» картину, узнал, во-первых, что картину эту в оригинале не видел никто и никто не может сообщить, существует она где-нибудь или исчезла безвозвратно.

Во-вторых, что автор ее преподавал до войны в Московском государственном художественном институте им. Сурикова и, кажется, даже во время войны был его директором (значит, до Модорова?). Других картин его никто не может вспомнить.

В-третьих, место действия картины строго документально (Л.Блях). Все событие происходит в зале здания неподалеку от меня, а именно в зале им. Дзержинского, в доме на Лубянской площади...

2. «Историческая» картина

Перед нами, вне сомнения, один из видов «исторической» картины. Но особенность этой картины в том, что она «дважды историческая», и вот в чем тут дело.

Обычно все «исторические» картины написаны через какое-то время после того события, которое они «живописуют», иногда момент «исторического» события отделен десятками, а то и сотнями лет от момента его изображения. В каком-то смысле такое временное отдаление и является условием обретения в прошлом события, которое по прошествии времени потомки и осознают как историческое, т.е. являющееся узловым для формирования истории.

Ну, а как же иначе?

Само появление жанра «исторической» живописи есть акт возведения какого-либо события в ранг «исторического» богиней истории Клио. Но об этой возможности судить могут лишь потомки и их исторические живописцы.

В художественном плане, выигрывая в историзме, такие картины, тем не менее, проигрывают в документализме. И неудивительно. В любой исторической картине присутствуют как бы два времени –



Таблица VIII Раздел XIX

Н. А. Л.
ПРОВЕ
(НА ПАРТИЙН

Прису.
ПЕРВАЯ ПРЕМ
Всесоюзной Сельс
Вист

17⁹⁷³



Выставка «Индустрия социализма» 1936г.

а х и н
РЕНА!
ОЙ ЧИСТКЕ)

ждена
ИЯ и ДИПЛОМ
кохозяйственной
авки

время самого события и время художника, который изображает это событие. И, как правило, это второе «время» заслоняет, перекрывает первое, атмосфера, «когда была сделана картина», замутняет атмосферу самого изображаемого события.

Да, могут сказать, но таким недостатком не обладают исторические картины, сделанные в момент происходящего события, «по горячим его следам». Разве не в упор, впрыток с таким мгновением выполнены картины Верещагина, Менцеля, «Тачанка» Грекова? Как будто бы так, но то, что современники этих событий и сами художники считали важным и решающим в историческом аспекте, еще вовсе не означает, что это будет возведено в ранг «Его Величества Истории» их потомками, и пока они не стали таковыми, они обречены быть лишь документальными свидетельствами, в лучшем случае – материалом для будущих «исторических» картин.

С другой стороны мы знаем множество картин, которые своим исполнением, своим пафосом хотят придать своему предмету как бы непреходяще вечную «историческую» жизнь. Таковы бесчисленные царские, императорские портреты, где высокие сиятельные герои отправляют в битву полки, эскадры и пр., где торжественность поз, «вечные» атрибуты призваны свидетельствовать о навеки вставленном в Историю какого-нибудь из изображенных персонажей.

Но можно сказать, что Клио может не признать «историчным» ни первый, ни второй случай.

В первом случае – при избытке документализма из-за отсутствия «исторической» художественной обобщенности, а во-втором наоборот: при чувстве исторической значимости документальная основа остается в тени, она или абстрактна, или вымыслена.

* * *

Всех этих недостатков счастливо избежит, мне кажется, картина Алевина «Проверена».

Здесь так же, как и в упомянутом выше втором случае, мы видим наложенную на документальный материал классическую схему «исторической» картины. Она полна в этом смысле «исторического пафоса». Так же, как и в первом случае, мы видим почти точное ис-

пользование документального материала. Но ни первое, ни второе не подавляют, не закрывают друг друга.

Перед нами уникальный пример подлинного (я говорю без всякой издевки!) исторического произведения, которому вне сомнения предстоит сохраниться в этом своем качестве в веках при всем том, что изготовлено оно было синхронно с самим событием, так сказать, в момент самого события.

Благодаря чему это окажется возможным?

Прежде всего, конечно, благодаря тому, что само событие, которое изображено, действительно чрезвычайно важно, значительно, является важнейшим в ряду других событий нашего века.

Но не только поэтому. Особая атмосфера «историзма» пронизывала, пронизала все события этого времени – конца 30-х годов в нашей стране и поднимала «все» – большое и малое до уровня исторического. «Исторично» было все: первый трактор, первые плотины, первые полеты в стратосферу, трансатлантические перелеты и т.д.

Вот этот воздух «исторического» целиком содержится и в этой картине, сообщая ей особый «исторический настрой», пафос и значительность.

Но самое главное состоит в том, и поэтому она «дважды» исторична, что мы видим не только самое происходящее в определенное время и в определенном месте событие, но также и самое изображение этого события, сделанное в это же время!

Мы получаем, так сказать, двойной «историзм»: мы видим одновременно и то, что происходило, и ту интерпретацию, которое давало изображение в эту же историческую секунду, в это «историческое мгновение»!

3. Построение картины

В основу композиции положена традиционная католическая картина о чуде явления Мадонны священнослужителям и народу. В такой канонической картине Мадонна, осиянная светом, осеняет благим жестом склонившихся и оцепеневших от созерцания чуда старцев при восхищенном изумлении окружающих. В картине «Проверена»

нам представлен, по существу, тот же сюжет, но с обратным значением, так сказать, изображена «черная месса». Не Мадонна дает жизнь старцам и благословляет их, а наоборот, старец дает, точнее, возвращает ей жизнь. (Процедура «чистки» такова: тот, кого чистят перед лицом всего собрания, выходит на трибуну и должен «отчитаться» (очиститься) «перед лицом своих товарищей», т.е. рассказать о своих родителях и своей работе и т.д., перед этим он кладет на стол партбилет. Если он не окажется чистым, а для этого достаточен один голос из зала, то он сходит с трибуны, навсегда оказавшись «лишенцем», при этом партбилет ему не возвращается. (Все это мне рассказала моя мать, которая не раз проходила подобную «чистку»^{*}).

Женщина, изображенная на картине, благополучно прошла «чистку». Она «проверена», и ей возвращают партбилет, т.е. жизнь.

4. Более глубокий слой

Рассматривая картину на более глубоком уровне, лежащим под изображенным сюжетом, мы без труда обнаруживаем сцену публичного жертвоприношения. Эта женщина, одна из многих сидящих в зале, приведена сюда, на первый план, и сейчас она стоит, взойдя на алтарь (трибуну) для заклания. На нее, улыбаясь с высоты, смотрят боги, а пониже рядом с ней принимающие жертву жрецы. (Разительное сходство старца-жреца с богом на красном постаменте в левом верхнем углу картины). Но здесь не мертво-фактографически изображен кульминационный момент жертвоприношения с ужасающими подробностями (подобно жутким описаниям мистических процедур ацтеков и пр.), а как раз наоборот – представлено состояние экстатического просветления, обретение просветленной ясности жертвы перед лицом богов и народа в храме. Перед нами не только высочайшее и таинственное сакральное действо, а вершинный момент этого события – озарение и свечение самой жертвы у алтаря – своеобразное «саттори». Интересно место нас-зрителей картины,

^{*} Она никогда не была членом партии, но «чистке» подвергалось тогда все рабочее население страны.

предуготованное нам изготовителем этой картины. Это место созерцателя этого просветления, этого «мига», но не взглядом холодного ученого этнографа, тайно проникшего на невиданный и недоступный посторонним обряд, а как раз наоборот – зрителя, сопереживающего происходящее, не зрителя, а полноценного участника ритуала, для которого предстоящее перед ним столь же значительно, единственно и неповторимо, как и для всех изображенных участников священного действия.

В этом сакральный смысл этой картины, исключаящий и не ведающий стороннего взгляда на происходящее.

Из этого исходит и скользящая, «бегущая» точка рассмотрения этой сцены, где глаз смотрящего одновременно и поочередно может видеть и всех богов, и священнослужителей, и жертву, и алтарь и народ...

5. Еще один слой

Вне сомнения, два главных персонажа картины «Проверена» – это бюст вождя в левом верхнем углу и фигура главной героини. Между ними есть связь хотя бы в том, что старый жрец, возвращающий героине партбилет, имеет голову и лицо вождя примерно того же цвета и выражения. Уже само по себе это вызывает глубокие ассоциации о «заместителе» и т.д.

Но при изготовлении картины я никак не мог уловить главный «замок» взаимоотношения между двумя действующими лицами, а без этого картина не начинала «работать». Так продолжалось довольно долго, пока внезапно мне не открылось решение, которое все поставило на свое место. Мне открылось истинное взаимодействие, которое я до этого не мог уловить. Все дело было в направлении взгляда каменного бюста вождя. Он прямо и неотрывно был направлен на правое, чуть выставленное и освещенное, скрытое под платьем бедро «проверенной». Как только я поймал этот неотрывный, чуть прищуренный взгляд, как все элементы картины тотчас сомкнулись...

Любовь и притяжение живой плоти к безрукому и безногую каменному изваянию не переносит ли нас мгновенно к видениям язы-

ческих античных вакханалий, где в неистовстве и безумном исступлении в глубине чащ под грохот бубнов вакханки соединялись с мраморными сатирами, так же без рук и ног стоящих на невысоких мраморных пьедесталах?...

6. И последнее

Почему же все-таки нужно было делать эту псевдокопию?

История существует там, где существует преемственность. Введение же в сонм важных для местной культуры апокрифов достигается самым простым способом: способом повторения. Даже в упоминание во второй раз того, что уже однажды «было», чуткое наше ухо, привыкшее все делить на то, что «надо запомнить», и на то, «что надо забыть», сразу переносит в мир того, «что надо запомнить.»

Помня и руководствуясь этим правилом, мы надеемся, что повторая во второй раз исчезнувшую картину, мы как бы дадим ей статус реально существующей, более того – существующей всегда, т.е. вечно, и тем самым навеки введем картину «Проверена!» в не столь еще большой Пантеон наших «Священных Художественных Реликвий».

1984

ЛОПАТА

Картина «Лопата» состоит из лопаты, которая привинчена к доске, покрашенной в тусклый темно-зеленый цвет, цвет, которым у нас красят стены в коридорах, местах «общего пользования», а также доски под объявления на улицах, в ЖЭКах и т. д. На эту же доску внизу прикреплены 8 рассказов «про лопату». Чтобы листы бумаги не упали и держались долго, они прижаты плексиглазом и притянуты шурупами.

...Прямо после войны мы с мамой, вернее, мама получила участок в две сотки для разведения картофеля. (Это были очень голодные годы, и сотрудникам музея, где мама работала счетоводом, давали эти участки, чтобы можно было прокормиться). И я помню, как мы с мамой, взяв лопаты, поехали ранней весной за город копать свой участок. На большом пустыре за Загорском – помню его как большое горбатое поле, уходящее за горизонт – уже было много копавших фигур.

В мамином бумажнике были записаны цифры – отметины нашего участка. После поисков мы увидели колышки и по ним определили «нашу» землю. Мы стали копать, но мама устала, а я копал, стараясь вскопать весь выделенный нам участок. Он почему-то предполагался не квадратом, а как бы вытянутым прямоугольником.

Я не могу вспомнить, за один или за два дня мы его вскопали, но помню, что всю длину так и не вскопали, но все же вскопанное оказалось большим и внушительным. У нас был мешок посадочной мелкой картошки (нам его выдали). Мы резали каждую, и я засовывал ее в землю и засыпал землей.

...Прошло лето, и наступила уже поздняя, но сухая солнечная осень. Мы от других людей узнали, что «копают» картошку, вспомнили о своей и поехали «снимать урожай». Взяли мешки и приехали на поле. Все оно, до самого горизонта, было покрыто выдернутой ботвой, и повсюду было множество людей, копающих и наполняющих свои мешки. Нас тоже обуял жадный энтузиазм – скорее добраться до своего участка и выкопать «свою» собственную картошку! Невольно в уме мелькнуло: «А хватит ли мешков тех, что



«Лопата». Дерево, металл, бумага, плексиглас, оргалит, масло, эмаль. 130 x 190 см. 1984

мы взяли с собою?» Но где же наш участок? Начинаем искать по сохранившимся колышкам...

Посреди огромного поля с перекопанной ботвой, как могучий нетронутый лес, высотой почти в человеческий рост стояли цветущие джунгли всевозможных сорняков, репейников, других диких трав – все сильные, могучие, как на подбор. На фоне огромного, уже пустынного поля наш участок напоминал блистающий строй стоящего в каре какого-то невиданного войска с развевающимися по ветру высокими плюмажами – метелками чертополоха.

...Мы повернулись и пошли обратно на станцию.

Во время войны мы жили в Загорске, в самой Троицко-Сергиевской лавре. Тогда все в ней было заброшено, губительно, все, что напоминало жилье, было превращено в коммунальные квартиры, хотя какая-то часть и была «музеем» – в нем и работала моя мать счетоводом, и от этого музея мы получили внутри Лавры маленькую комнату, бывшую келью, со сводчатым потолком, крошечным окошком, и где за лето на всех стенах выступала вода, а зимой все покрыто было белым бархатом инея – из-за специального камня-песчаника, чтобы обитатель кельи мог терзать свою плоть.

Я с моими друзьями целыми днями лазал по монастырским стенам и церквям, безлюдным и закрытым, влезал на купол главного собора, колокольню. Особенно сладко и страшно было забираться в подземные ходы, которыми была пронизана вся земля под Лаврой.

И, конечно, мы искали клады – в этих каменных обвалившихся ходах мы обстукивали стены: если будет пустой гулкий звук – значит, клад. Однажды, стуча по стене под Уточкиной башней, мы услышали именно такой звук – клад! Надо бежать за лопатой. Я сбегал, попросил для чего-то у дворника – и скорее в подземелье. При вспышках спичек мы лопатой и руками стали разламывать кирпичную кладку. Наконец открылся узкий маленький лаз в пустую черноту. Я полез. Вытянутыми вперед руками я нащупал множество небольших странных комков. Когда вытянули меня назад и осветили то, что удалось захватить, оказалось – морковка! Мы с другой стороны пробили дыру в овощной склад. Время было страшно, смертельно голод-

ное. Мы еще потом долго лазали в свою дыру и таскали морковку – подземный клад, необыкновенное сокровище по тем временам.

...Помню непрерывный, нестерпимый голод во все время учебы в Художественной школе, где я жил в «интернате». Особенно в первые послевоенные годы.

...Наш «интернат» жил по своим жестоким внутренним законам, своим, тайным, неподвластным и неизвестным ни начальству, ни преподавателям школы. Кончался учебный день, ученики расходились по домам в свой большой, свободный и интересный мир, а мы, «интернатчики», после школы поднимались на четвертый «интернатский» этаж и попадали в его закрытый для всего внешнего мир, в его особую болезненно-фантастическую атмосферу, атмосферу, полную изошренного садизма и издевательства. Мир интерната, увиденный изнутри, строго делился на мир мучителей и мир жертв, мир начальников и мир подчиненных. Деление было просто как палка – мучители были старшие, их жертвы – младшие.

Я принадлежал к младшим.

...Среди многих обязанностей «малолеток» была обязанность доставать и готовить картошку для «старших». На уроках мы подделывали карточные талоны, и несколько ребят – все одетые в одинаковые лыжные костюмы, почему-то ярко-зеленого цвета – шли в магазин «отovarиваться». Продавец отрывал талоны, и мы совковой лопатой набирали из большой кучи два или три ведра мороженой полусгнившей картошки и тащили ее в интернат. Другая группа малышей растапливала печь, и мы начинали чистить картошку. Начистив большой котел, ставили на огонь, варили и, когда она была готова, подавали на стол для «самых старших». Потом снова чистили, варили для следующих «старших» или опоздавших к первой еде. Надвигалась ночь, мы чистили и варили уже для следующих, стоящих ниже по старшинству, но все же бесконечно старше и выше нас, чистили и варили под угрозой неизбежных побоев. Не могу вспомнить, доходила ли очередь, вернее, оставались ли силы, накормивши всех, что-то еще сделать для себя – маловероятно, да и картошка чаще всего уже кончалась, и мы уже глубокой ночью замертво засыпали на своих кроватях.

...Помню жаркий июльский день и мы, несколько друзей, вооруженные лопатами, вскапываем землю возле крыльца старого обшарпанного барака, поправляем крыльцо дома, где мы проводим время на художественной летней «практике». Ждут начальство. Оно внезапно едет из Москвы из-за невероятного, неслыханного события, случившегося здесь...

...На «практике» мы пишем этюды, рисуем с натуры в заскорузлой серой манере сталинской живописи тех лет, манере, которой нас обучают в нашем институте. Но среди нас есть товарищ, который осмелился на неслыханное. Он, возможно под влиянием каких-то книг (которые никто из нас в то время не видел), при рисовании с натуры кустов, освещенных солнцем, осмелился сделать на них СИНИЕ тени!.. Немедленно было донесено руководителю нашей практики. Он посмотрел, стал белым, для начала приказал запереть преступные холсты в отдельную комнату и немедленно сообщил о случившемся в Москву. Все затихло, оцепенело в страхе. Виновник старался держаться, но и он был несколько не в себе. Что-то будет?

Комиссия срочно прибыла через два дня: зам. директора и с ним 4 преподавателя. Они молча проследовали в комнату с арестованными холстами, молча вышли и немедленно уехали на станцию. Ждали «вердикта». Он последовал почти мгновенно: Б. Алимова (это был он) исключить из института. Начались хлопоты, ходатайства... Наконец, только в конце лета было вынесено специальное решение – во исправление злостной ереси написать Б. Алимову несколько пейзажей с натуры с ЧЕРНЫМИ тенями и представить их на комиссию осенью, что и было исполнено. Студента оставили, но перевели для острстки другим с живописного на декоративно-театральный ф-т...

Это был 1954 год, но с того времени мало что изменилось в нашей жизни.

...Мы брали лопаты и шли в нижнюю часть участка (ближе к ручью, который изображен на картине Э. Булатова «Опасно»), чтобы вскопать грядки под клубнику. Но Раиса Павловна – мать Эрика – не дает нам долго копать, зовет пить чай, потом обедать на светлой, залитой солнцем террасе...

Необыкновенное, удивительное время! Мы огромной, все прибывающей компанией на засаженном соснами участке. Днем купание, а вечером костер, ужин на постеленных вокруг костра одеялах, пение романсов. Неописуемое взрывное счастье, желание играть, кричать, кувыркаться! Как-то вечером приехал Леонард, Коля Эпов. Мы решаем переодеться во что попало. Кто-то надел скорородку на голову, голый Хавин завернулся в волейбольную сетку, с ревом и воем безумная компания движется через дачный лес на платформу, куда одна за другой подкатывают электрички с усталыми после работы, распаренными от жары пассажирами. Через окно электрички выбираем женщину поскромнее, увешанную сумками, в усталых глазах – как бы добраться до дачи, сварить, накормить... Когда она выходит из дверей вагона, Леонард, одетый в старую, рваную шинель на голое тело, в разбитых солдатских сапогах, грохается перед ней на платформу, хватается за ноги, ползет, умоляя простить его и что «никогда, никогда больше не будет!»... Женщина столбенеет перед такой фигурой, перед страшной компанией сумасшедших вокруг, не знает, что сказать. Леонард стонет, воем еще надсаднее, умоляет его «простить». Женщина прощает, думает, как бы не вышло хуже. Только этого и надо! Все с ревом и воем начинают бешеный танец вокруг них. «Простила, простила!» Все мы, обливаясь слезами от хохота, пляшем, кружимся кольцом, потом с грохотом по дереву платформы обратно, поем и танцуем среди темных деревьев леса, скачем обратно на дачу, где нас ждет костер и снова пение.

...Мастерская уже готова – сделаны из досок стены, вставлены окна и двери, бригада плотников, сделав что-то неописуемо прекрасное, получив деньги, ушла. В большом корыте я помогаю штукатурам, вернее, штукатуру Сереже готовить раствор, накладываю его лопатой в ведро и подаю ему на высокие козлы. Он штукатурит потолок, потолок в «моей мастерской» – необыкновенном светящемся пространстве, которое еще две недели назад было черным, пыльным, никому на свете ненужным чердаком, – а сейчас он новый мир, готовый для счастья и работы! Он сам, этот мир вырвался из меня, я сам в каком-то пьяном беспамятстве, не веря сам себе, говорил – здесь окно длинное, здесь короткое, тут поднять,

В 1979 ГОДУ В НАШЕМ РАЙОНЕ БУДЕТ СОБРУЖЕНО К 25ЛЕТ:

- 1.12 многоквартирных домов улучшенной планировки общей площадью 142 тысяч кв. м. и р-н на 18.3
- 2.168 одно-двухквартирных домов по новым проектам общей площадью 8.3 т. кв. м. и на 1.26 тыс. ж.
- 3.6 общественных и научных зданий общей полезной площадью 7.3 т. кв. метров на 2.2 т. мест.
- 4.2 школы-интерната на 860 мест общей полезной площадью 2.6 тысячи кв. м.
- 5.1 кинотеатр и 5 клубов на 2600 зрительских мест.
- 7.5 детских садов и детских учреждений.
8. Библиотека на 860 читательских мест с читальными.
- 9.2 стадиона и 3 спортивных.
10. Баня и банно-прачечный комбинат.
- 11.6 столовых на 2 т. посад. мест.
- 12.2 кафе-ресторана на 1 т. мест.
13. Поликлиника и больница на 765 койк.
14. Профилакторий.
- 15.2 парка и 2 сквера с открытыми бассейнами.
- 16.3 продовольственных магазинов и Универсам.
- 17.2 мастерские бытового обслуживания.
- 18.44 км. дорог с твердым покрытием.
19. Дом книги.

Ы. КАЙ.



там пробить – и «моя» мастерская, как надуваемая изнутри бумажная коробочка, выпрастывалась и распускалась вовне, вокруг меня!

...Этот сон длится и сегодня – распутившееся светлое пространство вокруг меня вместо глухого мрака чердачной пустоты, сумрачного пыльного небытия, которое всегда стоит тут же рядом за дверью «моего мира» и, исполненное угрозой, терпеливо и молча ждет своего часа, чтобы поглотить мой утлый коробок...

...В углу мастерской стоит большая картина. На ее фанерной поверхности две лопаты – одна совковая, другая штыковая, вместе с «живописью» они образуют часть «художественного» замысла.

...Мастерские художников в нашем доме вот уже многие годы находятся под пристальным вниманием пожарнадзора или попросту пожарников. Иногда часто, иногда реже – раз в месяц – большие пожарные комиссии посещают нас с грозными предписаниями о невыполнении пожарной безопасности, а иногда и опечатывая нас. В страхе перед этими приходами каждый из художников по возможности выполняет все, «что нужно»: вывешены правила противопожарной безопасности, установлены огнетушители, краски и бутылки с растворителем убраны в железные ящики, особенно перед приходом комиссии, у телефона висит плакат – в каких случаях звонить по номеру «01».

Вместе с пожкомиссией приходит и работник художественного фонда, который отвечает вместе с нами за состояние пожарной безопасности в вверенных ему мастерских.

Увидев мою картину с двумя привинченными лопатами и, видимо, приняв ее за противопожарный стенд, где обычно прикреплены топоры, ведра и другой инвентарь, похвалил меня за такую противопожарную предусмотрительность. Он попробовал снять их с доски, не смог оторвать и сказал, что при таком «крепеже» мне трудно будет в случае пожара их быстро сорвать и пустить в дело.

Мне нужно было для этой картины достать «древко» (лопату, ее железную часть я купил еще раньше), но чтобы сделать «Лопату», надо было еще достать «древко» – ее деревянную часть.

«Древко» для насадки на лопату продавалось в магазине «Природа» на улице Б. Хмельницкого (бывшая Маросейка). Я когда-то на ней жил с мамой: снимали комнатку у хозяйки Марии Ивановны, невероятной грязнухи – все стены были покрыты какой-то густой жидкой грязью. Я тогда учился в институте, и моим соседом по дому был Кирилл Соколов, он теперь в Англии. Мы с ним были все время вместе: рисовали у него, слушали пластинки, у него была прекрасная библиотека, еще довоенная.

В магазине «Природа» древка не было, а были только черные лопаты, их железные части – штыковая и совковая. Я, по обыкновению, стал приходить в отчаяние – где достать? Стал спрашивать у продавца, он не знает, конечно. Думаю, пойду просто по улице и буду заходить, заглядывать во дворы: если где увижу дворника – заключу с ним сделку и выкуплю лопату. Пошел по Маросейке (сейчас Б. Хмельницкого).

Каждый прохожий, как всегда в таких случаях бывает, кажется, что знает что-нибудь про «древко» – или имеет его, или прячет, или еще что. Но шел я недолго – что-то заставило зайти в «Химсбыт» – как раз в доме, где жил Соколов, а напротив мы снимали комнату. Переулок называется «Петроверигский».

Я сразу увидел множество «древков» в отделе, где продавались клеенки: они были намотаны на эти «древки». Я, как кот, чуя добычу, подхожу к продавщице, но купить вместе с намотанной клеенкой, чувствую, мне не по карману. «Продайте палку». «Нельзя, мы все сдаем на фабрику под расчет». Надо искать, значит, рабочего, он вынесет за рубль. Мотаюсь по магазину, вижу сбоку какую-то яму в подвал, внизу свет, а рядом с ямой, как искушение, прислонены к стене штук двадцать «древков», уже без клеенок. Я, как рыбак над прорубью, гляжу в освещенную яму, жду рабочего. Вот внизу появились сразу двое. «Продайте палку». «Нельзя, все сдаем под расчет». Подходит женщина, разговаривает с ними вниз, в яму. Я к ней, подвывая, в отчаянии рассказываю длинную историю. «Что надо?» «Палку». «Да берите сколько хотите!» Я чуть не умираю от счастья. Выбрал палку, иду домой в полном беспамятстве, как на крыльях.