

PASTOR

П А С Т О Р

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
THEMATIC MAGAZINE



ИЗДАНИЕ ПАСТОР ЗОНДА
PASTOR ZOND EDITION
KÖLN 2001

Издатель и редактор: Вадим Захаров
Редактор и корректор текста: Мария Порудоминская

ИЗДАТЕЛЬ ВЫРАЖАЕТ БЛАГОДАРНОСТЬ
СУЗЕ И ВЕРНЕРУ ЛЁВ
ЗА ОКАЗАНИЕ ФИНАНСОВОЙ ПОМОЩИ ПРИ
ИЗДАНИИ ЭТОГО ВЫПУСКА

DIESE AUSGABE WURDE DANK DER
GROSSZÜGIGEN FINANZIELLEN
UNTERSTÜTZUNG VON
SUSE UND WERNER LÖW
HERAUSGEGEBEN

Фотография на развороте - В. Захаров *... и завтра никуда не поедём!* Токио, 1996

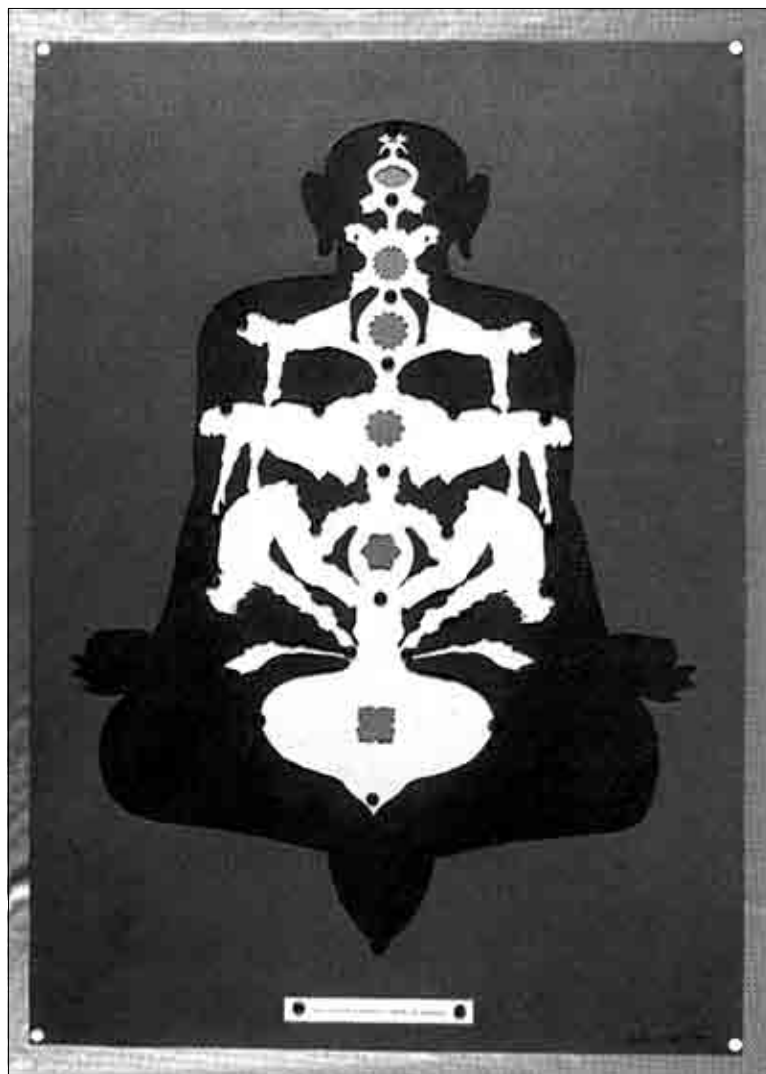
Pastor Zond Edition © Издание Пастора Зонда
Köln, 2001 Кёльн, 2001
Edition: 100 copies Тираж выпуска: 100 экз.
Number: Номер экземпляра:

В О С Ъ М О Й
В Ы П У С К Ж У Р Н А Л А « П А С Т О Р »
П О С В Я Щ Е Н Т Е М Е

ВОСТОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В МОСКОВСКОЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

С о д е р ж а н и е:

Николай Панитков, Вадим Захаров “СВОЁ И ЧУЖОЕ”	5
Никита Алексеев, Вадим Захаров “ПРАВОСЛАВНЫЙ БУДДИСТ”	21
Илья Кабаков, Вадим Захаров “РАЗГОВОР О ВОСТОКЕ ВОЗЛЕ...”	35
Павел Пепперштейн, Юрий Семёнов, Вадим Захаров “ ФАНТОМНОЕ ПРОСТРАНСТВО”	53
Павел Пепперштейн “КОММЕНТАРИЙ К ВЫСТАВКЕ ШИЗОКИТАЙ“	65
Андрей Монастырский “О ВОСТОКЕ”	69
Андрей Монастырский “ИСТОРИЯ “ЦЗИ-ЦЗИ”.....”	74
Сабина Хенсген, Андрей Монастырский “СУНЬ У-КУН НА РОДИНЕ МАГРИТТА”	78
Армен Бугаян БЕЗ НАЗВАНИЯ	83
Юрий Лейдерман “ПОЛЯ ОРОШЕНИЯ”	87
Виктор Пивоваров “ МОЁ КИТАЙСКОЕ”	107
Игорь Шелковский “ЯПОНСКАЯ СЕРИЯ”	113
Дмитрий Александрович Пригов “В КРАЮ ЖЕМЧУЖНОМ БАО ДАЯ”	121
Дмитрий Александрович Пригов “26 ПЕСЕНОК ВОСТОЧНОГО СТАРИЧКА.....”	130
Наталья Абалакова “ЗА ОТСУТСТВИЕМ ОСНОВАНИЯ....”	137
Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов “ДВАДЦАТЬ ОДИН ПАЛЕЦ”	142
Франциско Инфантэ “В СТОРОНУ ВОСТОКА”	147
Ирина Пивоварова “ИЗ ЦИКЛА ‘РУССКО-ЯПОНСКИЕ СТИХИ’”	155
Михаил Сухотин “ДЫР БУЛ ЩЫЛ ПО У ЧЭН-ЭНЮ”	161
Лариса Резун-Звездочётова “ИНДИЙСКИЕ ЗАМЕТКИ”	171
Константин Звездочётов “ТРИ ДАОССКИХ ВОПРОСА”	177
Андрей Филиппов БЕЗ НАЗВАНИЯ	183
Надежда Столповская “О ВЛИЯНИИ ВОСТОКА...”	185
Вадим Захаров “ЯПОНСКИЕ ТЕТРАДИ”	189
Сергей Ануфриев “ЖЁЛТЫЕ ХОККУ”	209
Сергей Ануфриев, Мария Чуйкова, Сабина Хенсген “ПИСЬМО...”	212
Юрий Альберт “ВОЛШЕБНАЯ КИСТЬ МА ЛЯНА”	225
Владимир Левашов “ОПЫТ СЕМАНТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ...”	235
Владимир Сорокин “КИТАЙСКИЕ СЛОВА И ВЫРАЖЕНИЯ...”	247



Николай Панитков *Поэтические возрения славян на природу*, 1996

Николай Панитков, Вадим Захаров

Своё и чужое

Панитков Я попробую говорить о восточной традиции как о некоторой интриге. Восток – очень экзотическая вещь, не свойственная другим регионам, но присутствовавшая здесь неким образом на неких перифериях. Как я с ней столкнулся, и что она мне дала, каким образом на меня подействовала. Первым моим столкновением с Востоком, насколько я помню, была подвернувшаяся мне лет в семь или восемь книжка по йоге на английском языке с фотографиями асанн. Она произвела на меня глубочайшее впечатление. До этого времени я не был знаком ни с какими проявлениями восточной традиции. Посмотрел я на эти фотографии – они меня заворожили. Были определенные представления о том, как себя люди ведут, что они делают, то есть о культурном поведении. И вдруг я увидел взрослых людей в немыслимых, закрученных позах. И главное, что я английского не знал, а книжка была на английском. И меня она так заинтриговала – мне было необходимо узнать, что это всё такое, потому что если не пойму, непонятно, как дальше жить. Это другой взгляд на всё нас окружающее, раз взрослые люди так себя ведут.

Захаров Ты сказал сразу самое важное – объяснил суть своей интриги – “непонятно, как жить дальше, если не пойму”. Это серьёзная заявка. Так как же ты “понял”?

Панитков У меня были авторитеты – например, интеллигентные бабушка, мама... Они что-то объясняли, но ничего подобного не рассказывали. В 60-е годы в моём окружении никто ничего не знал и объяснить по этому поводу не мог. Тем не менее это был факт, так как были фотографии, а не рисунки, причем люди на фотографиях были европейского вида, а не экзотического, словом, люди близкие, но делавшие что-то невообразимое. Очень долго я не мог эту свою страсть удовлетворить. И вот, когда я был классе в шестом, мои родители уехали в Индию. Я просил мать всё об этом выяснить и прислать мне информацию. Родители прожили там два года, но так ничего толкового не узнали, то есть никакой внятной информацией я не располагал.

Захаров Ты, оставался в Москве один?

Панитков Да, я был в интернате. Это класс шестой, седьмой. В это время я уже знал, что йога – это такая система упражнений, но было не понятно, что такое духовная практика. У нас были пионеры, комсомольцы, коммунисты. В общем было что-то смутное. Родители мой интерес особенно не приветствовали, но тем не менее присылали время от времени фотографии тамильских, южно-индийских храмов, страннейшей архитектуры, похожих на кукурузные почат-

ки. Там тоже были фигуры в странных позах – лотоса и т.д. В общем эта интрига меня не оставляла, и, когда я научился ориентироваться в литературе – классе в 8-м или 9-м, я искал информацию в энциклопедиях, в библиотеках. Литературы не было. Но неудовлетворенная страсть проникновения в восточную тайну меня не оставляла. Дальше, когда я подросток, это во мне укрепилось и даже приобрело некий мистический оттенок. Одно из первых столкновений с сакральным текстом произошло следующим образом. Я уже был знаком с некоторыми художниками, интеллектуалами, которые посвящали меня в разные знания философского плана и сориентировали на непоощрявшуюся в то время зону философии – экзистенциализм, религиозный экзистенциализм, на русских философов – Бердяева, Шестова и других. Я стал больше узнавать о религии, о понятии Бог. Даже в школьной программе по литературе – у Толстого, у Достоевского – присутствовало это слово, которое меня напрягало. Хотелось понять, что имелось в виду. В поисках такого рода знаний я ходил по Москве, по Кузнецкому мосту, где продавали книги, в том числе полулегальные, запрещенные, спрашивал у всех про эти книжки. Все от меня шарахались. Как-то мне встретился человек с очень необычной внешностью – лысый, толстый, с большой бородой, приятного, любезного вида. Это был единственный человек, который от меня не шарахнулся, когда я сказал, что меня интересует Восток. Он сказал, что постарается мне что-то достать. Потом я поступил на работу в Москонцерт и получил первую зарплату – 28 рублей 30 копеек. И тут, возвращаясь домой, я снова случайно встретил этого человека. Он меня узнал и говорит: “У меня есть с собой интересная книга.” Это была “Раджи-йога” с комментариями Патанжали. Я про неё уже что-то слышал. Он достал аккуратно сброшюрованные и аккуратно переплетенные машинописные листы. Я открыл и сразу понял по первым нескольким словам, что это то, что я ищу. “Сколько же она стоит?” – поинтересовался я. “Десять копеек за страницу машинописи, а здесь 283 страницы, значит, 28 рублей 30 копеек.” На меня это произвело шоковое впечатление, я достал эти 28 рублей 30 копеек и отдал ему. Вот так произошло мое первое знакомство с Востоком через текст. Это была довольно известная книга по йоге, связанной с психикой, сознанием человека, волей, концентрацией, это относилось больше к области философской. Надо сказать, что само совпадение подействовало на меня больше, чем текст этой книги. Я не обладал никакими особенными свойствами, был человеком с пониженной самооценкой, довольно трудно сходящимся с людьми, отстаивающим своё жизненное пространство. К тому же у меня несколько патологический рост – два метра, и пока я не стал взрослым человеком, мне была свойственна неподвижность, некоммуникабельность, заторможенность, астеничность. Меня это пугало, потому что я видел, что люди от меня довольно сильно отличаются и

им как-то легче – так мне, по крайней мере, казалось. Лет в восемь мы переехали из центра на окраину. Там был некий персонаж, патологический тип, тоже очень длинный. Он всё время всех обижал, грабил, в школе не учился. Вообще придурок такой. Почему я о нём вспомнил – меня постоянно пугала дальнейшая перспектива, как надо становиться человеком. Карьеры я никакой себе не представлял и вообще не представлял, как люди живут, что делают. Я видел, что есть, скажем, алкоголики, а есть преуспевающие люди. Так вот что надо делать, чтобы сохраниться в каких-то рамках привычных условий. Родители пугали меня, что надо учиться лучше, поступать в институт. Меня эта ситуация доканывала, я боялся, что я ни на что не способный человек и должен оказаться в конце концов где-то на помойке, в канаве. Но я учился, переходил из класса в класс. И дальше, уже после школы, когда у меня происходили какие-то удачные события, я анализировал, вследствие чего они произошли. И сплошь и рядом это были невероятные стечения обстоятельств. Меня что-то интересовало, и мне тут же дарили эту книгу, или я встречал человека, который мог пояснить мне что-то меня интересовавшее. Всё это – и встречи с определенными людьми, и книги, попадавшие мне в руки, даже денежных дел это касалось, – относилось к области чудесного. И этот Восток... этот пример, я о подобном мог бы еще долго рассказывать... Стоило мне этой областью заинтересоваться и возжелать, как в результате стечения страннейших обстоятельств желаемое попадало ко мне, мне не приходилось делать особых усилий, чтобы это получить.

ЗАХАРОВ Эти совпадения связывались у тебя именно с Востоком?

ПАНИТКОВ Нет, но Восток именно таким чудесным образом проник в мою экзистенцию. Я пробивался, пробивался, и хотя всё шло очень медленно, но какую-то информацию я всё время получал, достаточную, чтобы мне её переварить. Потом я с этим человеком подружился и попал, что называется, в первую десятку. Он общался в кругу Академии наук с людьми, которые занимались переводами с английского и с восточных языков, для себя, не для издательства, всякого рода восточных авторов. А человек, продавший мне книгу, занимался тем, что отдавал печатать в 4-5 экземплярах, а затем переплетал, оставлял себе, два экземпляра давал авторам, а остаток продавал, чтобы возместить расходы. Он сам собирал книги по Востоку, я бывал у него дома, у него была прекрасная библиотека – он был книжник. И как раз у него была полка с книгами по восточной философии, с которыми я стал очень активно знакомиться. Там были и дореволюционные издания, и ксерексы, и машинописный самиздат. Так что я мог удовлетворить свое любопытство, и, надо сказать, это знание меня увлекло. В этот же период, вернее, чуть позже я познакомился с русской православной традицией. У меня были друзья, которые меня отговаривали: зачем тебе нужен Восток, у нас есть свое – они были христианские мистики, говорили

об исихазме. Я поддался этой суггестии. Это был кружок, где были и художники. Они знали Священное Писание, крестились. Это была такая оппозиционная группа лиц, связанных с диссидентами и с неофициальным искусством, с абстракционизмом, с другим искусством... Первая выставка в Лугано, 1968 год... Это был круг тех, кто сейчас называется шестидесятниками, которые, конечно, были разными, но я попал в круг православно ориентированных. Это была в то время единственная ниша, оппозиционная коммунистической советской идеологии. Это был год 72-й или 73-й. Все они были мне очень симпатичны. Я к этому времени уже начитался Солженицына, после чего возненавидел всё, вплоть до своих родителей, считая предателями всех, кто не сидел в тюрьме, – доходило до крайностей. И я крестился – у отца Дмитрия Дудко. Я сразу усвоил, что вера это не наука, не объект изучения... это, как Эйнштейн сказал, – я верую как бретонский крестьянин. Надо поверить и всё. Но интерес к сакральному, желание понять, почему пост, почему такие совпадения, не исчезал. Я понял, что можно особенно не вдаваться в богословие. Я также уже к тому времени понял, просмотрев огромное количество религиозной литературы, что богословия как такового в России, в восточном христианстве не было. Это были компиляции. В первые века христианства было богословие, но это было нечто за семью печатями, совершенно непонятное. У Иоанна Дамаскина было написано, что оттого, что деревья качаются, дует ветер. Так оно и есть. Космология христианская странноватая была, на мой взгляд, никаким образом не комментировалась. В протестантской, в католической церквях были какие-то разработки, попытки знание с верой совместить. В православии не было практически никаких попыток. Богословие с 18-го века, типа Сковороды, было для меня тоже довольно подозрительным. Тем более что я в это время с дзен-буддизмом познакомился. Я понял, что абсурдность воззрений (в христианстве) даже хороша, потому что сакральная область не должна быть никак связана с реальным миром, потому что реальный мир – сплошной ад, криминал, засилие зла и лжи. А, с другой стороны, восточная традиция в частности буддизм – это была интересная традиция, сложная философская система, со школами, понятиями. Её интересно было изучать, я интересовался и читал с большим удовольствием переводную литературу...

ЗАХАРОВ При этом сохраняя христианские воззрения?

ПАНИТКОВ Да, абсолютно спокойно. Я даже ходил в историческую библиотеку, находил какие-то редчайшие издания. Выяснилось, что ориенталистская наука в России появилась значительно раньше, чем в Германии, в Англии... хотя они владели колоссальными колониями. Первое издание (1858 г.) – профессора Казанского университета О. Ковалевского, содержало два красношапочных буддистских сакральных текста...

ЗАХАРОВ В переводе и с комментарием?

Панитков В пересказе и с комментариями. Это были, кажется, путешествие Миларепа за душой своей матери по адским буддистским мирам и буддистская космология по красношапочным источникам. Довольно интересные тексты. А немцы стали что-то издавать только в конце 19-го века – довольно беспомощные книги. В России это была уже традиция. Васильев издал в конце 1860-х трёхтомник по буддизму. Позднеев... Были и другие известные авторы. Были христиански ориентированные, критика христианством буддизма, – это было не очень интересно. Особенно любопытными были книги этнографического свойства, например, замечательное описание монгольских монастырей. В 1905 г. появилась библиотека Буддика, которая периодически издавала буддистские тексты. Розенберг там печатался, Щербацкой – “Основы буддистской философии”. В 60-70 гг. была тартусская школа, новосибирская, в Улан Удэ. Конечно, всё это каким-то образом влияло на моё мировоззрение и на то, чем я занимался в искусстве.

Захаров Что значит в искусстве? Ты разве уже занимался искусством?

Панитков Это был уже переход – году в 75-76-м я познакомился с Андреем Монастырским, с Никитой, то есть людьми интересующимися, образованными... и уже в частных разговорах обсуждались и восточные темы. Мы же всё-таки не занимались чистой эстетикой, мы занимались концепцией, вырабатыванием мировоззрения, потому что область диссидентства, содержащая социальную критику, нас не очень интересовала. Социальная борьба не решает проблемы экзистенциальные. Мы были чудовищно задавлены советской идеологией и видели, что из этого в конце концов происходило, что дорога в ад выстлана благими намерениями, что всё это подозрительная чушь и ложь. И поэтому диссидентские круги, с которыми мы имели возможность контактировать, не вошли в наше рассмотрение. Мы читали, знали, это приводило в ужас, но в это время – в 70-е годы – это странным образом переплелось с волной эмиграции, мы знали близко людей, которые собственно и питались от этого, чисто материально, были, конечно, и адепты, но это иногда пахло фарцовкой, изнутри это выглядело не очень привлекательно и подозрительно. А чистые идеи, центральная концепция буддизма, нирвана, двадцать восемь видов пустоты – удивительно было, уму непостижимо, трудно было представить, что это такое, надо было долго медитировать чтобы разобраться.

Захаров Наверно мало, что изменилось с того времени с Пустотой...

Панитков Ну, четыре вида пустоты я могу теперь контролировать. А если без шуток, мы многое проговаривали. Не могу сказать, что это были напрямую обсуждения, но круг чтения у нас был общий.

Захаров Цыбиков, Шутский...

Панитков Шутский 58-го года с великолепными комментариями,

Щербацкой у меня был в рукописи. Розенберг – первое издание. В то время интерес к Востоку распространялся и на суфизм, на разные культы. Ну, что мы могли такое интересное найти, связывающее с восточной традицией. Был такой мощный столп и стержень, свойственный для всего дальневосточного региона – Японии, Кореи. Это была доктрина реинкорнации, в индуизме и буддизме по-разному, но корень был общий. Доктрина дхарм. Я собирал определение дхармы по разным источникам. Три тела Кая: Дхарма-кая, Нирмана-кая, Сам-бхока-кая, то есть триипостасное божество.....

ЗАХАРОВ ...наглядная техника постижения и закон.

ПАНИТКОВ Путь и метод. Сравнение всего этого с путем и методами в христианстве, в суфизме, в даосизме. По возможности, потому что издавалось мало. Параллельно мы знакомились с западной традицией, с русским авангардом. Что-то мы там улавливали. Даже супрематизм меня интересовал не с точки зрения концепции Малевича, а, скорее, с точки зрения тенденции, как мне казалось, восточной. И Кейдж, и т.д.

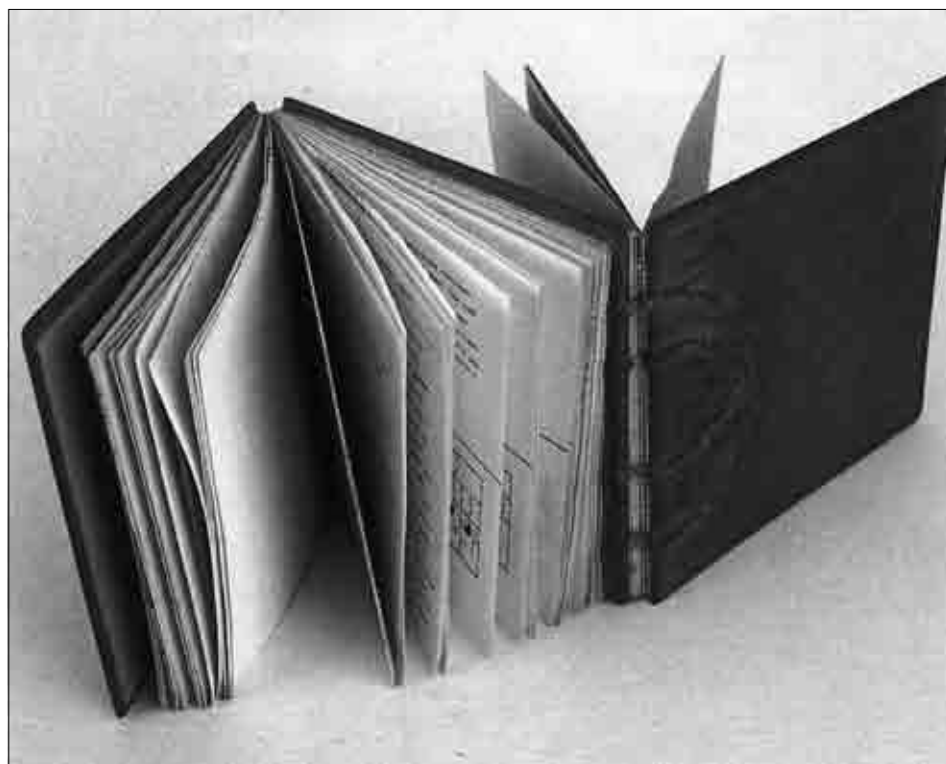
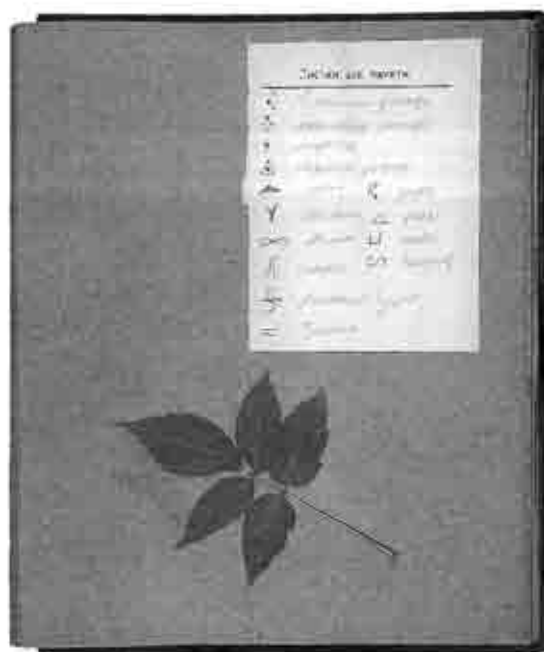
ЗАХАРОВ Потому, что процесс был триединый – Восток, западная культура и русский авангард. Всё открывали одновременно. Может, именно в этом кроется загадка нашего интереса к Востоку.

ПАНИТКОВ Западная культура меня интересовала не в “извращенных” формах – поп-арт или что-то американское, а в своих тонких проявлениях. Кейдж – фигура интересная. Дюшан – тоже не был таким брутальным, как дадаисты, он был тоньше, по работам это, по крайней мере, чувствовалось, абсурдность там была на грани. Японская эстетика, связанная с дзеном, также присутствовала в движении массовой культуры, в поп-музыке и т.д. У нас были общие интересы, обсуждения. Но, конечно, это выражалось в работах довольно опосредованно. Всё-таки мы в лоб материал никогда не использовали. Только в нескольких работах, в ранних альбомах (78-79 гг.) я использовал ксерокопированные изображения асанн.

ЗАХАРОВ Это альбом “Свое и чужое”?

ПАНИТКОВ Там у меня был визуальный материал, где я использовал цитаты из некоторых восточных текстов. Во второй книге – “Архив статистика Иваново-Вознесенской губернии” – тоже проходит получение сакрального знания из каких-то непонятных, невыясненных (восточных) источников... и т.д. Но это сделано с довольно сильной долей иронии. В общем я хочу сказать, что в вопросе Востока не было никакой оголтелости. Мы понимали, что это перевод, что невозможно при нашей ментальности языковой быть адекватными той культуре, восточной традиции. Это попытка адекватного перевода в сознании, а не на уровне текста. Важно было сначала понять, о чем речь идёт, чтобы перевести адекватно в область понятий чувства. Что, собственно, и имеет в виду практика. То, что там описывается, это же существует. Я имею в виду адекватную область чувственного восприятия философских понятий.





Николай Панитков *Архив волостного статистика Иваново-Вознесенской губернии*, 1980

Николай Панитков *Свое и чужое*, 1976

ЗАХАРОВ И в том числе перевод восточной практики на реалии коммунистического бытия и сознания современного художника...

ПАНИТКОВ Да, было важно употребить знания реально – и в искусстве, и в поведении. Потому что мир, в котором мы жили, был абсолютно абсурдным, очень агрессивным. Кругом правила коммунисты, какие-то были демонстрации и т.д. Мы создавали некую нишу, мир, и мы хотели, чтобы он был реальным, не совсем вымышленным, с экзотической терминологией... Кружков, где занимались, например, йогой, было много. Мы никогда йогой не занимались. Потому что нельзя заниматься йогой, а утром идти на работу, где на тебя кричит начальник. Должно же быть внутреннее состояние. Это очень тонкая вещь. Мы никогда не опускались до спекуляций на экзотических словах, понятиях. Мы пытались перенести их на понятный нам язык. Хотя Андрей довольно часто использует некоторые восточные термины, они делаются понятными, в контексте его текстов и его переживаний. В частности в “Каширском шоссе”. Не могу сказать, что это была практика, тем не менее это был круг расширения сознания за счет другой культуры.

ЗАХАРОВ Было ли что-то ещё сделано тобой до первой акции Коллективных действий – “Появление”?

ПАНИТКОВ “Появление” было в 76-м году. У меня была сделана работа, кажется, году в 75-м. Был конкурс детских игрушек в Японии. Нам прислали приглашение участвовать в нём – надо было создать проект детской игрушки... Я создал такую игрушку, мы с Никитой делали это вместе. Никита умел всё оформлять, а я плохо владел культурой визуальной продукции. Но идея у меня была такая: я нарисовал семь рамок разного цвета с пустым полем в середине, по бокам, по-разному окрашенных (пространство). Под этой рамочкой был текст, цитаты, очень сильно эмоционально окрашенные соответственно цвету рамок (речь). По-разному я подбирал литературу, просто высказывания, эмоционально окрашенные... В центр этой рамки, я предполагал положить играющим любой предмет – чайную ложку, ластик или что-то другое (тело) – и читать эту фразу много раз, чтобы предмет менял свою сущность, чтобы он приобретал другие свойства и качества, то есть его банальная конфигурация и функциональность нарушалась в рамках сознания.

ЗАХАРОВ Ты предлагал детям производить магическое действие.

ПАНИТКОВ Да, это такое магическое действие, не лишенное основания. Называть предмет не прямым названием, а в цветовом обрамлении, с текстом, также эмоционально окрашенным. Для меня было очевидным, что он переставал быть самим собой. Такая первая работа. Потом я делал альбомы. Пожалуй, еще сувениры для Молиблума, где я использовал буддистскую образность и тексты из “Улисса” Джойса. В акции “Глядя на водопад” я использовал в качестве схемы композицию китайского полотна. Всё остальное было опосредовано...

ЗАХАРОВ Мне хотелось, чтобы ты сделал обратный перевод (на язык Востока), если он возможен, некоторых категорий, разработанных и использованных КД. Например “пустого действия”.

ПАНИТКОВ Терминологию разработал Андрей. Но “полоса неразличения” – это одно из моих переживаний, я очень хорошо это помню, мы это тоже обсуждали. Это скорее моё личное – то, что не связано с восточной традицией. Пустое действие, пустотный канон. В “Словаре терминов московской концептуальной школы” можно видеть много слов из китайской, даосской традиции, но они вводились в дискурс через наши совместные обсуждения, присутствовали в этом дискурсе и со временем стали общими, но удержались только в этой традиции. А начал я совершенно с другого – мистичности и стечения обстоятельств, которые удерживали напряжение. Подобные исследования были необходимы, потому что я не мог понять простой вещи: если мерить рациональными европейскими рамками мой жизненный опыт те события, которые со мной происходят, то я должен был умереть под забором, потому что никакими особыми свойствами и качествами, которые требует общество от своего члена, я не обладал. Невероятны стечения обстоятельств, которые сделали из меня того, кто я есть... А механизм этих обстоятельств я очень хотел понять, и никакая традиция мне не давала его понять, кроме восточной. Православная традиция... ..то, что надо было поверить, что ни один волос не упадёт с головы человека без Воли Господа и всё... А в восточной традиции очень сложным путем объясняется, что это так и есть. И понятно, почему существуют столь невероятные коллизии в жизни, с невероятными последствиями, и как они могут охранять человека...

ЗАХАРОВ То есть каноны восточной традиции объясняли тебе каноны православия?

ПАНИТКОВ И вообще жизни. Я не скажу, что я очень мистически настроенный человек, но я понимаю, что невероятные механизмы существуют в мире. Несмотря на всю грубость, брутальность, поступки политиков – всё это психические травмы детства и больше ничего; тем не менее существует культура и нельзя всё до конца определить, всегда можно было сказать – конец всему, всё на грани, всё абсолютно абсурдно, тем не менее обходится. А каким образом всё это обходится?! Ничего чудовищного не произошло, хотя происходит и часто, если посмотреть хронику текущих событий. Но я беру собственную интригу жизни. Не могу сказать, что найден способ манипуляции в пространстве, что есть какой-то рецепт, но я подозреваю, что он есть и доступен.

ЗАХАРОВ Мог бы ты несколько слов уделить своей коллекции именно восточного искусства, а не современного. Как это произошло, что ты вдруг начал её собирать?

ПАНИТКОВ Параллельно... Меня интересовала символика, философская насыщенность восточного искусства, форма философст-

вования в образах и красках. К примеру, есть такой образ желтошапочного Идама, желтошапочной Гелугпа, (Варажра пхайрава) – существо с огромным количеством голов, стоящее на восемнадцати ногах, кажется с 36-ю руками. Восемнадцать ног – это восемнадцать видов пустоты. Черепа-украшения – это свидетельство о пустоте... чувств, страстей, на полпути к бесстрастности, хотя это чудовище, которое должно всё разорвать, оно абсолютно бесстрастно. Все эти категории буддизма мне, конечно, были очень интересны. Тем более, что это редкость, экзотика. Я всегда что-то об этом собирал – наткнешься на картинку, значит, должна быть и литература, прочтешь, ищешь аналоги в искусстве. Всё это естественно связано – искусство, коллекционирование, кругозор. Надо сказать, что мне в этом потрясающе везло. Хотя с буддизмом мне не везло, я много лет не мог прорваться к этому пространству коллекционирования. Никогда мне ничего интересного не встречалось, два или три раза мне что-то попало, а там ведь еще огромное пространство иконографическое. Потом, много лет спустя, я понял, почему мне это не попадалось... – позже я познакомился с человеком, который всё это себе забрал.

ЗАХАРОВ Но ведь коллекцию ты начал собирать гораздо раньше.

ПАНИТКОВ Но она как-то не пополнялась. Я это чем-то старался компенсировать. У меня не было целенаправленного коллекционирования. И это всё денег стоило. Но что-то мне доставалось буквально чудесным образом. У меня было в то время большее пристрастие к христианской мистике. Отсутствие текстов вразумительных в христианстве компенсировалось искусством, образами.

ЗАХАРОВ Ты имеешь в виду только иконы?

ПАНИТКОВ Да, иконы. А в буддизме интереснее были тексты. Поэтому компенсация не требовалась. И здесь у меня были просто невероятные совпадения, связанные не с древностями, не со стоимостью материальной, а с иконографической редкостью, с вещами, которых нет нигде, ни в музеях, ни в частных собраниях. К примеру, существует фактически в единственном экземпляре – “Ты еси ерей по чину Мельхиседекову”, который я встречал только в каталоге Александровского древнего хранилища. Достался мне невероятным образом, с текстом сакральным, гностическим... Потом мне достали фотографию похожей иконы из Музея религии и атеизма... А так коллекция – моя жизнь, я всё время что-то собираю.

ЗАХАРОВ Последние годы, насколько я знаю, ты собираешь мелкую пластику прекрасных по исполнению, но ужасных с виду божеств ада с чудовищными мордами. Какой смысл скрывается за таким устрашением? Почему выбраны именно они? Что это за образы?

ПАНИТКОВ Милостивого и Гневного, в буддизме. У меня есть несколько небольших собраний. Поскольку сейчас – материальная необходимость всё время что-то продавать, я коллекцией так много

не занимаюсь. Да, у меня есть набор любимых вещей, связанных и с христианской мистикой, и с восточной, среди них есть и довольно редкие вещи. Я качественно улучшаю, но не количественно. Есть персонажи, образы, которые я знаю. Для меня их созерцание в пространстве очень приятно.

ЗАХАРОВ Ты начал говорить об интриге. Во что она вылилась сегодня? Есть ли альтернатива, замена, вообще – есть ли желание её иметь. Есть ли потребность ещё что-то понять?

ПАНИТКОВ Наверное в новую интригу. Потому что механизм, который действовал в тот период, иссяк. Это тоже связано с сознанием. А как включить его вновь, хотя я понимаю, что это возможно, или переключить на какой-то другой режим работы, этому я еще не научился. Просто говоря, Управляющий меня оставил, ощущение такое есть. С чем это связано, я могу только подозревать. Ну, как получится, это уже не так важно, потому что всему своё время. Эта необходимость меня всё время поддерживать – не вечный дар. Это такой импульс, который дается, отбирается потом. Значит, я окончательно созрел, чтобы в этом пространстве двигаться самостоятельно.

ЗАХАРОВ Ты говорил, что в начале 70-х “интрига востока”, тем или иным образом вплеталась в интригу современного искусства. Не связана ли сейчас потеря интереса к восточной теме с потерей интереса к современному искусству? И наоборот.

ПАНИТКОВ Думаю, что нет. Пространство – с 76-го по 96-й гг. – было заполнено этой интригой. И функция в этом смысле, я считаю, выполнена. Изменился контекст, не то что это куда-то пропало или это никому не нужно. Формально – да, это никому не нужно, проехали. Это проблема поколения, новое поколение наши могильщики. Нет, всё это осталось и об этом пишут везде, во всём, в попсе, в современной музыке это есть, как само собой разумеющееся. Но это не само собой разумеющееся. Даже шутки, словосочетания, слэнг семнадцатилетних замешан на этом. Это присутствует, хотя и не рефлексится, откуда что берется, это абсолютно органично влилось, растворилось, а не существует как нечто отдельное – объекты или памятники, с которыми связан и опыт музейного коллекционирования.

ЗАХАРОВ Вопрос о КД. Что происходит сейчас? Вы возобновили три года назад Коллективные Действия. Была пауза. Новая методика отличается от того, что было прежде, или это продолжение прежней традиции, но в новом контексте?

ПАНИТКОВ Ничего нового я не чувствую. Есть изменения, смещения, перемещения каких-то акцентов. Интересно пластически как-то решить по-новому. Новая пластика, образ какой-то, но структура внутренняя остается, ничего принципиально нового нет. В свойствах акции было нечто цементирующее. Это было непосредственное общение – все приезжали, а сейчас кто будет приезжать и о

чем будут говорить... Мы не понимаем каких-то происходящих вещей, энергетика совершенно другая, и интересы другие. Не надо ничего завоевывать. Меня, например, на сегодняшний день, самоактуализация в обществе совершенно не интересует. Когда-то меня это интересовало – мне нужно было утвердиться, а сейчас мне просто это не интересно – утверждаться. Это проблема молодых людей, а я не хочу обращать на себя внимание. Да, для себя мы можем поговорить, что-то решить и что-то сделать, для поддержания тонуса... Это не стоит особых усилий. Воспоминания. Интересно, как изменилась атмосфера, интересно, что уже какие-то молодые люди приходят, интересно, как они реагируют. Вообще интересен сам факт, что хватает сил на то, чтобы это сделать. Очень важны побочные эффекты, комментарий ...

ЗАХАРОВ Но новой (нашей) интриги не появилось?

ПАНИТКОВ Ну что может быть новее...

ЗАХАРОВ Тогда ты ставил на карту – жизнь или понимание. И это не был максимализм. Чем ты жертвуешь сегодня? Куда и с какой установкой ты направляешься сегодня?

ПАНИТКОВ Я говорил о том, что движет человеком, об импульсе изначальном, и что он иссяк. Старая интрига прошла, а новая не началась. Необходимость поддержки в мистическом смысле отпала. Мы проникли довольно глубоко в это пространство, но импульс, инерция кончились. Есть только необходимость волевым усилием найти новые транспортные средства – ваханы (это когда Ботхисатвы восседают на таких экзотических животных), то есть атрибуты и средства передвижения. Если по восточной традиции, то вахан это определенного класса божественное существо, довольно высокой степени. Но самое главное – вообще освободиться от вахана и научиться полёту.

ЗАХАРОВ Можно интригу связать с незнанием и с запретом?

ПАНИТКОВ Конечно.

ЗАХАРОВ Сейчас интрига может быть интригой страха, “всезнания”, “сверхглупости”, или мы все стоим сейчас лицом к лицу к простой проблеме – проблеме возраста.

ПАНИТКОВ Естественно, это очень важные вещи. Есть две двигающие силы – незнание и желание. Миром движут глупые люди. Чем человек глупее, тем у него больше желаний. Механизмов он не понимает, не знает, что творит, и создаёт невероятную картину движения мира и поступков. Есть ещё, конечно, иллюзия знания. Тоже важная вещь, парализующая. А уж полное знание – это полный паралич.

ЗАХАРОВ Можно как-то искусственно создать интригу?

ПАНИТКОВ Можно.

ЗАХАРОВ Нужно?

ПАНИТКОВ Иногда бывает нужно. По договоренности можно было бы. Усилием воли. Хотя, думаю, это искусственно было бы... могло

бы что-то произойти, но незначительное. Протянуть как-то время. Не могу сейчас сказать. Не думал об этом, честно говоря. Но вот я сейчас практически создал себе интригу. Не скажу, что я вовлечен в неё с головой. Но она мне интересна, потому что всё-таки естественный характер носит. Мне не известны механизмы, которые движут бизнесменами...

ЗАХАРОВ Ты имеешь в виду свой магазин?

ПАНИТКОВ Да, например. Опыт расширяется, я касаюсь такого материала, с которым никогда не был связан, никогда у меня к этому интереса не было. А сейчас – необходимость рассматривать поверхность, качество живописи, вести какие-то деловые диалоги.

ЗАХАРОВ И последний вопрос: интрига московской концептуальной школы ещё сохраняется сегодня?

ПАНИТКОВ Думаю, что да, потому что подход к разрешению проблем эстетического сохранялся в определенной среде. Конечно, это существует. Не могу сказать, что широко, но опосредованно, через что-то проявляется. В языке, например, “как бы”. Я считаю, что это термин концептуальной школы. И мы многого не знаем, не замечаем, живя довольно замкнуто. В рекламе довольно много концептуализма. Вообще – в эстетике, в компьютерном мире... Мы ничего не открыли, но это такой процесс – мы в нём растворены... была такая необходимость какого-то вещества, и то, что видим – это жизнь этого вещества.

Глядя на водопад

Приехавшие по приглашению зрители (15 человек) были приведены на край заснеженного поля. В течение последующих семи минут Н. Панитков бегал в разном темпе и в разных направлениях по полю, иногда останавливаясь, падая, и закончил свой бег, встав посередине поля со снятой шапкой в руках. В этой позе он неподвижно стоял в течение трех минут. За это время зрителям были розданы репродукции с картины китайского художника XV века Фэн Цзы “Глядя на водопад”.

Стало ясно, что траектория бега (след на снегу) воспроизводила рисунок этой картины.

Моск.обл., Ярослав. ж.-д., ст. “Тарасовка”, 12 февраля 1981 года

Н. Панитков, А. Монастырский, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер,

С. Ромашко, И. Макаревич, Е. Елагина.





Никита Алексеев *Семь ударов по воде*, 1976

Никита Алексеев, Вадим Захаров

Православный Буддист

ЗАХАРОВ Никита, ты уже знаешь, тема нашего разговора – восточная традиция в московской концептуальной школе. Имеются в виду прямые и опосредованные влияния этой традиции в работах и мировоззрении московских художников. И ещё интересен вопрос – почему был сделан шаг именно в этом направлении и кто к кому двигался?

АЛЕКСЕЕВ Это интерес поколения. Не только в России, но и во всем мире, причем в основном к востоку дальнему, буддистскому, даосскому, как везде. Это был конец 60-х годов. То же самое происходило по всему миру.

ЗАХАРОВ Чем был вызван этот массовый интерес на западе? Были битники, Раджнеш, Махариши, Битлы, Кришнамурти и так далее, философия одного поколения, революция шестидесятых. Но в коммунистической России этот интерес должен был иметь свои корни.

АЛЕКСЕЕВ Этот интерес висел в воздухе. А мой – вызван, даже скорее, стимулирован был совершенно идиотской книжкой Татьяны Завадской “Восток на Западе”. Книжка, где Малера привязывали к дзену. Я в это въехал достаточно всерьёз, а поскольку я знал английский язык, то сидел в Иностранке, читал и переводил для себя и для других Тэйтаро, Судзуки.

ЗАХАРОВ Это был конец 60-х?

АЛЕКСЕЕВ Конец 60-х – начало 70-х.

ЗАХАРОВ Этот интерес как-то проявлялся в твоих ранних работах?

АЛЕКСЕЕВ Я думаю, что да. Но это странным образом шло параллельно с повальным тогдашним интересом к православию. Я крестился, кажется, в 23 года, причем у дремучего (как это выяснилось позже) батюшки Дмитрия Дудко. Это была такая болтанка в сознании между православием, востоком и всякого рода эзотерикой. В эзотерику я, слава Богу, не погрузился. А между православием и востоком я везде искал ту же самую апофатику, те же странные способы отношения к Богу – Мейстер Экхарт, францисканская католическая традиция. По-моему, считается, что апофатика развита в православии, на самом деле она куда более разработана в католичестве.

ЗАХАРОВ Но ты сделал выбор всё же в сторону православия, ортодоксальных форм...

АЛЕКСЕЕВ Ортодоксальные формы меня абсолютно никогда не притягивали. Я крещеный, но в церковь не хожу, не могу себя сейчас считать православным, потому что давно в церкви не был.

ЗАХАРОВ Ты хочешь сказать, что не воцерковлен, но это известная “болезнь” интеллигенции – быть православным, но в церковь не ходить.

АЛЕКСЕЕВ Да. Никак не могу претендовать, что я православный, но соответственно я и не буддист, потому, что странно быть буддистом, живя в России.

ЗАХАРОВ Как-то ты написал, что ты православный буддист.

АЛЕКСЕЕВ Эта смешная история произошла в Тбилиси, когда мы с Колей Панитковым, независимо друг от друга (мы сидели в разных концах зала), написали в ответах анкеты на вопрос о вероисповедании – православный буддист. Хотя, я думаю, что для Коли православие и буддизм нечто другое, чем для меня.

ЗАХАРОВ У Коли интересно то, что православие для него – только ритуал и вера, а буддизм – некая интрига и наука одновременно...

АЛЕКСЕЕВ Коля, как я понимаю, больше интересовался ламаизмом. Меня тянуло всё время в сторону даосско-дзенской линии, где ничего не понятно, ничего не определяется, хотя тончайшим образом разработаны гносеология и психология. Я с Колей в принципе согласен, потому что православие для меня до сих пор остается чисто ритуальной вещью. Если я молюсь, то прибегаю к церковнославянской традиции. А восток – это, конечно, способ исследования, и для меня тоже.

ЗАХАРОВ В какой пропорции у тебя сейчас православие и восток? Изменилось ли что-либо в этих взаимоотношениях?

АЛЕКСЕЕВ Ты знаешь, сейчас никакого противопоставления нет. Я понял, что я не православный и не буддист.

ЗАХАРОВ Ну, понятно, “неправославный буддист”. Мог бы ты вспомнить свою первую работу, сделанную под явным влиянием восточной традиции.

АЛЕКСЕЕВ Первую работу мне вспомнить сложно. Но, скажем, эти мои объекты из “Поэзии вещей”.

ЗАХАРОВ Для КД было важным совместить восточную традицию с проблематикой современного искусства. Выработать метод перевода, найти некий аналог. И такие явления как Кейдж, были для вас квинтэссенцией, точкой схода интересов – и восточной практики, и современного искусства. Первая акция “Появление” – это музыкальное произведение Кейджа. Можно же провести такую параллель. Теперь расскажи об авторской работе, которую ты сделал в рамках КД. Она, если я не ошибаюсь, называлась “Палатка”?

АЛЕКСЕЕВ Она как раз меньше относится к этой линии. Это скорее работа по поводу искусства, стандартная концептуальная вещь.

ЗАХАРОВ В 1981-м году Андрей Монастырский делал специально для тебя акцию, она имела восточный бэграунд?

АЛЕКСЕЕВ Она абсолютно не в восточной традиции.

ЗАХАРОВ Ну, хорошо, давай вспомним твою работу, выполненную под очевидным влиянием востока – “Семь ударов по воде”. Это, кажется, конец семидесятых.

АЛЕКСЕЕВ Это параллельно с КД, а КД образовались, кажется, в 75-м. Я сейчас вижу, что эта работа забавная и достаточно нова-

торская по тем временам, хотя абсолютно анахроничная по сравнению с американцами. И одновременно я вижу, насколько она наивна сейчас. То есть это чистой воды иллюстрация ко всякого рода дзенским делам.

ЗАХАРОВ При этом оказывается, что эта работа, может быть, в силу наивности и простоты является одной из твоих лучших.

АЛЕКСЕЕВ Да, но это по случайности, удалось не перемудрить.

ЗАХАРОВ А работа “Десять тысяч шагов”?

АЛЕКСЕЕВ Она как раз очень перенагруженная. Дело в том, что у меня есть синдром – я всё время что-то считаю: когда еду по городу, я считаю машины, “мерседесы”, например, сколько я увижу их. Там тоже был подсчет, я поставил себе цель – пройти ровно десять тысяч шагов. Я ходил по лесу, по глубокому снегу, это было довольно мучительное занятие. Через каждую тысячу шагов я останавливался, отхлебывал, писал в тетрадку еще один стишок, после чего бросал бумажку на снег и фотографировал. И это опять же иллюстрация суфистского тариката, потому что в тарикате есть понятие “интоксикации”. И она, конечно, была перенагружена соматически.

ЗАХАРОВ Почему десять тысяч шагов?

АЛЕКСЕЕВ Ну, просто круглое какое-то число и довольно большое расстояние, если ходить по сугробам.

ЗАХАРОВ Это была твоя индивидуальная акция, что-то наподобии акции Вито Аккончи (только ходил ты сам за собой, да ещё по колёно в снегу), где он преследовал какого-нибудь случайного прохожего. Были все же у тебя наблюдатели? Кто-то тебя фотографировал?

АЛЕКСЕЕВ Никто.

ЗАХАРОВ Какого времени эта работа?

АЛЕКСЕЕВ Это самое начало 80-х.

ЗАХАРОВ До твоего отъезда в Париж было ли еще что-то сделано с учётом востока?

АЛЕКСЕЕВ Мы говорили с тобой по поводу моих “клеенок”, и ты сказал, что они не имеют отношения к восточной традиции, для меня они кажутся как раз восточными вещами просто технологически, там используется техника, которую я придумал и назвал “тусовка”. Я к этому пришел на основании, в этом я не лгу, китайского трактата “О живописи размером с горчичное зерно”, где говорится о разных способах мазка. Я пытался придумать наиболее оптимальный способ обработки поверхности и работал я водяными красками. Масло не моя техника.

ЗАХАРОВ То есть твои “клеёнки”, эта “бездумная тусовка”, оказались в результате неким механическим аналогом тысячелетней китайской традиции. Неожиданный поворот.

АЛЕКСЕЕВ При чем я тебе честно могу сказать, что для меня самое главное не что я рисовал, самое приятное – как я это делал.

ЗАХАРОВ Наверно этот процесс можно назвать некой живописной практикой. Можно же так сказать?

АЛЕКСЕЕВ Да.

ЗАХАРОВ То есть все “клеенки”, включая даже те, что с французскими надписями (на мой взгляд, наиболее слабые твои работы), можно теперь рассматривать как некую живописную практику?

АЛЕКСЕЕВ Понимаешь, это такой обман окружающего. Повторяю – самое главное. Я шел на поводу у времени (когда появился нью-вейв), но сверху этой “тусовки” еще рисовал какие-то сюжеты, которые на самом деле были не нужны, они нужны были только для того, чтобы это выглядело как картина.

ЗАХАРОВ Я вспоминаю и разработанную Свенон технику “обводки”, вернее, он один из первых начал её использовать очень активно, ввел в художественную ситуацию. Это было забавно, удивительно, подстать фокуснику, который мастерски делал из любого сюжета, из любой ерунды нечто невероятное и, что важно, на твоих глазах. Здесь также был важен процесс превращения, действия, что видимо достаточно близко к тому, что ты подразумеваешь, говоря лишь о технике. Но мне кажется эта “тусовка” – “бессмысленная техника”, о которой ты так много говоришь, приобретает некую глубину благодаря времени и на его основании, несмотря на твой ярко поданный формализм. Кстати вчера, просматривая твои работы из моей коллекции, я как раз думал об этом – “тусовка” оказалась мировоззрением, определённой точкой зрения на мир в середине восьмидесятых. Конечно же, не у всех было такое смотрение, но оно впитало в себя некий важный аспект того времени. Многое было накоплено к тому периоду, я имею в виду знания и о востоке, и о современном искусстве, и о том, что творилось вокруг нас. Не хватало одного – легкого движения кистью, автоматизма, вбирающего в себя всё, что находилось в наших головах. И опять-таки это очень близко, как ни говори, к основам дзена. Но был ещё один элемент – показная тупость. У тебя она выражалась в том, что ты на вопрос: “Никита, ну понятно, “тусовка”, а что ты хотел ещё сказать этой работой?” – всегда отвечал, не задумываясь: “Ничего я не хотел сказать”.

АЛЕКСЕЕВ Я сплеховал, потому что начал сверху “тусовки” рисовать всякую ерунду. С другой стороны, если бы оставил только тусовку, то, может быть, это выглядело бы как такая глупая, чистой воды концептуальная деятельность.

ЗАХАРОВ Ну, хорошо. С этим вопросом мы разобрались. Я думаю, для многих это будет очень интересно. По крайней мере, будут знать откуда появилось слово “тусовка”. Теперь я хотел бы спросить тебя, как менялось твоё отношение к восточной традиции в связи с отъездом во Францию.

АЛЕКСЕЕВ Во-первых, ты меня почему-то называл формалистом. Может быть, формалистом я стал в большей степени во Франции. Жизнь за границей заставляет с большей ответственностью относиться к своей деятельности. С другой стороны, когда я из России

ехал дальше на Запад, вполне возможно, что там на западе я подвинулся ближе к востоку. Мои французские работы стали прозрачнее, меньше смысла. Они более глупые и с меньшими претензиями.

ЗАХАРОВ Заметь, ты продолжаешь говорить о материале, о технике, о глупости.

АЛЕКСЕЕВ Французский опыт привёл меня к тому, что я начал относиться к искусству (фраза, которую, я знаю, ненавидит Андрюша Филиппов) как к изготовлению хороших и умных табуреток. Я не считаю, что искусство чем-то отличается от прочих ремесленных занятий. И опять же, с одной стороны, в этом есть обращение к средневековью, с другой стороны, к восточной традиции. То есть там искусством называется, как ты знаешь, стрельба из лука, деланье горшков и так далее. Франция меня научила, я надеюсь, делать искусство как ремесленную вещь. А с другой стороны, я во Франции избавился от сложных смыслов. То есть вместо картинок, которые делал здесь, стал рисовать стога сена. А стог сена вещь в сущности глупая.

ЗАХАРОВ Ты полагаешь, именно поэтому к нему обращались импрессионисты, Клод Моне, к примеру.

АЛЕКСЕЕВ Интересно, когда я писал стога, я совершенно не думал об этом. Потом до меня дошло, что я почему-то во Франции делаю картинки, которые делал Клод Моне.

ЗАХАРОВ Как долго продолжался твой французский период?

АЛЕКСЕЕВ Я прожил там безвыездно шесть лет. Уехал из Москвы в начале 87-го, а вернулся в конце 93-го.

ЗАХАРОВ Твое пребывание на западе повлияло на твоё отношение к востоку, или этот вопрос вообще уже не возникал в силу того, что он стал для тебя внутренним?

АЛЕКСЕЕВ Я думаю, что он стал органичным. Во всяком случае, я перестал читать книги по востоковедению. Иногда читаю, но без такого энтузиазма, как раньше. И потом всё замкнулось. Ты говорил про Кейджа. Кейдж своими гуру считал Судзуки и Марселя Дюшана, который, как известно, был наоборот наследником жесткой западной рационалистической традиции. Я надеюсь, что в своих блужданиях между востоком и западом я всё-таки стал европейцем, а не китайцем или японцем.

ЗАХАРОВ И не православным.

АЛЕКСЕЕВ И не православным. Европейец русского православного происхождения с интересом к востоку. Надеюсь, достаточно рационалистичный.

ЗАХАРОВ Вернувшись, ты делал какие-то работы, основываясь на этой своей “рационалистической позиции”, или ты ее осознал лишь сейчас, за последние два-три года, когда полностью прекратил заниматься искусством?

АЛЕКСЕЕВ Окончательно осознал, когда прекратил заниматься искусством. Но работа “Две луны” в 1994-м, достаточно политизи-

рованная, которая говорит о ситуации в России и опять же об удвоении, – это вполне в “восточной традиции”. Мне просто очень нравится китайское и японское искусство, мне очень нравится графика. Чисто физиологически мне приятно рассматривать традиционные восточные картинки.

ЗАХАРОВ При этом я не помню ни одной твоей работы, где была бы некая стилизация.

АЛЕКСЕЕВ Это невозможно. Это надо уметь. Ну, например, Май Митурич пытается это делать, но очень плохо получается. Совершенно бессмысленно...

ЗАХАРОВ Ну почему?! В начале века, и у Гогена, и у Ван Гога, и у многих других, наряду с отдельными неудачными попытками, где это подражание очевидно, есть прекрасные образцы, где оно присутствует опосредованно.

АЛЕКСЕЕВ Уистлер пытался это делать. Но я-то отдаю себе отчет в том, что я уж точно не Ван Гог и даже не Уистлер.

ЗАХАРОВ Ну, то, что ты не Ван Гог и не Уистлер, никакого сомнения не вызывает. Думаю, и переводы Марковой тоже не являются стилизацией. Мы всё же говорим не о переносе одного в другое, а о нахождении, о развитии одного в другом. Конечно, было начальное ознакомление, но, что удивительно, я не припомню ни одного случая в московском современном искусстве, где был бы явлен образец неудачного перевода. Если они и были, то исчезли в мастерских художников.

АЛЕКСЕЕВ Я же говорю, этот интерес просто висел в воздухе – везде. Вспомни американскую литературу, музыку. В Европе то же самое происходило. С другой стороны, это еще, видимо, ситуация России, которая вечно находится не то там, не то здесь. И здесь это приобретало другие формы, чем на западе. На западе, как ни странно, об этом лучше знали, чем в России. У нас востоковедение фактически истребили, оно начало восстанавливаться только в 60-х годах.

ЗАХАРОВ Я хотел бы сейчас связать восток с понятием “интрига”, и я это делаю на основании разговора с Колей Панитковым. Для него восток был закрытой комнатой, куда необходимо было пробраться, несмотря на все сложности, и, насколько я понимаю, это было одним из основных стимулов, несколько угасших, когда всё стало дозволено и появилась возможность купить любую книгу, понравившуюся миниатюру, скульптуру малой формы, когда многое стало доступным. Для него наступил момент некой релаксации в этом вопросе. Как ты связываешь восток и “интригу”?

АЛЕКСЕЕВ Мы с Колей совершенно разные люди. Я лишен интереса к интригам. Хотя, конечно, всё, что было запрещено, вызывало естественный интерес. Я сейчас перестал живо всем этим интересоваться не потому, что книжки стали доступны, а потому что мне стало ясно, что я там ничего не пойму. Бессмысленно что-то читать, рассуждать, хотя иногда читаю, и меня интересуют уже какие-то

более определенные вещи, технические.

ЗАХАРОВ Можно сказать, что сейчас тебя этот вопрос интересует постольку-поскольку.

АЛЕКСЕЕВ Не то что постольку-поскольку, – меня интересуют конкретные вещи.

ЗАХАРОВ Например?

АЛЕКСЕЕВ Например, меня сейчас очень живо интересуют отношения между животными и людьми. Отличную книгу издал француз Борис Сирюльник, тысячи полторы страниц, которая называется “Если бы львы умели говорить”. Это антология от Платона до новейших философов насчет теологии, искусства и т.д. Меня интересуют отношения человека с животными в мусульманской, христианской и дальневосточной традиции. Мне представляется, что это интересная, неразработанная тема, теология животных.

ЗАХАРОВ Насколько я вспоминаю, эта твоя новая тема – хорошо забытая старая. Вспомни свой Бестиарий – десятки листов, а также работы с воронами и так далее. На самом деле, если делать анализ твоих работ, можно выделить эту линию как одну из основных. Но это тема для отдельного исследования. Я начал с того, что являлось для нас интересным. В данном случае мы говорим о восточной традиции и о сочетании некой интриги с проблематикой современного искусства. В принципе, вся твоя деятельность основана на этих двух интригах, которые слились в некую область, в некое твоё пространство. Но интрига этого пространства исчезла. А у тебя появилась новая интрига, как бы ты не отбивался от этого – интрига журналиста.

АЛЕКСЕЕВ Это не интрига. Это работа – ответственная, и, прежде всего, мне за это платят, что немаловажно. Во-вторых, я считаю, что занимаюсь важным для себя и, возможно, для кого-то еще делом.

ЗАХАРОВ Это серьезный ответ человека, находящегося на ответственном посту. Нет, я говорю о внутреннем стимуле и опять-таки о дистанции. А ты, как мне кажется, дистанцию потерял, более того, потерял сознательно (очень характерный для тебя поступок). “Я плохой художник. Я не умею рисовать,” – говоришь ты сегодня. А до этого, кажется, году в 82-м, говорил, что тебе не нравится современное искусство. Всё как бы сходится. Но ты ушел в журналистику, не хлопнув дверью, как это сделал Свен, а создав для себя, так мне кажется, другую иллюзию. Она тебе нравится, и ты всех в этом убеждаешь, делаешь вид, будто твое новое занятие отличается по сути от того, что ты делал прежде. Я назвал тебя формалистом, но понятно, что ты не формалист, но, извини, и не журналист. Я просто жду очередного витка твоего “занудства”, когда ты скажешь: “Да, что там говорить, я же некудышний писака”. Я понимаю, работать в газете интересно, там и деньги пока ещё платят, но я не сомневаюсь, что это твой очередной трюк, который, как и любой другой, быстро тебе надоест.

АЛЕКСЕЕВ Конечно. Я тебе сказал, что для меня журналистика более интересна сейчас. Мне совершенно неинтересно ходить на выставки, за редким исключением, мне неинтересно рассуждать о современном искусстве. Оно потеряло для меня, как ты говоришь, интригу. Всё заранее ясно и понятно, за исключением очень хороших художников. Я себя не считаю журналистом. Опять же это такое взвешенное состояние. Это занятие позволяет мне запускать какие-то вирусы. Грубо говоря, мне интересней сейчас работать с аудиторией, которая ничего не знает про современное искусство. Научить я ничему не могу, я могу запустить вирус, который начнет плодиться. Хотя какая-то дидактика, конечно, есть, я работаю в крайне либеральной газете, антикоммунистической, которая борется с опасностью реванша национализма и прочей гадостью.

ЗАХАРОВ Теперь ты колесишь по белу свету как журналист, а не как художник. И твои интересы (возможно, они связаны с интересами газеты, я это допускаю) связаны с Арменией, Грузией, Сербией, со странами, которые можно сейчас назвать (с большой натяжкой, конечно) Ближним Востоком. Как художника, тебя интересовал больше Дальний Восток. Почему вдруг произошла такая географическая переориентация?

АЛЕКСЕЕВ Я на Дальнем Востоке не был и, наверно, никогда не попаду, прежде всего потому, что не могу лететь на самолете больше четырех часов. И потом мне совершенно не хочется попасть в реальный Китай. В Японию – может быть. Но мне бы хотелось попасть в Японию, минуя Токио. А то, что я мотаюсь по центральной Европе, – наверно, ты прав, потому что это такой странный регион. Мне не очень интересно ездить во Францию, в Америку вообще не хочется. Я последние два года шатаюсь по Словакии, Чехии, Польше, Венгрии, Австрии...

ЗАХАРОВ Юра Лейдерман последние два года тоже мотается по Центральной Европе. Это область, которая была всегда незамечаемая, по сути – невидимая. Московский художник всегда её проскакивал почти набегу. С Юрой мне понятно – его интересовала “Срединная Империя”, правда в Китае, но он перенёс свой интерес (думаю бессознательно) на Центральную Европу. На чём строится твой интерес на самом деле?

АЛЕКСЕЕВ Для меня самого это очень интересно, – обнаружить, что меня тянет не в Италию, хотя в Италию я с удовольствием бы поехал, а в какую-то ерунду, как, например, сейчас мы десять дней просидели в крошечном городишке в Венгрии, где совершенно нечего делать. Это маленький барочный центр, где такая венгерская жизнь: птички летают, церковь стоит.

ЗАХАРОВ Можно сказать, что интрига восточной традиции выродилась или переместилась для тебя в Центральную Европу? Или это невероятная натяжка?

АЛЕКСЕЕВ Конечно, натяжка. Восток есть восток, я там никогда не



Никита Алексеев *Две луны*, (фрагмент), 1994

был, вряд ли попаду и в общем не очень и хочется попадать.

ЗАХАРОВ То, что тебе не хочется, свидетельствует о том, что воображаемое для тебя более важно, чем то реальное, о котором ты так долго мне тут говорил.

АЛЕКСЕЕВ Вот ты, в отличие от меня, был в Японии. Ты её видел. Я её не видел и вряд ли когда-нибудь увижу.

ЗАХАРОВ Но тебе и не особо хочется, с твоих слов.

АЛЕКСЕЕВ Нет, мне очень хочется попасть куда-нибудь в Камакуру, чтобы на гору какую-нибудь отвезли, мечтаю увидеть фантастическую штуку – две скалы, связанные канатом. А Токио – я не люблю большие города.

Никита Алексеев

“10 000 шагов”

Я прошел расстояние в 10 000 шагов от станции Каллистово до Городка (Радонежа) и дальше до села Голыгино, останавливаясь через каждую тысячу шагов. На каждой остановке я писал два текста: один – на бумажной карточке, которую клал на снег, а второй – в тетрадь, которую нес с собой. Затем я делал четыре фотографии: вид вперед, направо, налево и фотографию текста на карточке.

Наложение жесткой числовой схемы на природную среду и естественное передвижение по ней (обусловленное только тропинками, направление которых я приблизительно знал) и необходимость внимательно считать шаги, чтобы не сбиться; совмещение запрограммированной необходимости писать тексты двух видов и эмоциональной переменчивости (усугубленной тем, что на каждой остановке я выпивал несколько глотков красного вина); несовпадение между заранее придуманным маршрутом (часто глубоко в снегу) – на мой взгляд дало возможность создать опыт пути в его чистом виде.

Имеющиеся в результате тексты и фотографии не являются “стихами”, “размышлениями” и “пейзажами” как таковыми: это достаточно эфемерная “разметка” пути.

Тексты на карточках

1.

Летящие рукава,
легкие ткани.
Сухая трава.

2.

Солнце.
Едет поезд.
Ходить так, чтобы
обе ноги были в воздухе.

3.

“Лучше здесь, чем никогда”.
Потом, подняв руку
над головой:
“Здесь очень пусто”.

4.
Сколоченные
Доски, Щелканье
ветра. Как парус.
Откуда знать?

5.
H's ok MRS Brown
Все прекрасно.
Где звенят пустые поля?

6.
Я все ближе.
Ветер все
холоднее.

7.
Счастья дающему.
“Как закончится
день?”

8.
Нас только двое:
птицы, снег
и трава.

9.
Коза на солнечном
склоне;
Я люблю их.

10.
Слава Тебе!
Слабые ноги –
моя вина.

Тексты в тетради

1.
Конец марта, но еще зима. Дорога от Каллистова в Городок. Тихо,
пусто, каркают вороны, слышно щелканье белок. Мелкий мед-
ленный снег.

2.
Усталость, постоянство одного и того же, внезапная радость. Что и

как – понятно, но неясно, как идти к цели. Если проходящая мимо собака останавливается и обнюхивает меня, это значит, вроде бы: я не один. А общее значение таково: до некоторой степени малодушная попытка оторваться от “постоянства одного и того же”.

3.

Как бумажная дорога. Stretches меня занимают давно; отсюда и эта работа. Сама по себе она, конечно, “пуста”. Сперва я хотел ходить по лесу и по полям с совершенно дурацкой плоской скульптурой из оргалита, я ее даже сделал; ходить, ставить ее, а рядом бросать крошечную бумажку с микроскопическим текстом. Тексты – обиженные, радостные, ругательные, политические, эротические и т.д. И фотографировать это. Потом понял, что полная ерунда. Сейчас вроде бы лучше. Это своего рода пространство для писания слов. Я ведь не знаю, где окажусь через тысячу шагов, и при этом у меня есть “список тем”. Из этого и должно – вместе со словами, которые я пишу на карточках, – что-то получится.

4.

Сейчас все очень хорошо. Никого вокруг нет и очень красиво, хотя сейчас я пришел не в самое красивое место. Немного раньше я видел склон, освещенный солнцем. Он был очень яркого, светлее белого, серо-голубого цвета, и над ним серо-желтое солнечное зимнее небо, темнее снега. Просто впитать бы это, как можно больше, и понять если не до конца, то хоть к началу приблизиться. Такое тяжелое время, злобное, кошмарное. Сейчас у меня будто нет земли под ногами – тем тяжелее потом окажутся башмаки. Идти и Идти – а потом слоняться по кругу? Басё вперемешку с Тургеневым.

5.

Здесь вокруг лес. Немного дальше какая-то машина с грохотом валит деревья. Сейчас она умолкла. Еще дальше – еще что-то. Или я не понимаю смысла этого “дальше”? Почему-то мне интереснее смотреть на сухую еловую иголку на расстоянии 50 см от моих глаз; мне почему-то не удастся перешагивать границы все время расходящихся кругов. Рядом кричит сойка, которая – разумеется – будет кричать и если я ее слушать не буду; поезд вдали проехал, поехал, наверно, к Брежневу в Кремль или повез арбузы в Афганистан. Я хоть одно, слава Богу, знаю – куда сейчас иду.

6.

Помимо прочего, я потихоньку пьянею от вина. Пьяный ходок. Сейчас мне прозрачно-хорошо; но в последнее время я себя ощущаю инертным газом, мутным и с дурным запахом. Я делаю себя все более одиноким и не умею быть один. Ужасно строить дом на камне, да не на том. Основная мечта последнего времени: “оказаться где-

нибудь не здесь”. Сегодня я не здесь, но это праздник, который вечно кончается.

7.

Теперь я пойду к бывшему Радонежу, где св. Сергей родился. Хотя я сюда шел, удивительно, что пришел всё-таки, и как раз вовремя: солнце так прекрасно светит сквозь деревья на купол. Дальше я еще 3 000 шагов куда-нибудь пройду – теперь я уже пришел.

8.

Здесь, на валу, мы уже были лет пять назад – это было так хорошо! Дышать этим и тем – что теперь – выдыхать в промежуток; даже петляя и возвращаясь приближаться к концу. Это странно – хорошо знаю, что ничего хорошего в конце не заслужил – и все равно, в минуты ясности бегу, тороплюсь к Нему. Хорошо мне быть здесь, ближе к концу, где сковородка.

9.

Я стою за деревней, у какой-то овчарни. Под вечер солнце разбушевалось. Наверно, везде так же хорошо. Однако все время чувство странности: странное место, странное время. Либо такое, либо другое, перебежками, подпрыгивая над сугробами и кочками, падая иногда лицом в снег. Романтическое путешествие в письмах, когда смотришь на солнце сквозь бумажный листок, а на луну – прикрыв ладонью глаза.

10.

Только бы не остановиться, не пустить корни, не построить свой личный канон. Если мне дано теперь и здесь жить, как можно пускать корни и дробить камень? Лучше быть сухой травинкой у обочины. По дороге пусть кто-нибудь едет. Без остановки, по ветру лететь. Если Господь по Своей мудрости сделал меня слабым, то как можно думать о решенности? Это позор – быть травинкой и засохнуть у обочины, на полпути идущего. Сеющего, собирающего. Так с сухим треском, еле слышным, и сломается всё. Но и текущей водой быть не лучше, и неподъемным камнем. Либо надо на самом деле подпрыгнуть, поджать под себя ноги и так и остаться висеть предостережением для едущих мимо, либо научиться каждым прикосновением ноги к земле отмерять путь, не просто идти, а приближаться.

Март 1980



Илья Кабаков *Человек, улетевший в картину*, 1988

Илья Кабаков, Вадим Захаров

Разговор о Востоке возле “Красного вагона”

ЗАХАРОВ Тема восьмого номера “Пастора” – “Восточная традиция в московской концептуальной школе”. Илья, возможно ли проследить поэтапно влияние восточной традиции на Вас и на Ваши работы – с 50-х по 90-е годы?

КАБАКОВ Эта тема озадачивает меня. Да, во время эвакуации я двигался всё время на восток. Само бегство было сначала из Днепропетровска на Кубань, потом в Махачкалу, потом мы пересели на какой-то корабль, причем спас нас мой папа, далеко не в восточном стиле. Посадка на корабль, который должен был отходить через две минуты, была полностью прекращена. Не было билетов, он был переполнен и уже кренился на один бок. Вся палуба была набита людьми. И папа сделал решительный шаг: он взял меня и просто швырнул туда, на борт, и там чьи-то руки меня подхватили, а потом они с мамой кричали, что ребенок на борту – пустите родителей!

ЗАХАРОВ Известный метод, описанный в литературе и кино! Илья, куда Выплыли, что было в сценарии Ваших родителей?

КАБАКОВ Мыплыли из Махачкалы в Красноводск, через Каспийское море. Потом мы двигались от Красноводска до Ташкента по железной дороге, а потом мы оказались в Самарканде, где жили с мамой два года. Это была крайняя точка нашего восточного путешествия, потом мы отправились в Загорск, в Троице-Сергиеву Лавру. Получается маршрут по святым местам. В Самарканде мы жили внутри священных мечетей, а в Загорске мы жили просто внутри Лавры. Академия Ленинградская занимала место в бывшей духовной Академии, а мы, ученики художественной школы, жили в семинарии, где обитатели другой эпохи, т.е. мы, обсирали паркетные полы и разбивали изразцовые печи.

ЗАХАРОВ Завидное начало для современного художника. А в каком возрасте Вы прибыли в Самарканд?

КАБАКОВ Мне было восемь лет и пробыли мы полтора-два года. Я жил там до девяти лет, поступил в художественную школу. Это было первое путешествие на “Восток”. Другое – когда мы с моим другом Андриенко почему-то отправились на восток, решив сделать выставку, творческий отчет в Союзе художников. Мы двинулись по каким-то заводам в предгорьях Алтая. А вообще-то наша цель была – отправиться “вдаль”, “подальше от нашей земли”, так сказать, улететь в пустой космос.

ЗАХАРОВ Видимо, это произошло лет пятнадцать-двадцать спустя. Собственно, как и вылет ваших “знакомых”; одного – из своей комнаты в космос; другого – через картину – Бог знает куда.

КАБАКОВ Да, это было уже позднее, а до этого мы отправились с

Эриком Булатовым в сторону Самарканда, а также в Шахрисябз или Шахризиябс (не помню точно), где Эрик рисовал изготовление кувшинов. Это была его дипломная работа, а я болтался рядом.

ЗАХАРОВ “Болтался” надо понимать так, что Вы не занимались творческой работой, не писали пейзажей, не делали набросков с натуры?

КАБАКОВ Просто ничего не делал. Все эти случаи – довольно своеобразное движение к Востоку. Это было просто движение в никуда. На Восток двигалось тело, но я не помню, чтобы душа туда тоже перемещалась.

ЗАХАРОВ Ну хорошо, душа не последовала за телом, но тело должно было ощущать хотя бы особые климатические условия, запомнить вкус другой пищи, пропитаться запахами плова, зелёного чая, медовых среднеазиатских дынь, выжженной земли... Хотя что-нибудь Вы и Ваше тело должны были вынести из той поездки по Азии?

КАБАКОВ Нет, сейчас ничего такого в голову не приходит... Да, ещё на восточную тему: в Детгизе я получил заказ на книжку, иллюстрирующую жизнь советского Узбекистана, забыл как она называлась.

ЗАХАРОВ Как ни странно, я могу Вам напомнить, несмотря на то, что она появилась в печати за год до моего рождения в городе Душанбе – “Степной воздух. Рассказы узбекских писателей”, год выпуска – 1958.

КАБАКОВ Да, да, тогда я получил протест от Союза писателей Узбекистана, потому что я изобразил старую жизнь – кишлаки, дувалы и т.п., а надо было, видимо, изобразить телевизоры и благоустроенные двухкомнатные квартиры. Этим практически всё исчерпывается. Я не помню никаких реминисценций и интереса к Востоку за всё это время в сознательном смысле. Что касается тематики работ, то тоже при беглом обзоре никаких ориенталий не возникает...

ЗАХАРОВ Тогда при каких обстоятельствах мог появиться термин “пустота”?

КАБАКОВ Этого я хочу отдельно коснуться. Сейчас я вдруг вспомнил еще одну ситуацию. Есть одна инсталляция, которая называется “Синий ковер”. Один “Синий ковер” был выставлен в Марокко на групповой выставке, года три назад. Такая же инсталляция “Синий ковер” делалась в другой большой инсталляции “Сумасшедший дом” (музей MUSHA в Антверпене). Она, прямо можно сказать, имеет восточный смысл, потому что это был лежащий огромный синий ковер, как бы озеро, на нем можно валяться всем зрителям, а по периметру этого ковра, на небольшом расстоянии, выставлены маленькие, в рамках, рисуночки, куда можно смотреть лёжа. Вокруг такой мягкий свет, пустые стены, всё как в “серале”. Тем не менее, всё что касается подсознания и каких-то внутренних ориентальных тенденций, то они, конечно, налицо: убежденность, что самое лучшее состояние твое тогда, когда ты не двигаешься и сидишь,



АДА

Гусеница жила илаланиши Гайранни

Однажды редактор нашей еженедельной степной газеты Тур-гуи Ахмедов сказал мне:

— Написан заметку о работе своего алана.

— Ладно. Только о чем же писать?

Дочь думаю, для думая, и придумать ничего не могу. Дру-гие ребята сидят — раз! — и заметка готова. Даже здорово, что у всех все это так легко получается.

Два часа три встречается меня Тургуи, спрашивает:

— Все еще не написал?

— Я не знаю, о чем написать, — сознался я.

— Написано о том, как кто учится, как дружат наши ребя-та, помогают друг другу... Мало ли о чем можно писать.

71



МОЛОДО СЕКСИДО

По дороге медленно унахалась ярь, груженная пустыми холковыми бидонами. На передке сидел Эргаш — мальчишка лет двенадцати. Он ехал молча, угнетенный всталыми на него ярь, и о нем-то сосредоточенно думал. Закон пустая он-дочка выводил его из грустных мыслей. Ведь яды не было так случится, что являно-сегодня малою в панике бидоны сжигал! Именно сегодня, когда Эргаш впервые сам вошел в город — отдалить малюну на привычный пункт.

Воспламенялись залучиваются «железные», Гусиак, за-медлен шаг, начали вытаскивать траву, растущую на обочине до-роги.

— Чу, слышишь! — закричал мальчишка.

72



На изображении рис. Ада для себя не только в нем изображены.



МАЛОША И БОТНИКО

В отделе ретивой обуви бывшего универсала возника-лись не только владения и ботники.

А было это вот как. Присла послупать, пожелал выйти на призыв и обратился к продавцу с просьбой показать, ка-кая из достоявшегося мальчика:

— Я и ботник с собой привезла. — сказал он, выходя из кабинета на кухню.

Продавец сел с полки на кушетку. Они лежали, прижа-лись друг к другу. Когда он отделил одну от другой, раздался легкий шорох. И правую малюшу вступил ботник, при-

73



*На халат они положили овцу. Один взялся за рукава,
другой — за полы.*

вперившись в одну точку. То есть какая-то неподвижная сосредоточенность. Это связано с тем, как я считаю, что конечный пункт отправления в сторону искусства, куда надо прибыть, это неподвижная созерцательность.

ЗАХАРОВ Да, но именно эта пара – созерцательность и неподвижность – и представляет восточный канон. Здесь наверно важно сказать и то, что понятие “медитация”, опирающееся на эту пару, за последние тридцать лет настолько вульгаризировалось, что превратилось в слово-мусор. Все и всё должны медитировать. На каждом дереве висит портрет сияющего “гуру” в позе лотоса, предлагающего вечность за недорогую плату. Не на этом ли значении “мусорном” Вы его и прочитываете? Не является ли “мусор”, в конечном счёте, объектом Вашего длительного неподвижного созерцания?

КАБАКОВ Безусловно. Ну, во всяком случае, каталепсия, неподвижность должны выглядеть нейтрально и совершенно неагрессивно. Вещи, на которые ты смотришь, не должны тебя ничем беспокоить, терзать каким-то образом, они должны быть нейтральными. Отсюда интерес к рассматриванию пустых, ненужных, выброшенных вещей.

ЗАХАРОВ Или выброшенных людей? Есть и другая категория мусора – “отбросы общества”. Это уже другой тип “мусора”. Первый это достоевско-гоголевский тип, тип маленького человека, который очень активно задействован в Вашем творчестве. Вспомним инсталляцию “Маленькие человечки”. Второй тип – тип бытия сознательного мусора, мусора как образа мыслей и чувств, когда мусор становится профессией. Бомж, к примеру. Но в советских реалиях, где всё было перевернуто, “мусором”, “мусорами”, как Вы помните, называли милиционеров. Кстати, этот тип “мусора” практически не отражен в Ваших работах. Об этом интересно было бы поговорить позже. Возвращаясь же к нашей теме, хочется обратить внимание на аналогию понятия “мусор” и восточного типа сознания, а этот тип сознания отчётливо говорит нам: “Если ты мусор, то это твои личные проблемы. Никто тебя не почистит, не помоеет, не оденет, кроме тебя самого”. Отсюда полное равнодушие к выброшенным и ненужным социуму людям. Теперь вопрос. Через призму каких категорий “созерцаете” Вы?

КАБАКОВ Я могу долго стоять возле Пуссена, он не раздражает, а вызывает лёгкую скуку. Вот это наступление позитивной скуки, я думаю, близко к восточным вещам. Ты неподвижен, а рядом с тобой что-то происходит. Вторая связь – это манера видеть не видя. Это значит, что глаза у тебя как бы ничего не видят, ты перестаёшь фиксировать на зрении и на чем-то объективно реальном, но у тебя ощущение, что ты что-то за этим начинаешь видеть, видеть за чем-то, позади чего бы то ни было. Это какое-то убеждение, что хотя ты рисуешь дерево, но дело не в дереве, потому что всё, что ты “видишь”, находится за деревом, хотя, на самом деле, ты ничего не

видишь. То есть всё, что ты делаешь, само по себе не имеет значения. Оно закрывает или создает переднюю стенку; на самом деле, вся суть в задней стенке ящика. Впрочем, “видя не видеть” – это общеизвестный термин.

ЗАХАРОВ Да, но и советский термин, потому что для Востока нет вообще никакой задней стенки, там такая же иллюзия, как и на передней. Но, одновременно, нельзя свести эту формулу и к классической советской – “чтению между строк”. Все же выбрано направление – вглубь. Эрик Булатов создал свою формулу – выживания и уничтожения одновременно – “живу-вижу”. Вспомним гоголевского Вия. Но, собственно, все мы были тогда виями (многие ими остались и по сей день). Вы же, следуя формуле “не видя видеть”, открывали пространство чистого листа, не усложненного идеологией. Можно даже сказать, что и идеологию Вы обратили в белое поле, выбелили её, сделав и её, наравне с другими, объектом размышления, а не агрессии. Эти размышления появились сначала в альбомах, а затем во многих работах и позже – в инсталляциях. Здесь нет смысла приводить конкретные примеры, эта линия проходит через всё Ваше творчество и образ мыслей. Но, опять-таки, созерцание белого листа, “скука” – явно не иудео-христианская традиция и даже не античная, а восточная. Каким ветром надуло такое глубокое восточное мироощущение?

КАБАКОВ Может быть, так оно и есть. Я не могу это объяснить. Это смотрение в пустоту и в белое, причем белое кажется не пустым, а чем-то наполненным. Пустота, с одной стороны, ничего, а, с другой стороны, всё. Это убеждение, что она и есть всё – тоже, несомненно, восточное. Откуда всё это появилось, я не могу сказать. Какие-то интуиции. Но то было всегда, насколько я помню. Отвращение к рисованию, например, связано с тем, что что-то надо делать, и при этом сразу возникает какое-то отвращение к этому занятию. Когда ты что-то делаешь, возникает мысль, что-то нужное ты все-же не делаешь. Когда ты что-то нарисовал на листе, это неприятно, что бы ты ни нарисовал, это всегда какая-то гадость – неинтересно, скучно, неумело. Вообще всё негативно, что на листе. Но, одновременно, если ты что-то правильно, не нажимая на рисунок, начинаешь на этом листе слегка делать, оттуда начинает источаться, светиться пустота.

ЗАХАРОВ Пустота для Вас некая интрига. Но как она возникла? К примеру, можно ли говорить о некоем воздействии на Вас “восточной волны” в России в 60-е годы. Знаменитая поездка Хрущёва и последовавшая за этим волна выставок, индийских фильмов. Документальная картина, произведшая сдвиг в умах советских граждан, – “Индийские йоги, кто они?”. Дружба на века с Китаем – “Сталин и Мао слушают нас”, с Монголией. Замечательные переводы классической японской поэзии. Илья, ведь Вы же не могли – тогда, в Советской России – тотально обойти стороной Гурджиева, Блават-

скую, первые изданные книги по восточной философии, первые публикации о дзен-буддизме. Вспомните книги Завадской, И-Цзынь, Пу-Сунь-Линя, Судзуки... Как-то Вас это коснулось?

КАБАКОВ Никак это меня не коснулось. Вообще сама история этих народов – просто белое пятно для меня.

ЗАХАРОВ Возможно, это сознательное отворачивание от чужого, другого, и является тем белым пятном, центром Вашей интриги, местом Вашего побега – в Неизвестное.

КАБАКОВ Может быть. Возможно, оставлено пустое место вокруг европейских, иудео-греческих манипуляций, для того, чтобы возникла вокруг неизвестная страна... Мне трудно судить, прямого интереса или желания поехать туда не возникало. Популярные физические мероприятия, связанные с Востоком, мне неприятны. Сидение на корточках неприятно, потому что больно ногам. Сидение и смотрение в одну точку, всякие медитации принудительны, кажутся неприятными. Всякие заботы о том, что нужно расслабиться, чувствовать в себе тепло и т.д., вызывают отвращение, выглядят медицинскими советами терапевтов. Всё это выглядит чем-то назойливым и крайне посторонним. Но, с другой стороны, огромный интерес к безличности, к анониму, к работе с персонажем, но сначала с анонимом. Желание, чтобы эти работы не имели никаких индивидуальных черт, а появились, как бы возникли сами собой. Несомненно это восточное, потому что всё это стертое, как бы явления природы; не действия человеческие, а они сами давно были. Не быть самим собой, отвращение к самому себе, отказ от своего имени, лица, неприятие самого себя, взгляд на себя как на персонаж. Это тоже из восточной традиции? Но всё это пришло интуитивно и бессознательно.

ЗАХАРОВ Наташа Никитина, когда мы ехали на встречу с Вами в Висбаден, сказала: «Я никогда не думала, что Илья интересуется восточной темой.» Я задумался. Действительно, а, может, и нет ничего такого, что связывало бы Ваше творчество с Востоком. Может, это мои выдумки, притягивание «за уши» к теме, реально отдалённой от Вас. Но, ведь я могу апеллировать к Вашим работам, приводить примеры, говоря о Востоке. Конечно, возможно я ошибаюсь, но ведь согласитесь, такая ошибка возможна (у других она просто не возникла бы), несмотря на Ваше резкое отторжение восточной темы. А тогда в Советах это было столь притягательным – дверью в другой мир.

КАБАКОВ Я читал что-то конечно, но серьёзно не интересовался ни дзеном, ни буддизмом и не читал ни одного китайского романа. Правда, я иллюстрировал детские книжки – и китайские, и корейские, и японские, но, понятно, для того, чтобы получить деньги. Но интереса на самом деле не было. Например, мне надо было проиллюстрировать китайскую книжку, написанную Еленой Лурье. Это была пожилая писательница, очень милая, которая приехала из

Шанхая с мужем, и в доме которой царил культ Китая – там не было ни одной европейской вещи, всё было привезено оттуда, можно было сидеть на циновках и т.п. Но меня это не затронуло нисколько. Я увидел в этом какую-то экзотику, стилизацию. Для меня любой разговор об Азии, о Востоке непременно выплывает в виде каких-то противных детских и банальных вещей – чисто стилизаторский момент, вызывающий глубокую неприязнь. Вижу ли я китайскую чашку – я не могу ей восхищаться, ей уже все перевосхищались и множество рук держало ее с восторгом.

ЗАХАРОВ Но в эти же годы восточный интерес связывался и со свободой метафизической, духовной...

КАБАКОВ Да, но это позже, не в моем поколении. Ты же знаешь, что в 70-е, в моем поколении, невероятно активно разрабатывалась советская тема, эта тема была открыта и в банальных её проявлениях, и в идеологических. Диапазон открытия советского материала как предмет художественных манипуляций был очень большой. Поэтому, возможно, в следующем поколении, в твоём поколении были открыты другие горизонты.

ЗАХАРОВ Но, насколько я помню, Ваши работы того времени и Ваши альбомы, в первую очередь, не являлись только реакцией на советскую стилистику, вдруг увиденную через поп-арт. Там сразу была глубина, а не плакат и плоскость. Я не хочу ни в коей мере связывать эту глубину с Востоком, но так видимо получилось, что в них содержалось что-то, что многие, в том числе и КД, определяли как “проблематику пустоты”. При этом имелась в виду “пустота”, не утяжеленная метафизикой (таких примеров было предостаточно в то время), а, наоборот, охлаждённая, “опущенная”, если так можно выразиться, методом снятия с самих себя покровов творца, демиурга, а в Вашем конкретном случае – выбрасыванием себя в “помойное ведро вечности”.

КАБАКОВ Конечно, альбомная техника, пустое действие, сам процесс, который выравнивает; вера в то, что есть ритмы, которые соотносят твоё психическое состояние с “космическими потоками”... К этому же можно отнести “взгляд с точки зрения умерших предков”. Например, что бы о твоих работах подумали шеренги предков, которые смотрят на них из далёкой глубины. То есть обращение к своим работам не как к фигурам будущего – всё, прошлое кончилось, пошли новые времена, – а совершенно обратный процесс: ничего нового нет, на всё это спокойно и упорно смотрят ряды дедушек, прадедушек, то есть присутствие взгляда ушедших персонажей.

ЗАХАРОВ Сейчас Вы побывали в супервосточной стране – в Японии. Это как-то повлияло на Вас? Кажется, была сделана даже инсталляция, я не помню точно, что-то про Киото.

КАБАКОВ “Мы были в Киото”, но это стилизаторская работа. Там использована стилистика падающих лепестков вишен, и это

иронически обыгрывается. Ты не воспеваешь это, не преклоняешься, а просто берешь известный “блок” (цветение вишен), переворачиваешь его, как лопатой, в ироническую плоскость...

ЗАХАРОВ Это первая “стилизаторская” работа, которая уже не вызывает у Вас раздражения в отличие от стилизаторских иллюстраций, или было сделано что-то еще?

КАБАКОВ Не могу сейчас вспомнить. Это было первое посещение Японии. Но я её тоже увидел не как открытие, а как трёхмерную инсталляцию. Мы прекрасно там работали, я в восторге от Японии, но она всё же наподобие “Мадам Батерфляй”, то есть всё невероятно оперно – и за стеклом. Когда я приехал в Европу, я почувствовал, что стекла нет, это мой мир, люди, которых я в какой-то степени понимаю, что они хотят сказать. А когда приезжаешь в Японию, ощущаешь, что это другая планета и всё “за стеклом”. Почему-то она вдруг оказалась к тебе очень доброжелательна, и я благодарен за это, но внутреннего контакта, понимания нет. Хотя мы сейчас много работаем в Японии.

ЗАХАРОВ Местный материал при этом Вы не используете?

КАБАКОВ Используем. Например, мы делаем сейчас рисовые поля, я должен даже придумать чуть ли не стихи японские, которые будут переведены на японский. И тем не менее это та же стилизация. Иногда человек приезжает в Италию с воплем, что я здесь родился. Я приезжаю, скажем, в Берген: я мог здесь родиться и жить, быть викингом в свое время, качаться на волнах. С Востоком у меня этого нет совершенно. Мы едем сейчас в Корею. Но я не думаю, что что-то такое возникнет. То есть тема парадоксальным образом, с одной стороны, специально не существует, а в качестве проявлений, странно, какая-то связь есть...

ЗАХАРОВ Интересно, что нашу беседу можно скорее проиллюстрировать любым фрагментом из Ваших старых альбомов, чем работами, сделанными непосредственно в Японии.

КАБАКОВ Ну, то, что мы сейчас делали в Японии, можно считать такими медитативными вещами. Например, на огромной площадке перед музеем сделали рисунок: люди, глядящие вниз, в белое. И это очень хорошо было понимаемо. Они естественно прекрасно понимают, что такое мандала, что такое пустота в центре и заполненность краев, всё это легло на фундаментально известные смыслы.

ЗАХАРОВ Вы говорите о таких вещах, как мандала, пустота, белое, как о само собой разумеющемся. Вы прекрасно знаете, о чём говорите, при этом утверждаете, что Вас это никогда не касалось. Интересный парадокс.

КАБАКОВ Да, сильный разрыв. Если говорить о мандале, то огромное количество моих инсталляций построено по закону мандалы, где использован принцип краев с пустым центром, вообще любые формы мандал.

ЗАХАРОВ Инсталляция “Нома”, например.

1. Культивация поля

Светит апрельское солнце,
Снег почти весь сошел, в воздухе влажный туман;

Тяжелый плуг с трудом тянет
Низкорослая лошадь.

Время весны пришло – тщательно землю готовить –
Для новых посевов и для посадки семян.

2. Высевание рисовых зерен

В начале мая солнце начинает припекать.

Покрытое водой поле ровно блестит в утренних лучах.

И семена, брошенные опытной рукой, ложатся в теплую землю.

Чтобы густо взойти зелеными острыми ростками.

3. Посадка ростков риса

Листья деревьев уже распустились под майским солнцем.
Вода в полях уже согрета.

Нежные стебельки всходов вынимают из почвы,
Приносят пучками,

Чтобы посадить их в землю строгими рядами:

Этот порядок покажет старинная деревянная рама – TAWAKU.

4. Прополка

В августе солнце стоит в зените.
Жара беспощадна, градом катится пот.

Но времени нет отдохнуть и укрыться:
Надо пропалывать поле за полем, террасу за террасой –

Чтобы сорняки не забили

Нежные стебли риса.

5. Уборка урожая

В поле почти не видно людей:
Так высоко поднялись спелые колосья.

Остро наточены стальные серпы в сентябре:
Пора убирать урожай, не потеряв ни зерна.

С поля уносят с трудом тяжелые снопы –

Чтобы до октябрьских дождей успеть
Их просушить и очистить зерно.



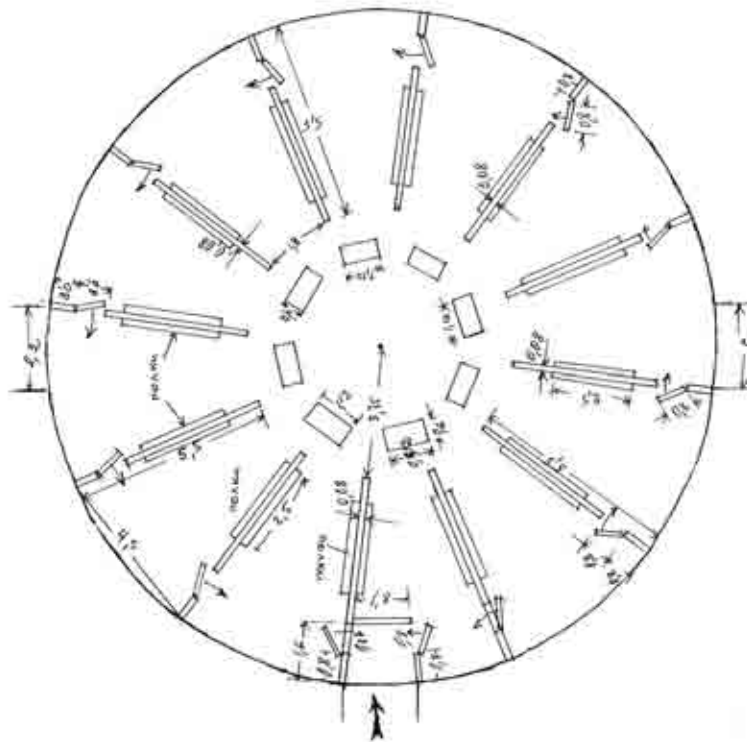
Илья Кабаков *Они смотрят вниз*. Ширакава парк, Нагойя, 1998

Слева: стихи Ильи Кабакова к инсталляции *Рисовые поля*. Тсумари, Япония, 2000

КАБАКОВ Да, очень многие другие. Мандала используется в самых разных вариантах. И тем не менее она сознанием не рефлектируется. Всё на уровне бессознательного.

ЗАХАРОВ Но в московской ситуации специфика обращения к восточной традиции также очень опосредована. У “Коллективных действий” я не припомню ни одной работы, где бы была видна стилизация. (Может быть, единственное исключение – “Глядя на Водопад”, и то эта акция принадлежит Паниткову.) Везде это влияние сильно опосредовано и практически объяснить западному зрителю или читателю, что восточная традиция нам столь важна, не представляется возможным. Опять-таки для большей убедительности можно ссылаться на работы Ильи Кабакова. Но, оказывается, сам Илья Кабаков к этому вопросу никакого отношения не имеет. Вот ведь странное положение.

КАБАКОВ Да, может быть. Но раз уж присутствует эта вилка между осознанным нежеланием и бессознательным участием, то можно сказать следующее. Что неприятно в так называемой восточной традиции? Желание исчезнуть, раствориться и вообще не принимать участия, быть на периферии, на краю – всё это совершенно не свойственно мне по натуре. Я чувствую всегда себя на краю, и страх, что тебя вообще сметут с самой картинке, настолько велик, что надо держаться на этом краю, чтобы тебя совсем не свалили, не



Илья Кабаков *Нома или Московский концептуальный круг.*
Кунстхалле Гамбург, 1993

выкинули. То есть противоположное движение – не исчезнуть, а кое-как всё-таки быть. Удержаться за край, как ребенок цепляется за грузовик, чтобы покататься. Потом, эта глубокая неуверенность и вообще неверие, что можно жить расслабленно, жить без страха и расслабиться. Это мне совершенно не свойственно. Ощущение паники и страха так велико, что я всё время должен быть мобилизован. Состояние стресса – это нормальное моё состояние. Я всё время боюсь, что когда я обернусь, позади будет стоять кто-то с палкой и стукнет сейчас по голове. Или если я что-то не буду делать, то всё погибло и пропало. Паникерство – противоположная тенденция по отношению к восточной, то есть сиди спокойно, перед тобой вечность, хуй ли тут вертеться. Нет, страшно именно не вертеться, должна быть взвинченность до последней степени, когда всё погибнет, если я что-то не сделал. Ещё одно – подглядывание за самим собой, рефлексия и постоянное стремление всё время быть мобилизованным, в бодрствующем состоянии, всё время рефлексировать. Первое восточное требование – прекратить подглядывание за самим собой. А тут – постоянная слежка и рассматривание себя с точки зрения другого. Отвращение к "естественной жизни", неверие, что можно жить органично, то есть жить как листик, как ветер, как стол, потерять свою неестественность. Это невозможно, потому что вся жизнь проходит в неестественной форме, я уж не говорю о том, что социальная жизнь советская была сверхнеестественной. Ты заведомо живешь в ситуации неестественности, и ты привык к этой неестественности. У меня всегда было убеждение, что есть мир агрегатный и есть мир органический. Например, я прожил всё время в советском мире, который несчастен, потому что представляет собой агрегат. Я сейчас в этом убежден. Паровоз – я безумно люблю паровоз, – и он идеальное воплощение агрегата: на колесах стоит котел в горизонтальном положении, сзади прицеплен ящик с углём. Это не организм, это набор каких-то физических предметов, как в лаборатории, это агрегатное состояние. Еще минута, и это перестанет работать, и все агрегаты умирают, у них нет своей жизни. Таким образом я видел советскую жизнь как агрегатное состояние. Вообще-то я, может быть, клепаю на советское время. Может, и русская жизнь была агрегативна. Существовало государство и слабый человеческий материал, слабое общество, которое государство как бы всё время собирало и держало в железной сетке, а без этой железной сетки наступали смутные времена, хаос, революции. Агрегат из железной механической лопаты и песка, который всё время сыплется с неё. Экскаватор, постоянно собирающий песок, который сыплется из ковша, – это и есть для меня образ России. Восток воспринимается как структура органического типа, то есть всё естественно. Даже бедность, смерть возникают как потоки каких-то сил, не на уровне человеческом, а на уровне энергетических, природных потоков, – впрочем, это моя фантазия.

ЗАХАРОВ А где он находится сейчас, этот экскаватор?

КАБАКОВ Если развивать дальше метафору, то инсталляция “Красный вагон” как раз есть принципиальная модель агрегата. Все проекты башен и т.д. – это попытка сделать некоторую конструкцию, лестницу или спираль, по которой можно карабкаться. А это принципиальная установка на агрегат: впереди лестница, сзади бочка привязана, и еще какая-то гадость сзади. Это напоминает модель снегоуборочной машины, в Москве она гипнотически действовала – люди стояли часами возле неё, следя, как переваливается снег с одного места на другое. Но мне было больше всего интересно, и я еще больше видел глубину этой проблемы, когда грузовик уезжал, а пьяный навальщик, управлявший снегоуборочным ковшом – огромной загребущей лопатой – забывал смотреть назад, и всё, что он собирал спереди, сыпалось у него сзади.

ЗАХАРОВ “Красный вагон” можно интерпретировать и как снегоуборочную и как мусороуборочную машину, но ...

КАБАКОВ То же самое. Но только сзади ничего не привязано. Машина работает, а грузовик уехал.

ЗАХАРОВ ... но другая интерпретация – машина, которая ничего не собирает, а, наоборот, производит мусор, падающий по лестнице вниз из Ничего, из Пустоты.

КАБАКОВ Да, и это возможно. С одной стороны, можно не замечать этой темы, и действительно она как бы не тема для разговора, а, с другой стороны, большое количество признаков и следов.

ЗАХАРОВ Ещё одно забавное замечание. Интересно, что те, кто до сегодняшнего дня обращается сознательно в своих работах к Востоку, имеют гораздо больше сложностей в обустройстве на Западе. Практически те из нас, кто сознательно, целенаправленно обращается к Востоку, не функционируют “нормально” в культурной ситуации Запада, постоянно проваливаясь в “долговые” ямы западного мира.

КАБАКОВ А у меня, наоборот, отсутствие интереса к Востоку и пламенное желание залезть “на Запад”, быть в нем, участвовать, взаимосвязаны. Например, персонаж в последней нашей работе – художник Шарль Розенталь. В середине своей жизни он сделал две картины: одна картина посвящена Востоку, а другая – Западу. На западной картине изображен аукцион, средоточие интереса к деньгам. А восточная изображает трёх всадников в бурнусах: одновременно и угроза, и свет с Востока, мистические “происшествия”, которые будут поступать с Востока. То есть тема Востока у Розенталя выступает как положительная. Эта выставка первой была показана в Японии. Розенталь – еврейский художник, который эмигрировал, жил в Париже и погиб там. В середине жизни он создаёт два шедевра, которые бы, по его замыслу, соперничали с его любимым художником Жерико. Это не только большие картины. Перед каждой картиной стоит наклонный стол, как в метро, с

кнопками. При нажатии на кнопку за картиной загорается свет и каждый раз возникает какое-то другое лицо или предмет, который имеет расшифровку на табло. Ты читаешь, что означает данный предмет в контексте всей истории, связанной с этой картиной. То есть человек, нажимая последовательно на сорок две кнопки, обнаруживает какой-то скрытый смысл, который стоит за картиной. Картина расшифровывается при помощи возникающего сзади света. А с другой стороны, здесь рассказывается, что художник увидел чужой сон – сон Марко Поло. Марко Поло известен тем, что будучи обыкновенным купцом, был допущен на заседание дожей в Венеции. Летопись говорит, что он рассказал какую-то историю этим дожам, свой таинственный сон, после чего дожи немедленно снарядили три корабля, снабдили их едой, деньгами и всем прочим. Через три года он вернулся из Индии, путешествие было загадочно благополучным, привозит оттуда несметные сокровища. С тех пор устанавливаются прямые отношения между Венецией и Индией. Это известный факт. Но осталось неизвестным, что рассказал Марко Поло, какой это был сон, как этот рассказ смог убедить подозрительных дожей. И вот, художник Розенталь увидел сон Марко Поло – тот самый, который был рассказан дожам.

ЗАХАРОВ То есть Восток связан у Вас и у художника Розенталя со светом и страхом одновременно? Так что же увидел спящий художник Розенталь?

КАБАКОВ Да, это верно – свет и страх. Во сне рассказывается, как мальчик на ночной дороге услышал страшный топот, который догнал его, мимо него проехало множество всадников, трое из них остановились...

А вообще-то, если, что называется, резюмировать, то в моей голове Запад и Восток соотносятся как сознание и бессознание, то что мы “знаем” и что “не знаем”, известное и неизвестное; одним словом, как остров и бесконечный океан вокруг него – представление полностью традиционное, известное с романтических времен или еще раньше и давно и хорошо описанное.



Илья Кабаков концовка к книге *Степной ветер*. Детгиз, 1958

На страницах 51-52: Шарль Розенталь *Три всадника*, 1932 (выставка И. Кабакова

Жизнь и творчество Шарля Розенталя, 1999)







МГ Автопортрет группы, 1998

Автопортрет изображает С. Ануфриева, В. Федорова, П. Пепперштейна в виде персонажей
китайского романа 17 века *Путешествие на Запад*

Павел Пепперштейн, Юрий Семёнов, Вадим Захаров

Фантомное пространство

ЗАХАРОВ Хотелось бы начать с того, чтобы ты окинул проблему “Восток и традиция московской концептуальной сцены” как бы издали, возможно, даже не сразу вникая в детали и, поразмыслил, почему в нашем кругу существует столь устойчивый интерес к восточной теме.

ПЕППЕРШТЕЙН Мне кажется, тот интерес к Востоку, который присутствовал в нашем кругу, представлял собой опосредование, некую проработку общего местного культурного интереса к Востоку. То есть, в каком-то смысле, это был вторичный культурный интерес. Все мы жили в 70-е годы в сфере мощного интереса к Востоку, который существовал на самых разных уровнях. В последствии этот интерес не только не угасал, а становился всё более и более демократичным. Причем проявлялся он и проявляется не просто в виде интеллектуального интереса к литературе или философии, но и на уровне телесных практик, в частности, массовых занятий различными восточными единоборствами, медитациями, массового чтения восточной изотерической литературы и пр. Для нас же было важно найти в этом потоке интереса определенные площадки, которые можно было бы использовать для нужд дистанцирования; вполне китчевые зоны Востока оказались пригодными к этому дистанцированию.

ЗАХАРОВ Ты сразу начал с иронии, но до этого, не забывая, был длинный период сближенного, прямого, я бы сказал, “честного” смотрения в сторону Востока. Использование, как ты говоришь, “восточного китча” это уже скорее конец 80-х, рождение Медгерменевтики.

ПЕППЕРШТЕЙН Да, в начале 70-х интерес был больше не к зоне китчево-ориенталистской, а к возможностям философским, терапевтическим, кроющимся в восточной традиции, которую мы, что немаловажно учесть, получали в русских переводах. Никогда никто из нашего круга не владел ни одним восточным языком, никто тогда еще не побывал в этих странах. Таким образом, это было важно как нечто априорно далекое и во времени, и в пространстве, совершенно открытое для различных фантазматических проекций, и, более того, все прекрасно понимали, что это и должно быть таким, – никто не пытался это увидеть в какой-то реальности, это было местом разворачивания желаний в некоем условном идеальном пространстве. Поэтому термин “Шизокитай”, который мы в свое время ввели, вполне адекватен. То место, где культурная деятельность нашей шизофрении, наших фантазмов, разворачивалась, было названо Китаем – это фантомное пространство, к реальному Китаю

не имеющее никакого отношения. Тем не менее, несмотря на автономию концептуального круга, мы находились в интенсивной зоне общего нарастающего интереса к Востоку. В конечном счете это привело к тому, что стали происходить некие контакты с Востоком на уровне реальности, в частности, для МГ это были три совместных путешествия, три инспекции. Это было очень важное приключение в рамках инспекционной деятельности. Было предпринято две поездки в Тайланд и поездка на остров Шри-Ланка, бывший Цейлон. С тех пор я не раскрывал ни одной книги по Востоку или восточной литературе. Не потому что мне это не нравится – я по-прежнему всё это люблю. Но у меня произошел контакт на другом уровне. Воспоминания о пребывании там то полностью исчезают из моей головы (я не могу вспомнить ничего), то с дикой яркостью возникают. И эти воспоминания заменили для меня на какой-то период культурную продукцию, данную в переводах.

ЗАХАРОВ То есть реальный Восток оказал воздействие десакрализирующее ко всей системе Востока воображаемого? Реальность оказалась киллером иллюзии.

ПЕППЕРШТЕЙН Нет, я бы не сказал. Скорее, наоборот, произошла ресакрализация. Но не на уровне идей и текстовых конструкций, а на уровне визуальном. Я сказал, что не раскрываю книг в русских переводах с восточных языков. Тем не менее, я с огромным удовольствием, с большим интересом, чем прежде, смотрю на визуальные восточные дела. Мне особенно интересно посещать выставки старинного китайского или японского искусства, я с огромным удовольствием смотрю альбомы, утварь, я могу разглядывать с наслаждением фотографию какой-нибудь чашки.

СЕМЁНОВ Мне кажется, что для Востока понятия десакрализации и ресакрализации в какой-то степени совпадают. Паша правильно сказал, что это площадки дистанцирования, попытки найти их в восточной культуре в советское время, это была попытка разрушения новой искусственной идеологии, которая хлынула сюда в 70-х – начале 80-х годов. Идеология хиппизма, йога, восточные единоборства – они стали активно замещать умирающую идеологию советского пространства. И тут же возникла потребность в некой деструкции этой новой идеологии и дистанцировании от неё. Эти поездки на Восток были важны для меня в силу того, что я, как востоковед в прошлом, как человек, интересующийся Востоком, знающий восточные языки (для меня это было когда-то место встречи с сакральным), был несколько экстатичен по отношению к Востоку в конце 70-х – начале 80-х годов, а сейчас отношусь к нему гораздо спокойнее. Как говорят восточные притчи: если ты пришел к гуру, знай, что гуру обязательно будет тебя обманывать. При этом к гуру всё равно следует идти.

ЗАХАРОВ Это важный момент. Но к какому гуру? Мы говорим о восточной идеологии в отношении России, но вначале она захва-

тила Запад. И многие известные гуру также оказались переработаны, адаптированы, коррумпированы Западом. Бхагван, к примеру. Хрущев открыл для советской широкой публики Индию, но в вульгаризованном виде “восточного чуда”. Но не надо забывать, что под ковром решались другие – политические вопросы. Да и сама Индия не стала, если говорить опять-таки о нашем круге, страной “воображаемого культурного побега”. Но я думаю, что “наш” интерес к восточной идеологии и культуре тесно связан с Западом. Потому, что тогда и, в большей степени, Запад обладал той “сакральной нишей”, которая интриговала советского человека. Недаром китайская книга “Путешествие на Запад” стала одной из основных...

ПЕППЕРШТЕЙН Здесь я не совсем согласен. Это был сложный многосторонний процесс. С одной стороны, действительно, как мы знаем, в 60-е годы произошел восточный бум на Западе, в 70-е годы он продолжал развиваться. Отчасти увлечение Востоком действительно приходило с Запада – идеология хиппизма, книга Судзуки и т.д. Однако, в России был собственный ориенталистский бум, который произошел задолго до того, как он произошел на Западе. Произведения классической китайской литературы были переведены в России задолго до того, как они были переведены на английский и на немецкий. Первый ориенталистский бум начался еще в 19-м веке, он был связан, конечно, с политическими, экономическими и военными обстоятельствами, в частности, с русско-японской войной – любая война способствует этому, не говоря уже о таких апроприациях символов русской идентичности, как, например, матрешка, которая заимствована из Японии в начале нашего века. Второй бум был связан с установлением коммунизма в Китае в 20-е годы. Россия всегда находилась, в отличие от Запада, географически дистанцированного по отношению к Востоку, в перманентной зоне интенсивного восточного влияния. Постоянно происходило некое общение с Японией, с Китаем, я уж не говорю про Индию, которая всегда была фетишем. Таким образом история восточных эпидемий, бумов – это разветвленная история, которую нельзя свести к одному событию. Я, когда начал еще в полудетском возрасте увлекаться Востоком, читал не только ту литературу, которая приходила с Запада или ходила в самиздате, как, например, книга Судзуки по дзену. Я эту литературу не очень любил. С гораздо большим интересом я читал сухие академические издания типа трудов профессора Алексеева или советских востоковедов – Щербацкого и др., где идеологический нажим почти отсутствовал. Там просто всё упиралось в разработки формальных категорий, школ, поэтических, риторических, графических манер и прочее.

ЗАХАРОВ Ты безусловно прав, но ты все же не ответил почему все эти мощные взаимодействия с Востоком стали вдруг столь важны для Московского концептуального круга. Не думаю, что лишь только замечательные академические издания дали ту глубину единовре-

менного интереса к Востоку. Не забывай о современном искусстве, порождении Запада. Ну, вот, попробуй вспомнить первую свою работу, связанную с Востоком?

ПЕППЕРШТЕЙН Работа – это громко сказано. Были детские рисунки, инспирированные китайскими и японскими гравюрами и различными картинками. Я очень хорошо помню первое сильнейшее впечатление от японских гравюр Хокусаи, Хирошиги, это влияние до сих пор очень сильно в моих рисунках. И рисунки дзенских китайских художников. Поэтому невозможно вычленить первую работу. Можно сказать, это было всегда.

ЗАХАРОВ Соединение восточной традиции и современного искусства произошло, когда ты приехал из Праги? Как ты воспринял, к примеру, язык “Коллективных действий”?

ПЕППЕРШТЕЙН Во-первых, я был знаком не просто с искусством “Коллективных действий”, но и с комментариями Андрея Монастырского, с его теоретическими текстами, которые тоже апеллировали к Востоку. Естественно я воспринимал акции КД вкупе с рефлексиями по этому поводу. И когда мы начали нашу мед-герменевтическую деятельность, всё это учитывалось. Это не была прямая наивная увлеченность Востоком, но это была увлеченность увлеченностью Востоком и определенная игра на этой увлеченности, анализ этой увлеченности, включающий в себя, кстати, элементы внутреннего освобождения от этой страсти. Но осторожного освобождения, желающего сохранить за собой ту эйфорию и те источники удовольствия, которыми располагала для нас восточная культура. Мне хотелось бы вернуться к моменту перехода от увлеченности идеями, свойственными Востоку, к увлеченности предметами и вещами. Был момент, который мне удалось зафиксировать в памяти. У меня редко происходит восхищение вещами. Обычно я к вещам довольно равнодушен. Тем не менее имели место мгновения, когда я испытывал глубокий психоделический прикол на той или иной вещи, прикол как на некоем психоделическом гаджете. Мне вспоминается внезапный прикол на китайском заварном чайничке, который принадлежал Саше Марееву. Как-то раз Саша Мареев пригласил меня к себе в гости. Туда пришла одна девушка, и мы рисовали ее. В какой-то момент я отправился на кухню заваривать чай и вдруг испытал сильнейший психоделический приход, отчасти напоминающий переживания, описанные у Борхеса, связанные с Алефом: то есть вдруг в какой-то точке, в какой-то вещи мне открылось некое подобие “всего”, мне показалось, что это есть вещь, в которой “всё закодировано”, “всё отражается”. Это было дано на уровне аффекта. Китайский чайничек, который оказался у меня в руках, когда я заваривал чай, обладал поверхностью, по которой была равномерно размазана рельефно сделанная группа разбойников, напоминавшая по своей иконографии молодцев из Ляньшаньбо, персонажей из романа “Речные заводы”. Они были

изображены в одном сложно проработанном движении. Их руки – этой большой группы разбойников – были вытянуты вперед, в одном направлении и, сливаясь, они превращались в носик чайника. Таким образом все они тянулись к одной точке – к отверстию в носике чайника, откуда в момент моего экстатического созерцания лилась в чашку витая тёмная струйка чая, окутанная паром. В этот момент фантазм Китая в моём созерцании претерпел вторичную подзарядку особым экстатическим полем, то есть, можно сказать, фантазм электрифицировался. Он “засветился”, так сказать. Внутри этого аффекта я был восхищен силой и сдержанностью той эстетики, которая представила мне этих разбойников, их свирепые, вытаращенные рожи. Меня обуял дикий хохот, они казались мне дико смешными. Тотальность этой сцены, странная размазанность разбойников по периметру чайника и в то же время их стремление в одном направлении – к носику – всё это меня очень тронуло. Так что вот конкретный пример увлечения Востоком. Это был очень важный год в моей жизни – 92-й. Потом я много раз видел подобные чайники и никакого экстаза при этом не испытал.

ЗАХАРОВ Твой рассказ про чайник напомнил мне работу Ильи “Анна Георгиевна, у Вас кипит”. Там есть характерная для Ильи “психоделика блуждания”. Можно ли сказать, что твое отношение к Востоку было и “рефлексией на рефлексию” “Коллективных действий”, Кабакова... ?

ПЕППЕРШТЕЙН Да, это безусловно так. Впрочем, не менее важен был интерес к Востоку, окрашенный аутотерапевтически. Когда у человека, скажем, болит нога, меняется его отношение к ландшафту. Он уже видит не прекрасное поле, а думает, как по этому полю будет трудно идти, потому что там канавы. Точно также человек в том или ином психическом ландшафте начинает всё воспринимать в контексте своей заброшенности в него. Например, в состоянии депрессии я очень многих книг читать не мог, не потому что они мне не нравились, а просто они не совпадали с моим состоянием. В течение какого-то времени я мог читать только восточную литературу и еще изредка какие-то детские западно-европейские книги. Я с огромным удовольствием читал китайские романы и рассказы (имена), дзенские притчи. Почему-то это действовало на меня хорошо. То есть присутствовал интерес к Востоку как к лекарству. Он был не менее важен для меня, чем чисто эстетическая заинтересованность, скажем, практикой КД, интерпретационной и художественной.

ЗАХАРОВ Наверно можно сказать, что психологическое, эстетическое, психоделическое отношение к Востоку у тебя переросло в терапию “восточным комфортом”.

ПЕППЕРШТЕЙН Есть просто состояние. Есть отношение приязни, комфорта, связанное с восточным типом пространства, еды, особенно японской. Раньше я любил китайскую еду, а сейчас люблю

японскую еду. Даже сугубо фальшивые вещицы или интерьеры суши-баров, которые не имеют к Востоку реального отношения, на меня действуют приятно, комфортно.

ЗАХАРОВ Ты опять уходишь от вопроса, поставленного в начале. Ты сводишь проблематику к своим ощущениям, к своим субъективным отношениям. Это правильно, понятно, но я хотел бы твоего теоретического обоснования восточного феномена в Московской концептуальной школе?

ПЕППЕРШТЕЙН Как теоретик, я могу сказать о дрейфе своего теоретического интереса. В 80-е годы Восток для меня, с точки зрения теоретической, был материалом, из которого мы, как члены МГ, идя в этом смысле вслед за Андреем и КД, доформировывали, достраивали идеологию и эстетический дискурс Московской концептуальной школы. В этом дискурсе задействовано, как известно, огромное количество восточных компонентов. Сейчас мой теоретический интерес в основном направлен на массовую культуру, на её понимание и на различные вопросы, связанные с ролью субкультур и элитарных групп внутри этой тотальной культуры. Поэтому интерес к Востоку, оставаясь на личном уровне стабильным, в теоретическом смысле претерпевает изменения. Сейчас мне интересна роль Востока в тотальной культуре. Иначе говоря – Восток, который уже не является Востоком. Он вошел как целая система ингредиентов в тотальную культуру массовую, уже общемировую. И здесь можно говорить о многих вещах и, прежде всего, о вещах, в которых идеология, эстетика уже очень глубоко инкорпорируются в массовые телесные практики, такие как кухня, рестораны, искусство военных единоборств и искусство психосоматической саморегуляции – конфу, цигун. Массовые практики, связанные с Востоком и пути их сплетений с генетически неазиатскими практиками, которые тоже входят в эту тотальную культуру, – это меня сейчас интересует.

ЗАХАРОВ Можно ли сказать, что одной из причин частичного ухода с территории Востока сегодня является потеря связанной с ним интриги. Я лично не вижу у молодых художников какого-либо “восточного ареола”, за исключением только тех мест, где он безоговорочно сливается с психоделикой.

ПЕППЕРШТЕЙН Нет, я так не думаю. Интрига существует, и увлеченность этой интригой существует, но она связана с масскультурным уровнем и с рассмотрением различных довольно интригующих процессов, которые на этом уровне происходят. Это можно видеть в работах многих художников – Мареева, групп “Фенсо”, “Облачная комиссия” и других.

ЗАХАРОВ Остановись подробнее на взаимоперетекании восточной интриги и масскультуры.

ПЕППЕРШТЕЙН Восток, как я сказал, уже не находится на Востоке, больше не имеет локализацию, он находится везде – в подвижном,

разлитом состоянии. Мы, в зависимости от ситуации, можем презентировать себя то как представителей Востока, то как представителей Запада. Тотальная массовая культура, которая является западной, американской по своему происхождению, может считаться и восточной культурой, потому что в нее интегрированы огромные объемы восточного опыта и, в частности, задействовано столько выходцев с Востока – китайцев, индусов, японцев и других, что система представительства переходит к этой культуре. Восток представлен той же культурой, что и Запад. Мы это видим везде.

СЕМЁНОВ Всё, что производится в массовой культуре просто на уровне рабочих рук, заводов и т.д. – это всё вынесено на Восток. Майки, куклы и прочее – всё это сделано на Востоке. Восток вторгается в массмедиаальную культуру, одновременно массмедиаальная культура захватывает Восток, это взаимный процесс. Россия традиционно претендовала на роль посредника между Западом и Востоком, но не всегда добросовестно исполняла эту роль. Сейчас Россия теряет роль культурного посредника между Западом и Востоком, и это хорошо. Впрочем, на политическом уровне реакцией на это является усиление евразийских тенденций в России и попытка воссоздать евразийскую империю. Но, скорее всего, роль посредника между Западом и Востоком навсегда потеряна для России. На самом деле освобождение от этой роли должно быть осознано как одно из больших и важных освобождений последнего времени.

ЗАХАРОВ Если говорить о геополитике, то Россия всегда обращалась к Востоку, когда портились отношения с Западом. И, главным образом, к мусульманским странам, как к основной угрозе Западу. И как вы правильно заметили, Россия сегодня теряет свое посредничество, оно просто уже никому не нужно, Запад сам активно сливается с Востоком и на самом высоком технологическом уровне, к примеру, с Японией. Впереди Китай. Россия в этом процессе может играть роль периферийной пустой территории, на которой Китай или та же Япония, Запад, Америка будут развёртывать не спеша свой пасьянс. Не в этом ли потеря интриги для России, оказавшейся на позиции третьей страны?

ПЕППЕРШТЕЙН Возвращаясь от политики к культурным делам, хочу сказать, что Востока два – Дальний Восток и Ближний Восток. Отличаются они, кроме многих других вещей, тем, что Дальний Восток, как и Запад, является, прежде всего миром форм. Именно на уровне форм происходит интеграция. Примеров тому просто бездна – от Гогена до Диснея. И высокая культура Запада, начиная с импрессионистов, инспирирована Востоком, и массовая культура, как Дисней, выходящий полностью из японской системы изобразительности. Какая бы глубокая разница между идеологическими построениями и доктринами ни была, Запад и Дальний Восток всегда и мгновенно находят общий язык на уровне форм, на уровне эстетики, на уровне процессов проработки и разработки форм. И на

этом же строится конфликт с мусульманским миром и, в некотором смысле, с миром иудаизма. Сейчас, когда я жил в Израиле, я постоянно чувствовал, что нахожусь вне мира проработки форм, вне той парадигмы, которая очень сильно задана была и в западноевропейской культуре, и в дальневосточной. Не просто наличие форм, но наличие формального дискурса.

ЗАХАРОВ Объясни, если можно, более конкретно, что ты понимаешь под формой и формальным дискурсом?

ПЕППЕРШТЕЙН То, что понимается под этим словом, традиционно. В противопоставлении к понятию содержания именно внешней, формальной стороны дела. Это формы вещей, формы одежды, формы жилища и т.д. Это дизайн, говоря иначе. Арабский и исламский мир, где всегда было табу на изображение, конечно тоже не может обойтись без дизайна, но место дизайна очень подавлено, иерархически находится внизу, и в общем-то этот ближневосточный мир можно назвать миром слов в пустыне, миром незримого, несозерцаемого. Этот мир противостоит миру визуальных форм. Поэтому сейчас и происходит конфликт с Ближним Востоком. Тотальная культура в основе своей не является культурой, ориентированной на идеи и на отвлеченные содержательные конструкции. Она ориентирована на чехарду форм, на все формы, находящиеся в состоянии броуновского движения, на их взаимное обтачивание, соударение друг с другом, постоянное взаимовлияние и пр. Арабский мир тоже создал формы – архитектурные формы, формы одежды, письменности, орнамента. Все эти формы точно также интегрированы в тотальную культуру, как любые другие. Конфликт происходит не с этими формами, а с тем табу на формальный дискурс, которое актуализировалось в исламском мире недавно – этот последний по времени всплеск иконоклазма в контексте исламского фундаментализма. Первым запретом, который произвел Аятолла Хомейни после исламской революции в Иране, был запрет на просмотр мультфильмов. Это неслучайно. Мультфильм – чистая форма, форма без содержания, данная в чистом виде, точно также как, например, галлюциноз. Это пленка, которая еще и бежит куда-то, несется, имитирует что-то. Надо сказать, что в православии тоже есть эта тенденция и всегда была, но в более скрытой форме. Я даже помню, как на службе в Загорске один известный батюшка во время проповеди (там собирались особенно психически тяжело больные люди) обращался к кликушествующим, юродивым, одержимым, и он с ними довольно сурово разговаривал, и одним из первых жестких слов было: “Небось, мультфильмы смотрите? А не надо.” То есть это считается хуже, чем, например, смотреть порнографию.

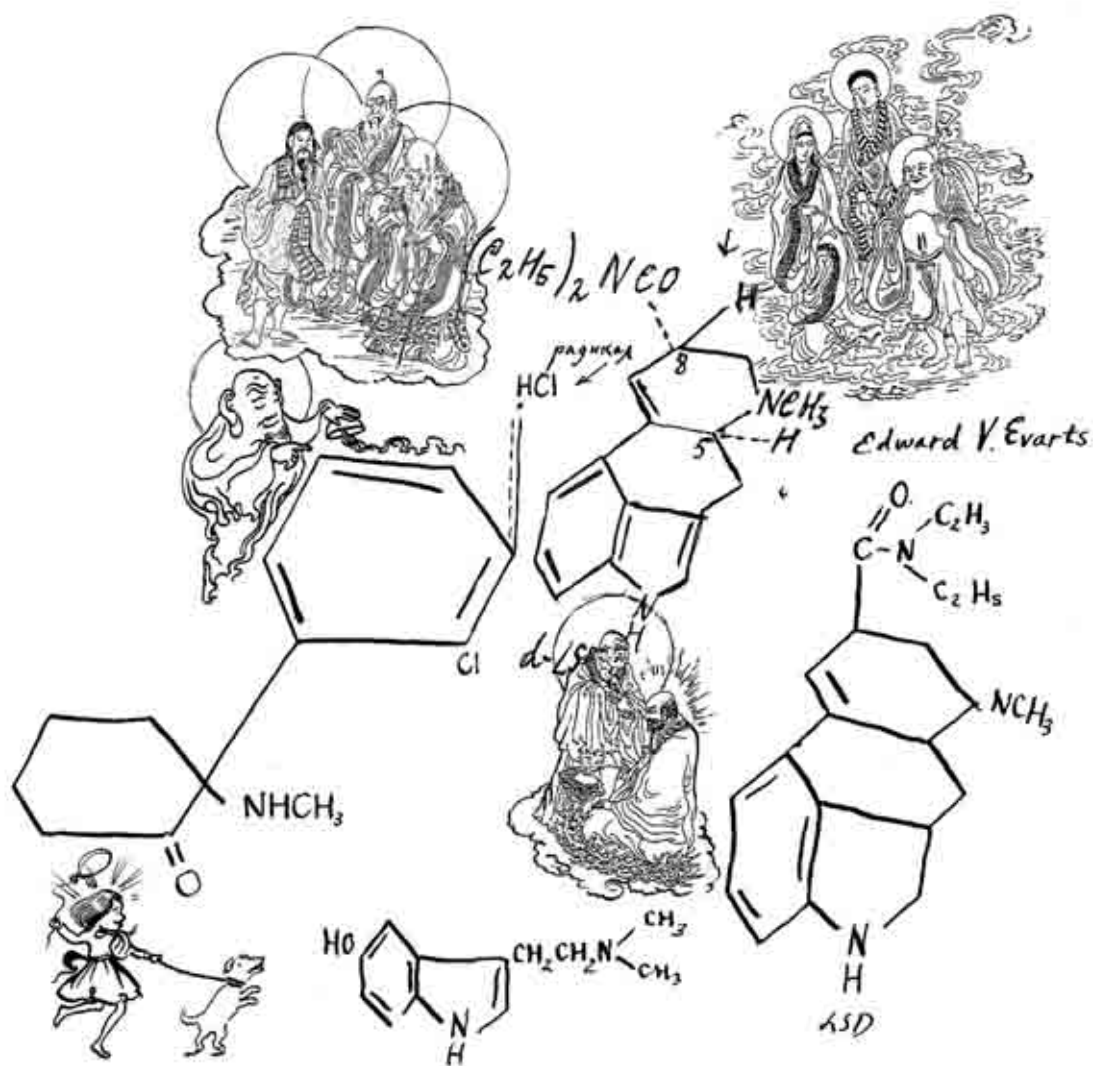
СЕМЁНОВ Да, совершенно правильно. Именно мир мультипликационного изображения вызывает наиболее негативное отношение в арабском мире и, видимо, в православном мире. В православном мире единственно ортодоксальной формой изображения

была икона. Но икона сама по себе является чем-то похожим на мультипликацию. Это крайне условное изображение. В арабской традиции можно было делать изображения, но только путем написания текста. Создавались целые картины, где действительно можно было видеть реальные персонажи, но все они были зарисованы изображением выражений из Корана, что, вообще говоря, тоже является мультфильмом. Понимание пародийности мультфильма по отношению к этой культурной традиции и породило такое раздражение фундаменталистов. У нас в советское время диснеевские мультфильмы было посмотреть очень сложно. Я их в детстве смотрел только на закрытых просмотрах. Персонажи наших мультфильмов в 60-е годы были гораздо более реалистически нарисованными, чем в диснеевских. Если это были животные – то животные, медведь – это медведь, волк – это волк. Волк меньше ходил в шляпе и утенок реже надевал ковбойские сапоги.

ПЕППЕРШТЕЙН Борьба западно-дальневосточной парадигмы и ближневосточной парадигмы – это борьба видимого и невидимого, то есть борьба против невидимого. Исламские страны пытаются орудовать на стороне невидимого. Для них дорого то, что визуально не дано, а дано только через некие словесные, языковые коды, посредством которых можно устанавливать определенные табуирующие механизмы и поддерживать тот накал невроза... Это всё связано с эросом, это закрытое женское тело, закрытое женское лицо. Это культура, связанная с покровом, с завесой. Ничего не видно, то что важно – не видно. И наоборот, западно-дальневосточная традиция ориентирована на то, чтобы *всё* видеть. Созерцать всё новые уровни прежде несозерцаемого – микромир, интимную жизнь животных, работу вируса в организме, космически удалённые объекты...

СЕМЁНОВ Если провести параллель с Коллективными Действиями, твоё описание относит их к в мусульманской традиции – занавес, исчезновение.

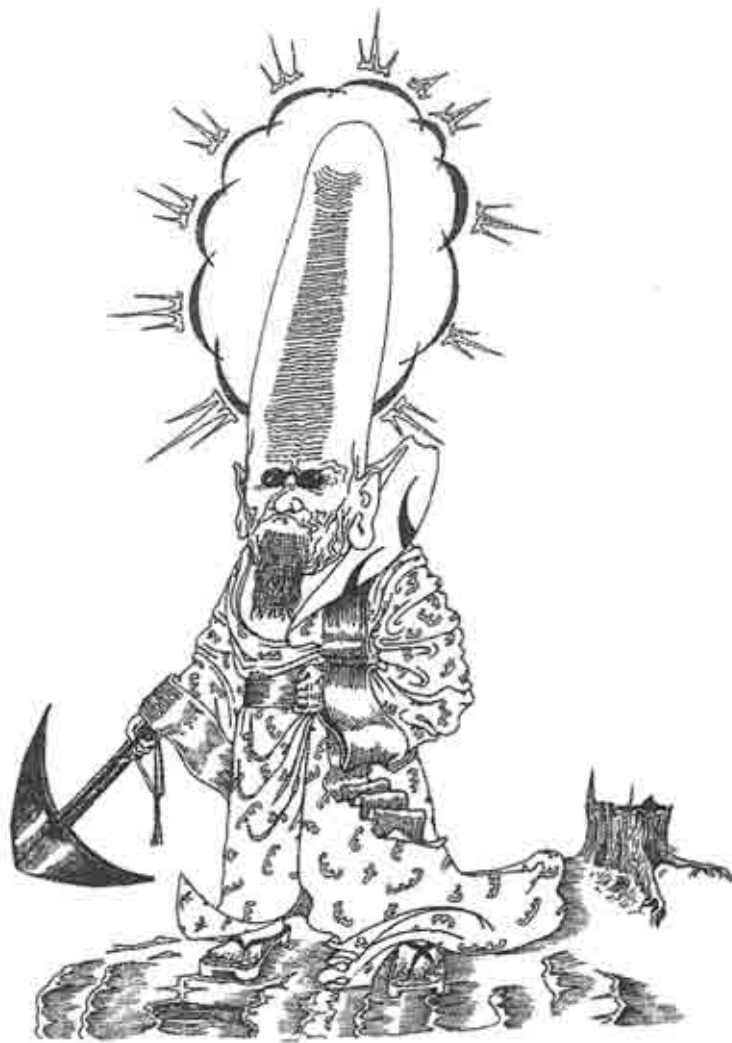
ПЕППЕРШТЕЙН Я полагаю, что московские концептуалисты, как и любые другие художники, являются агентами визуализации. Само выяснение отношений между видимым и невидимым выводится в зону наглядности, становится изображением. Невидимое реально. А вот мир видимого не целиком реален, есть формы, за которыми не стоит никакое материальное содержание. Это образы, связанные с работой памяти, воображения или сна. Это галлюциноз. Поэтому прошу не оскорблять мультфильмы! Запрет на визуализацию опасен, так как придает неистинному заведомую реальность.



ФОРМУЛЫ ГАЛЛЮЦИНОГЕНОВ С "ПРОТЕКТОРАМИ"

МГ Формулы галлюциногенов с "протекторами", 1998

Изображая химические формулы галлюциногенных препаратов (ЛСД, мескалин, кетамин, псилоцибин, ДМТ, ПСП и другие), следует окружать их изображениями "святых-охранников" или "протекторов" (главным образом из даосского и буддийских пантеонов) с тем, чтобы окультурировать воздействие этих препаратов.



Божественный Лао-Дзюнь.



Выставка *Шизокитай*, КЛАВА, 1990

Павел Пепперштейн

Комментарий к выставке “Шизокитай”

Концепция “Шизокитай” четко изложена в словаре Московской концептуальной школы. Речь идет о специальном эффекте, которым московская школа обладала и обладает, – эффекте странного иллюзорного раздвигания во времени, то есть несмотря на то, что школа существует двадцать пять – максимум тридцать лет, эффект от нее иногда для людей, которые находятся внутри, таков, будто они существуют внутри многовековой традиции, тянущейся издревле. Такой хроноиллюзорный эффект мы и назвали “Шизокитаем” и связали это с некой расстроенностью “номной” ориентации, которая включает в себя элементы конфуцианства, даосизма и буддизма. Характерна постоянная игра этих трех элементов. Конфуцианство – это законы, регламентация, система работы с текстами, включающая в себя элементы различного рода цензур, купюр, редактур, цитат, ссылок (система начетничества). Даосизм – это народность, безудержные выплески неких архаических и народных вещей, что, как видим, постоянно присутствует во всех нас и введено как канонический элемент Московской концептуальной школы (у Монастырского, у Ануфриева). Буддизм – нирванический дискурс ориентации на пустоту, на освобождение, на некую экологию, очищение среды, скажем, языковой, содержание среды в самогармонизирующем состоянии. Буддийская ориентация в наибольшей степени присутствует в КД и в МГ. У Кабакова мы видим, скорее, комбинаторику конфуцианского и даосского элементов. Отвращение к миру страданий – суть буддизма – как бы пронизывает московскую концептуальную традицию.

ШИЗО-КИТАЙ (или “Шизофренический Китай”) – акустический эффект “многовековой традиции”, создаваемый НОМОЙ с помощью опыта шизофренических “расширений сознания”, которым обладают её участники. П.П. *Словарь терминов Московской концептуальной школы.*

“ ШИЗОКИТАЙ ”



Выставка *Шизокитай*, КЛАВА, 1990



Выставка *Шизокитай*, КЛАВА, 1990



유작 **해방된 농촌의 앞날을 생각하면서** 장준식 1992년 22.5cm x 12.8cm

Андрей Монастырский. Инсталляция *Из книги*, 1990

Андрей Монастырский

О Востоке

Первый раз я увидел книгу по восточной философии году в 71-м – это было редкое дореволюционное издание Щербацкого “Введение в буддийскую логику (Дарматтара и Дармакирти)”. Мое серьезное увлечение Востоком (дальним) началось после того, как я прочитал роман У Чен-Эня “Путешествие на запад”. Потом быстро возникли и остальные три классических китайских романа: “Речные заводи”, “Сон в красном тереме” и “Троецарствие”. Я думаю, что мотивация этой увлеченности была та же, что и у немецких романтиков – очень дальняя экзотика, совсем другие миры, другое отношение к тексту, другой тип наррации и т.п. Но хотелось бы отметить именно романы (а не живопись или еще что-то). В 1994 году мы с Сабиной обнаружили в библиографических словарях Рурского университета упоминание романа 16-го века “Возведение в ранг духов” Сюй Чжун-линя, который был частично (не до конца) переведен одним немецким переводчиком и издан в Лейдене, Голландия. Мы специально поехали в Лейден на поиски этого издания и, действительно, в первом же букинистическом магазине обнаружили эту книгу в двух томах (первую, переведенную часть). Это было довольно необычно, потому что тираж был крошечный. Приехав с книгой в Бохум, мы отдали ее в переплет и заказали надпись на переплете: Путешествие в Лейден (дата). Это получилась такая акция с книгой-объектом. И совсем недавно в Москве я купил в букинистическом “Пиньхуа о Пяти династиях” (роман 13-го века), где в предисловии обнаружил упоминание того “Лейденского” романа с переводом его названия на русский язык (“Возведение в ранг духов”) – это было важно, поскольку при переводе с немецкого на русский название прочитывалось как “Метаморфозы богов” или что-то в этом роде, то есть совсем другой смысл.

Невозможно припомнить все детали и подробности “восточных дел” на протяжении всех этих лет. Конечно, дзен-буддизм как эстетический метод, как некая свободная его форма очень важен для КД. Дзенская серия “Картинки с быком”. Можно даже найти соответствие между томами “Поездок за город” и последовательностью этих картинок. Сейчас мы закончили седьмой том Поездок – это как бы седьмая картинка серии – “без быка” (очень активна тема “быка” была в четвертом томе, он даже просто там присутствовал в виде скульптуры на ВДНХ – “Бык на крыше”. Образ быка – это наше необузданное сознание и подсознание, может быть, и коммунальное бессознательное).

В конце 80-х годов для меня стала необыкновенно привлекательной тема северокорейского искусства. Моя первая инсталляция

1990 года “Из книги” построена на этих северокорейских мотивах.

Но нельзя сказать, что я полностью и только ориентировался на восточную культуру. Я одинаково учитывал и то, что на востоке, и то, что на западе – например, “Волшебная гора” Т. Манна и “Сон в красном тереме” Цао Сюэ Циня – это для меня “однопорядковые” произведения. В акции КД “Картины” они именно так и представлены – на одном горизонте.

Было довольно сильное увлечение И Цзином – на уровне 4-го тома “Поездок за город” (акции “Ворот”, “Такси”). В 6-м томе “Поездок” много буддизма, но скорее тайского или тхеравады. Эта линия опять возникает в двух последних акциях 7-го тома: “Шведагон к акции Место действия” и “Трансцендирование”. В этой последней акции дзенский жест сочетается с южным буддизмом (материал акции). Приведу здесь ее описание:

ТРАНСЦЕНДИРОВАНИЕ

На железнодорожном мосту над рекой Яузой между рельсами одного из четырех путей Ярославской железной дороги нами было наклеено восемь черно-белых изображений различных рыб, вырезанных из бумаги (длина рыб – около 80 см). На каждой рыбе посередине в небольшом овале помещались изображения или будды Амитабхи, или Ступамахашри (взятые из книги Локели Чандра “Эзотерическая иконография японских мандал”, Индия, 1971 г.).

Рыбы были наклеены в ряд (параллельно рельсам и головами в сторону Москвы) на бетонное покрытие, заполняющее (вместо шпал) междорельсовое пространство пути на том участке моста, который расположен точно над рекой.

Москва, Лосинный остров, 23 августа 1999 года

А. Монастырский, С. Ромашко, С. Хенсген, М. Константинова.

Бирманская тема появилась уже в конце 5-го тома. В 7-м томе она вновь возникла в двух перформансах – “Библиотека” (часы, зарытые вместе с книгами, поставлены на Рангунское время) и уже упоминавшийся “Шведагон”. Причем в “Шведагоне” этот “восточный” момент носил чисто технический оттенок и для зрителей он возникал только на уровне документации акции: при измерениях “полосы неразличения” для шрифта я выбрал произвольно слово, которое наверняка не было известно моему напарнику по этим измерениям.

Впрочем, за всякое увлечение приходится платить – иногда крайне неприятно. Поэтому лучше всего не очень увлекаться чем бы то ни было. Осенью я бросил курить и начал каждый день делать упражнение Бодхидхармы “Перемена сухожилий”, которое я вычитал из “Энциклопедии дзен-буддизма”. Оно рассчитано на укреп-

ление общего состояния здоровья. Через какое-то время я добавил к этому упражнению еще одно для развития пресса. И у меня начал чудовищно болеть живот. Все это длится уже около пяти месяцев. После гастроскопии обнаружилось, что у меня эрозивный гастрит. Больше двух недель пью омез. Купил соковыжималку и два раза в день выжимаю морковь. Показалось на днях, что вроде все прошло. Вчера пришел Панитков. Как-то мрачно посидели, поговорили о неприятностях. А у меня кроме того еще и простуда. Часам к десяти я стал чувствовать, что чуть ли не воспаление легких начинается. Но как-то рассосалось. Потом заныл живот, смотрю на часы – уже около 12 ночи, а я пью омез в 11 вечера – уже час пропустил. Выпил омез. Панитков скоро ушел. А боль в животе все усиливается. Общий спазм по всему животу, и спину тянет. Ровный спазм постоянной боли. Так бывает перед приступом поноса – как бы “сводит” живот. Но если посрать, то все проходит. А тут срать не хочется совсем. И боль не отпускает. Выпил две но-шпы, чуть поменьше, но не сняло. Однажды в начале болезни у меня так было – я тогда скорую помощь вызвал – но ничего не нашли. Я тогда выпил две таблетки реланиума и все прошло. А сейчас реланиум нельзя пить, так как он несовместим с омезом. Там еще как бы какое-то “онемение” в кишках происходит или что-то в этом роде. Порастирал низ живота, помедитировал, помолился, и часам к двум рассосалось, и заснул.

7. 10. 99. - 9. 2. 00.



Группа “Коллективные действия”

“Ворот”

К вращающейся трубе металлического ворота, врытого в землю на опушке леса, были привязаны шесть лесок. Другие концы лесок, протянутые от ворота веером через поле (сами лески свободно лежали на земле), крепились к деревьям (на разной высоте) на противоположной стороне поля. Длина лесок составляла от 700 до 400 метров. После того, как группе зрителей, собравшейся у ворота, были розданы партитуры предстоящего события, Н. Панитков начал вращать ворот, наматывая лески на трубу и записывая звук вращения ворота на магнитофон. Лески постепенно наматывались на трубу, натягивались и лопались. Последняя леска лопнула спустя час после начала вращения ворота.

Действие началось при обычной осенней погоде, которая, однако, быстро менялась: пошел крупный снег, затем поднялся ветер и начался сильный снегопад. К середине действия все поле было покрыто густым туманом, небо потемнело. К концу действия снегопад прекратился, туман рассеялся, выглянуло солнце. Все поле было покрыто снегом. Таким образом метеорологическая сторона акции соответствовала партитуре “Ворота” (взаимодействие сил ян-инь, неба-земли, тьмы-света).

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

Во время действия лески рвались в последовательности, которая составила следующее чередование гексаграмм: сначала разорвалась четвертая леска – на поле возникла гексаграмма СЯО-Гу (воспитание малым), затем – вторая (гексаграмма ЦЗЯ-ЖЕНЬ, домашние), первая (гексаграмма ЦЗЯНЬ, течение), третья (ГУАНЬ, созерцание), шестая (БИ, приближение), и пятая (КУНЬ, исполнение).

Киевское поле

27 октября 1985 г.

Н. Панитков, А. Монастырский, Е. Елагина,

И. Макаревич, Г. Кизевальтер, В. Сальников.

“Такси”

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

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

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

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

Москва

16 января 1986 г.

А. Монастырский, Е. Елагина, И. Макаревич, Н. Панитков,

М. Еремина, В. Мироненко, И. Бакштейн, Ю. Лейдерман

Андрей Монастырский

История “Цзи-Цзи” в “Перспективах речевого пространства”

В эссе “Инженер Вассер и инженер Лихт” я описывал историю покупки фонаря “Фотон” для акции “Перевод”. Надо сказать, что схема установки трех батареек к этому фонарю была довольно необычной, о чем предупреждалось в инструкции, приложенной к фонарю. Я сначала не обратил внимания на инструкцию и засунул батарейки в фонарь как обычно, по последовательной схеме. Фонарь не загорелся. Тогда я прочитал инструкцию. В ней было написано, что батарейки нужно вставлять по такой схеме (снизу вверх): + – – ++ -. В противном случае, как было сказано в инструкции, нижняя батарейка сразу же сгорает. Что у меня и произошло. На следующий день я купил новую батарейку, засунул ее в соответствии с инструкцией, и фонарь горел. Мы благополучно сделали акцию “Перевод” и стали готовиться к новой акции. Где-то за неделю до “Юпитера” ко мне приехал мой брат Игорь помочь мне подогнать наушники к телевизионному входу (кстати, он неоднократно помогал мне при подготовке акций, за что я ему весьма благодарен). Когда он ко мне приехал, у меня на полке стояла черная коробка с фонарем “Фотон”. Брат заинтересовался этим довольно роскошным на вид фонарем, вытащил его из коробки, вынул батарейки и удивился странной схеме их составления. Но я показал ему инструкцию, и мы решили, что мало ли какие странности бывают в технике.

В то время, когда мы рассматривали схему этих батареек, у меня на столе лежал И ЦЗИН – я его просматривал накануне просто так, без какой-либо связи с запланированным “Юпитером”, а тем более с этими батарейками. И вдруг мне пришла в голову мысль переложить схему составления батареек в “Фотоне” на символику и-цзиновских гексаграмм. Как я уже писал, три батарейки давали сочетание + – – ++ -, что соответствовало гексаграмме “966996” (ян-инь-инь-ян-ян-инь). Я нашел эту гексаграмму в И ЦЗИНе. Она стоит под номером 17 и называется “СУЙ”, что в переводе значит “Последование”. Прочитав толкование этой гексаграммы, я нашел его довольно обнадеживающим. Общий смысл ее читается как “Изначальное свершение, благоприятна стойкость, хулы не будет”. Не стоит здесь целиком приводить толкование каждой из шести позиций, но в общей интонации смысл гексаграммы отражал довольно комфортную атмосферу акции “Перевод”, где использовался фонарь “Фотон” со схемой составления батареек, соответствующей гексаграмме “Последование”. Интересно, что в центре шестизначного ряда этой гексаграммы стоит сочетание “69” – даосский аналог шри-янтры, о которой шла речь в “Перевод”.

Дальнейшая история с этими батарейками оказалась еще более удивительной. За два дня до “Юпитера” ко мне пришел Кизевальтер и тоже вытащил фонарь из коробки. Старые батарейки еще чуть давали ток, и фонарь слабо горел. Я к этому времени купил новые, и мы с Гогой решили их туда поставить. Вставив их по прежней схеме, которая была указана в инструкции (по гексаграмме “СУЙ”), мы получили тот же эффект, что и при старых батарейках, – едва теплящийся огонек лампочки. Сначала мы решили, что испортилась лампочка, и заменили ее новой: тот же эффект слабого, истощенного света. Повертев фонарь по-разному, мы решили рискнуть и вставить новые батарейки по естественной схеме последовательной связи. Я предупредил Гогу, что когда я ставил их последовательно, нижняя батарейка у меня перегорела, о чем и предупреждала инструкция. Гога сказал что-то вроде “попытка не пытка” и засунул батарейки по нормальной схеме: + – + – + –. Фонарь вспыхнул ярким светом и стал нормально гореть. Я очень удивился и тут же полез в И ЦЗИН искать гексаграмму, соответствующую этой схеме, то есть “969696”. Это была предпоследняя, 63-я гексаграмма, которая называется “ЦЗИ-ЦЗИ”, что в переводе звучит “УЖЕ КОНЕЦ”. Толкование гексаграммы оказалось очень мрачным; кстати, это видно и по графической символике цифрового ряда: девятки (“небо”) и шестерки (“земля”) как бы повернуты спиной друг к другу. Общий смысл этой гексаграммы читается как “Малому – свершение, благоприятна стойкость. В начале – счастье, в конце – беспорядок”. Последняя, шестая позиция читается так: “Наверху шестерка. – Промочишь голову. – Ужас!”. Впрочем, меня не очень занимала эмоциональная сторона этого дела. В эстетическом отношении, подумал я, мрачный тон гексаграммы как нельзя более соответствует “предмет-раме” “Юпитера”, во время которого будет работать фонарь “Фотон” по схеме “ЦЗИ-ЦЗИ”. Шесть “ангелов тартара” на черных щитах довольно красиво сочетаются с интонацией этой гексаграммы. А в “комфортной” 17-й гексаграмме “СУЙ” на пятой позиции советуется “Правдивое отношение к прекрасному. – Счастье!”. Так что “ужас” этой гексаграммы и вообще ее название “УЖЕ КОНЕЦ” вполне можно было отнести просто к концу серии “Перспективы речевого пространства”. Ведь “Юпитер” первоначально и мыслился нами как заключительная акция в этой серии (в комическом и бредово-ассоциативном соответствии с кодом автоматического замка, поставленного в моем подъезде как раз перед первой акцией этой серии – “321”: в “Голосах” звучало три голоса – Кабакова, Ромашко и мой, в “Переводe” – два – Сабинин и мой, в “Юпитере” – один – только мой при повторе программы “Время”). Впрочем, потом (в качестве обещанного “ЦЗИ-ЦЗИ” “беспорядка”) появилось продолжение этой серии – “нулевая” акция “Бочка”, которая проходила уже на кизевальтеровской “магической” территории, о чем скажу в самом конце этого эссе.

При всей мрачности гексаграммы “УЖЕ КОНЕЦ” в ней есть отсылка на ту область, где возможна реализация, а именно на область некоего “малого”: “малому – свершение”. В нашем случае среди всего этого грандиозного символического экспрессионизма юпитеров, ангелов тартара и прочего, этим “малым”, на мой взгляд, как раз и была аффирмация “незаметности” “Мягкой ручки”, о которой я уже писал выше. Ведь “незаметность” можно еще рассматривать и как метафору стиля аффирмативного начала в искусстве периода “ЦЗИ-ЦЗИ”, когда “белое становится черным” и необходимый для культуры, но довольно жесткий процесс “исправления имен” достигает своего апогея в “черном” экспрессионизме. Сейчас дело обстоит именно так, и на этом объективном фоне слишком настойчивая “пропаганда” конструктивности и ментальных аффирмаций выглядит жалким, несвоевременным классицизмом, может расцениваться вообще как дурной вкус и “непопадание”. Однако любой процесс, включая и “исправление имен”, дихотомичен, аффирмация существует, участвует в этом процессе незаметным наматыванием белых ниток на “Мягкую ручку”. Поэтому и можно сказать, что “незаметность” есть еще и стиль аффирмативного начала в искусстве “ЦЗИ-ЦЗИ”. Кстати, и пустое белое поле, оставшееся после “Русского мира”, его эстетическое значение снежной белой пустоты, которое никто из зрителей не отметил (хотя мы и подчеркнули его, тщательно засыпав снегом черные обгоревшие предметы), относится к этой же стилистике незаметных аффирмаций.

Вообще вся серия “Перспективы речевого пространства” создавалась как бы в порыве противоборства энтропической тенденции “ЦЗИ-ЦЗИ”, в поисках каких-то новых перспектив. Одна из самых неприятных, коллапсирующих черт “ЦЗИ-ЦЗИ” – это амбивалентность и тавтология. Избавиться от них можно только сознательным использованием их по принципу “клин клином вышибают”. Мы с Ромашко проанализировали нашу деятельность последнего времени, пытаюсь обнаружить, откуда пошла цзи-цзианская энтропия, и обнаружили ее в акции “Описание действия”. Она представляет собой своеобразную тавтологию: на действие одновременно накладывалось его же речевое описание (репортаж Кабакова). Мы решили вставить эту тавтологию в еще более широкую тавтологическую раму: сделать описание описания, вывести тавтологию как пластический прием прямого повтора. Таким образом, тавтология дистанцировалась, перешла на уровень глубинной структуры, “повторение” приобрело характер эстетической категории в процессе сознательной манипуляции с ним (обменное воспроизведение реплик диалога с рефлексией на такой тип воспроизведения). В следующей акции “Перевод” повторение дистанцировалось еще “дальше”, из-за еще более сложной системы обменностей воспроизведения. Перспективы углубились. В “Юпитере” принцип тавтологии (повтор программы “Время”) демонстрировался как уже

хорошо отработанный частный прием, допускающий рядом с собой и другой тип подачи материала (“музыкальная” линия “Юпитера”). И, наконец, в “Бочке” произошла полная девальвация тавтологии (110 текстовых повторов) и вытеснение ее визуальным и звуковым рядами.

Фрагмент статьи А. Монастырского Цзи-Цзи. (Заметки об акциях третьего тома).

КД. Поездки за город. Москва. Ad Marginem, 1998. Стр. 430-433



Сабина Хенсен, Андрей Монастырский. Подарок В.З., 1993



Сабина Хенсен, Андрей Монастырский *Сунь У-кун на родине Магритта*, 1994

Сабина Хенсен, Андрей Монастырский

Сунь У-кун на родине Магритта

Курорты бельгийского побережья, рассчитанные на массовый отдых тысяч людей, совсем не похожи на атмосферу Проры. Здания хоть и выстроены по линейке вдоль моря на несколько километров практически так же, как и казармы фашистских пансионатов движения “Сила через радость”, однако архитектурное разнообразие и разновременность построек (модерн, 30-е годы, 50-е и современные строения манхеттенского типа) снимает впечатление депрессивного массива. Кроме того, на этих курортах необычайно высокая степень концентрации аттракционов, которые, притягивая к себе отдыхающих, тем самым отвлекают их от моря и пляжей. Вот мы входим в пространство ярких, громких, световых салонов с различными игровыми автоматами. В дверях, в стеклянном ящике, традиционная ярморочная фигура пророчицы: глаза зажигаются красным огнем, вспыхивает папироса и на выданной карточке можно прочесть, что финансовые операции лучше всего провести во вторник. Огромное количество лотерейных ящиков. На выигранные жетоны можно получить китчевые объекты – яркие, не стильные, на самом деле ненужные. Но есть и хорошие призы – довольно большие восточные статуи, но они стоят не одну тысячу жетонов. Вообще много экзотики, видимо, это как-то связано с морскими и колониальными традициями. Вспоминаются большие слайдовые диаграммы триптихи с пейзажами для стрельбы по мишеням. Они смотрятся изящно и тонко среди окружающих их шумных и броско раскрашенных автоматов. Мишени вылетают редко и их мало, как бы симуляция охотничьего английского мира 19-го века. Тут же рядом большие интерактивные видеозкраны, на которых разыгрываются сюжеты современных американских триллеров и боевиков. Самое сильное впечатление производит аттракцион-инсталляция “Гэлакси”. Зритель-участник втягивается в виртуальный мир “звездных войн”, но не на уровне домашнего компьютерного экрана, а в масштабах небольшого кинотеатра. Возникает целостное впечатление закрытого мира космического корабля из-за “кабинности” пространства, лазерно-световых эффектов стрельбы, громкой музыки и саунда в квадрофоническом режиме. Рычаги-джойстики, с помощью которых осуществляется движение в игре, вибрируют при стрельбе и при столкновениях с объектами на экране. Возникает одновременно и психофизиологическое, и абстрактное впечатление от этой борьбы в аттракционном космосе. Парадоксальный эффект – релаксация через спазмы деконструкции. Сунь У-кун же возник из совершенно другого аттракционного слоя.

В Бланкенберге, на конце пирса, построенного в 33-м году (как

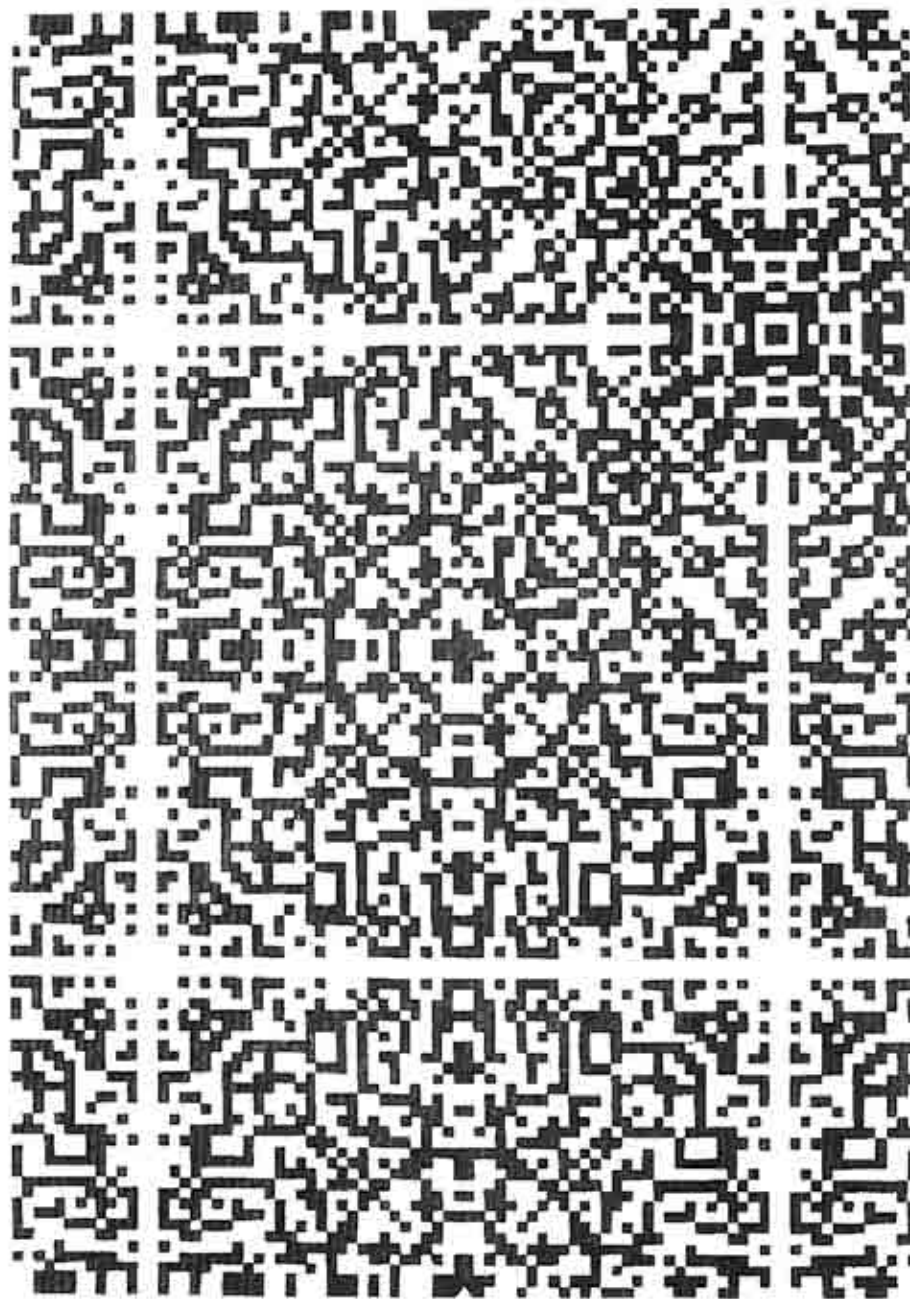
сказал служащий – 61 год назад) расположено старое здание Акварамы, на нижнем уровне которой расположена инсталляция, сделанная по мотивам романа Жюль Верна “20000 лье под водой”. Эта старомодная аттракционная инсталляция составлена из обычных аквариумов с экзотическими рыбами и из комнат, наполненных бутафорскими предметами “подводного царства”, рыбами, осьминогами, моллюсками, водолазами в скафандрах. Все это в зеленоватом полумраке с различными подсветками и флюорисценцией. Все сделано из папье-маше. Некоторые фигуры двигаются на невидимых нитках вокруг подземных скал, как, например, огромная зеленая акула. Время от времени открываются сундуки с сокровищами. В самом большом зале (все это наблюдается исключительно через окошки) на задней стене показываются слайдовые панорамы морских видов под редкое звучание целого ансамбля арф, которые создают звуковой эффект набегающих волн. Кроме этих элементов там есть еще комнаты с витринами, где выставлены книги и портреты Жюль Верна, коллекции моделей кораблей, ихтиологические коллекции и еще что-то в этом научном роде. То есть искусственный, сказочный подводный мир рамируется наглядными пособиями учебных кабинетов. Сама инсталляция выполнена в сюрреалистическом духе конца 20-х начала 30-х годов. Чувствуется и сильный акцент на утопических мечтаниях об освоении природной стихии, в данном случае подводного мира. Сама акварама занимает нижнюю часть всей пирсовой ротонды, а Сунь У-куна мы получили наверху, в побочном зале, где нужно было стрелять из пневматических пушек резиновыми мячиками. Мишени представляли собой дырки с указанными очками, самая трудная – 800 очков, самая простая – 100.

Дырки располагались по вертикальной оси. Попадать было относительно легко. В случае набора определенного количества очков за один сет, состоящий примерно из 10 выстрелов, можно было получить несколько жетонов, которые автоматически вываливались из ящика под пушкой. Оптимальное количество жетонов, которое можно было выбить за один раунд стоимостью 20 бельгийских франков – 4 штуки. Сначала мы набрали примерно 12-15 жетонов и пошли с ними в киоск за призом. Нам предложили фломастеры. Но мы заметили среди призов игрушечную обезьяну, которая нас чем-то привлекла. Мы спросили сколько жетонов она стоит, оказалось – 32 жетона. Мы вернулись к пушкам и настреляли еще нужное количество жетонов плюс четыре лишних, за которые получили красные маскарадные очки от солнца. Нам выдали обезьяну. Оказалось, что она сделана в Корее из полиэстера и фибра.

Сентябрь 1994 г.



Сабина Хенсен, Андрей Монастырский *Сунь У-кун на родине Магритта*, 1994



Армен Бугаян *Равносторонний треугольник*, 1985

Армен Бугаян
при участии Андрея Монастырского

В отличие от наиболее распространенного способа рисования, основанного на поэтическом или миметрическом восприятии действительности (ландшафта, людей, животных, различных фактоструктур), я имею дело с текстами, которые декодирую (редуцирую) на более простой, открытый план выражения, а именно – орнаментальный, построенный на бинарных структурах, организованных на графическом разделении знака письма (пиктография). Через пиктографию как механизм декодирования возникает узор бинарных структур (черные и белые квадраты), который в свою очередь складывается в графические образы (портрет, участок ландшафта, фантастическое существо, геометрическая фигура и т.д.). Таким образом, первоначальный текст редуцируется до картинок, которые, возможно, как впечатления лежали в основе мифологем, составляя план содержания текста, являясь при этом, в первоначальной посылке, планом выражения.

Показываемые здесь работы “Апокалипсис”, “И Цзин” представляют собой трехслойную археологию:

текст – мифологема – впечатление.

При исследовании мифологем обнаруживается любопытный факт. В основном, и чаще всего, в этих узорах мы можем увидеть довольно агрессивные фигуры (за исключением геометрии), что говорит о том, что мифологемы, положенные в основу сакральных текстов, строились на эсхатологии, которая, в свою очередь, опиралась на жизненные впечатления депрессивно-маниакального характера (разного рода страхи, навязчивости, мании, вроде мании величия, и т.д.).

Но на уровне онтологии в узоре присутствует тенденция союза, сотрудничества противоположностей, а не их борьбы. Это и является содержанием понятия “Культура”, что подтверждается этимологией иероглифа ВЭНЬ в древнекитайском Языке (вэньян) – два значения: “узор”, “культура”. То есть культура как сознательное преодоление борьбы противоположностей, и превращение этой борьбы в акты сотрудничества и взаимопонимания (шизокомментарий).

Большое место в моем творчестве занимает работа с И Цзином (древнекитайской “Книгой перемен”). С текстами этой книги, насколько мне известно, работали также Джон Кейдж и московская концептуальная группа “Коллективные действия” (которая сделала две акции с использованием И Цзина – “Ворот” и “Такси”).

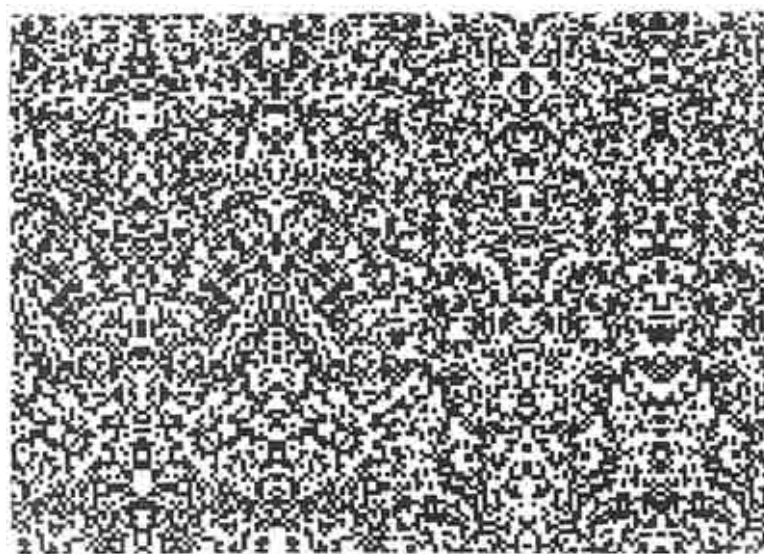
В отличие от Кейджа и КД, которые использовали И Цзин в качестве структуры индетерминированной импровизации (Кейдж) и как предмет исследования архетипов коллективного сознатель-

ного-бессознательного (КД), меня интересовала сакрализация орнамента, то есть каким образом возникает его гармоническая структура.

Я обнаружил, что эта сакрализация возникает в результате геометрической игры и что выход из значения в организованное пространство именно в И Цзине решается через согласие (там это называется “Смирение”, 15-я гексаграмма) двух “противоположных” начал инь-ян “69” при их сотрудничестве. “69”, как известно, символизирует целевую мыслеформу (мифологему) И Цзина – “две рыбки в круге”. Любопытно отметить, что сумма этих двух чисел “6 + 9” дает число 15, под которым стоит гексаграмма “Смирение”. То есть можно сказать, что в И Цзине манифестируется аффирмация как усилие культуры.

Текст из каталога “Л Галерея”. Москва, 1992

“Криптограммы Армена Бугаяна” 25 мая - 5 июня 1992



Армен Бугаян *Ван Ду. Древнее зеркало, 1988*



Армен Бугаян *Без названия*, 1990



Юрий Лейдерман *Поля орошения*, 1988

Юрий Лейдерман

Поля орошения

(Заметки о китайском классическом романе)

Борода длинная, а верность долгу еще длиннее...

Подлинная каноническая книга о светлом мудреце, государе Гуане * *

Обезьяна, боров и Ша один за другим погружаются в нирвану

Ян Цзинсян *Путешествие на Запад* (драм. версия XIУ в.)

Роковое происшествие на реке Цяньтан заставило в свое время молодого Хуана задуматься о жизни: “Я распутничаю, из-за меня погибла талантливая гетера, разве это не преступление перед императором?! Древние говаривали, что ошибки случаются у всех. Главное же вовремя их исправить! Пора раскаяться в своих прегрешениях. Если не искуплю содеянного зла, перестану считать себя мужчиной.”

После этих размышлений он прекратил распутство, занялся делом, и уже через несколько лун Сучжоу стал процветающим краем.

Сон в Нефритовом павильоне

*Гуан Юй (Гуан-ди) – обожествленный герой *Троецарствия*

Роль этических категорий в китайской классической литературе хорошо известна. Герои ее жизнеописаний и романов классифицируются не столько по статусам или ролям, сколько с помощью этических суждений об исполнении этих ролей. Повествования заполнены “почтительными” учениками, “гуманными” правителями, “благородными” чиновниками и соответственно их антиподами. Психологизм, как источник мотивации поступков, отсутствует, и действия персонажей полностью предсказуемы. Классический китайский роман обладает лишь необходимым набором персонифицированных этических функций, взаимодействие которых разворачивается исключительно вовне – в чистую событийность сюжета. Повествование обращается тем самым в череду несвязанных между собой ситуаций, на которые герои реагируют строго в соответствии со своей изначальной этической категоризованностью. Поле событий является для персонажей-функций безусловным аргументом, местом однообразного проявления своих этических изначальностей.

Различные преграды рожают у героев “Путешествия на Запад” одинаковые для каждого, изначально predeterminedные ему реакции. “Это я, твой почтенный дедушка, пришел!” – орет к месту и не к месту “почтительный ученик Танского монаха”, норовя угостить своим посохом и правых и виноватых. Сунь У-кун сражается и предпринимает по необходимости небесные командировки, Сюань Цзан тем временем рыдает и молится, Чжу Ба-цзе томится голодом,

– и так по любому поводу. Внутри романов приключения не связаны между собой: появление очередной западни для паломников, равно как и, скажем, очередной жены Симынь Цина (“Цзинь, Пинь, Мэй”), всегда происходит “вдруг”, что превращает романы в наборы беспрерывно выбрасываемых из пустоты исходных ситуаций или, как сказал бы военный, “вводных”. Стоит героям “Путешествия на Запад” выбраться из очередной западни, как их уже поджидает новое злоключение, каждой главе романа соответствует по оборотню. Таким образом, все повествование являет собой грандиозное воинское учение (с прологом-тренировкой – небесным дебошем Сунь У-куна), в котором паломники раз за разом попадают в очередные “вводные”, понуждающие сражаться с “условными противниками” (оборотнями) и преодолевать естественные преграды.

С воинским учением роман У Чэнь-эня роднит и условный, испытательный характер происходящего. Небесному командованию, да и самим героям заранее известна благополучная развязка – в назначенное Татхагатой время “Ч”. Целые и невредимые “восточные” неминуемо достигнут траншеи “западных” (храма Раскатов грома), с честью выдержав восемьдесят одно испытание, полный список которых заранее составлен в небесных штабах. Организация повествования как предопределенного восходит, очевидно, еще к буддистской джатаке¹, всегда делившейся на три части: “вводную”; собственно “учение” через наррацию; и “разбор учения”, в котором Будда, “отождествив перерождения”, показывал, что “плохие” изначально были плохими, а “хорошие” – хорошими. В обеих случаях этическое, как таковое, не идет дальше маркировки персонажей, определяющей правила их ходов в лавине низвергающихся обстоятельств.

Схожим образом герои наиболее ранних романов – “Речных заводов” и “Троецарствия” – проникают в повествования откуда-то сверху, из пустоты внесобытийного, но, появившись, незамедлительно приступают к развертыванию своих изначальных негибавых орудийностей. (Сунь У-кун, как явствует из романа, – катящееся каменное яйцо, порожденное Небом и Землей).

Раскатывание героев “Речных заводов” ограничивается приходом в Ляньшаньбо, успокоением в нем, как в новой горней внесобытийности. Как и в “Путешествии на Запад”, повествование разворачивается между краевыми уровнями вбрасывания-опущения персонажей и их вознесения-отождествления. Сброшенные с внесобытийных небес² герои “Речных заводов” разворачиваются в своей орудийности на топографию “вводных” и, описав несколько событийных петель, возносятся в иерархию Ляньшаньбо, переотождествляясь в ней в качестве небесных звезд. Вкупе со своими прозвищами-титулами все эти Князи Прекрасных Бород и Темноликие Звери представляют собой лишь некие мини-логосы для кратковременного вздымания событийных бурь. Относительно них даже

неясно, то ли это “положительные” богатыри, защитники справедливости, то ли злые духи, сеющие смерть и разрушение. Для динамики повествования важны не столько этические знаки героев (“плюс” или “минус”), сколько безотказная мощь свернутой в них событийности.

Столь же минимальна маркированность персонажей и в “Путешествии на Запад”, в котором сброшенные на землю сгустки энергии, согрешившие логосы, борются с подобными себе же, сбежавшими на землю событий небожителями. “Опущенные” сражаются с “опустившимися”, различаясь друг от друга лишь значками раскаяния/нераскаяния и предусмотренности/криминальности.

Рассматриваемые романы со своими архетипичными героями, восходящими к древним каталогам “Гор и морей”, в свою очередь являются своеобразными каталогами разворачивания героических сил. Ниже мы увидим, как по мере угасания жанра каталоги действий сменяются художественными каталогами красот, а орудийность героев обрастает бесконечными приближениями характеров и мотиваций. В ранних же романах дискурс почти ограничивается метками героев – родимыми пятнами, врожденными уродствами, необычным вооружением, то есть всем тем, что делает героев “Речных заводов” столь близкими существам из “Каталога гор и морей”. В описании внешности героев характерен речевой штамп “обладал от рождения”, употребляемый даже тогда, когда речь идет о признаках, не могущих быть “от рождения”, скажем, росте³. Персонажи независимы от нарративного времени, представляя собой лишь от века пребывающие событийные механизмы. Эти барсоголовые и тигрообразные богатыри есть по существу те же зооантропоморфные божества и первопредки. И не является ли сам тотем ничем иным, как абсолютной свернутой орудийностью, престолом событий, мыслимым в “зверином стиле”?

В “Путешествии на Запад” такие звериные престолы порой проступают сквозь полосы приключений в своем архетипичном непроявленном виде. На краях повествования мелькают зооантропоморфные духи местностей, гор, храмов и т.п. Все эти существа ведут себя чрезвычайно униженно: ужасно робеют перед Сунь У-куном, с трепетом подносят паломникам пищу и, оставаясь на месте, почтительно охраняют Танского монаха. Их неподвижная служебность полностью перекрывается бурей событий, вздымаемых Сунь У-куном, чье превосходство связано лишь с нарративным разворачиванием орудийности. Генетически же Сунь У-кун – сам один из них, персонификация птицеголового божества грома Лэй-гуна⁴.

Страсть китайцев к каталогам и таксономиям не раз обыгрывалась в европейской культуре. В определенном смысле любой каталог есть перечисление застывших кататонических понятий, заведомо репрезентируемых в своей непроявленности. Может быть, вследствие этого китайская культура, во многом базирующаяся на

оппозиции проявленное/непроявленное, оказалась тесно связанной с каталогами. В классических романах с течением времени обозначения свернутых, непроявленных сил прорывались из глубин архетипичного к поверхности бытового: каталоги предков сменялись каталогами героев, далее, соответственно, – описаниями природы, списками блюд, одежд, украшений⁵ и, наконец, просто “полезными советами”, медицинскими рецептами⁶ и т.п.

Необходимо заметить, что все эти многообразные переплетения каталогов покоятся на пустотном колесе “И цзина” с его совершенно произвольными, необусловленными соотношениями гексаграмм и толкований. Случайный список, возведенный в культуру в ранг “генеалогии власти”, позволял многообразно оперировать свернутыми “сутями” без риска впасть в интерпретационные психозы. Понимание категорий не более чем меток, дало и китайский роман с его однородным полем действия при отсутствии психологических заглаблений и интерпретационных трещин (в ранних романах).

Начиная с “Путешествия на Запад”, событийные поля все больше покрываются золотой пылью всевозможных красот. Целые поэмы стихотворных описаний, восходящие еще к ханьской оде, скользят параллельно сюжету “Путешествия...”, но не слипаются с ним. Соблазнительные перечисления подаваемых паломникам постных блюд как бы знаменуют predetermined апофеоз наград и званий в финале, в то время как поэтические списки открывающихся путешественникам пейзажных красот напоминают о смене времен года и тяготах четырнадцатилетнего путешествия.

Здесь уместно вспомнить, что четырехтомная эпопея “Путешествия на Запад” приводится в действие вялым безотносительным спором рыбака и дровосека о преимуществах своих профессий (Глава 10). В качестве аргументов спорщики строго попеременно восхищаются красотами, соответственно, рек и гор, заботясь не столько о возражениях друг другу, сколько о нанизывании длинных непересекающихся гирлянд поэтических штампов. Вволю навосхищавшись замечательным устройством своего быта и дав последней незначащей репликой завязку всего романа, эти персонажи остаются в своей бессобытийной согласованности за скобками повествования, нигде больше в нем не упоминаясь. Заметим еще, что в поэтическом списке “Гор и рек/морей”, созданном ими, имплицитно, как бы окультурено, уже содержатся орудийные буйства разворачивающихся архетипов-потомков обитателей “Каталога гор и морей”.

Эпизод этого спора замечателен и тем, что вялое несогласие спорщиков друг с другом лишь подчеркивает их профессиональную согласованность. Сюжет вырастает из трещины профессионального спора, напоминающего нам рекламы ПТУ. Такое взаимодействие свернутых во внеположности сюжету Согласованных Профессиналов и событийно разворачивающихся героев не единственное в том же “Путешествии на Запад”. В поисках патриарха Субботи, долж-

ного открыть ему пути к бессмертию (т.е. к нарративному развертыванию) Сунь У-кун наталкивается в лесу на еще одного поющего дровосека. Грядущие небесные буйства первого эксплицитно противопоставляются событийной атараксии второго, озабоченного лишь прокормлением своей престарелой матушки (Глава 2). Аналогичным образом протекают в “Троецарствии” поиски Чжугэ Ляна. Всевозможные поющие дровосеки и поселяне лишь указывают дорогу к нему, как некую дорогу к сюжету, сами оставаясь за скобками последнего. Обнаруживается характерная комплементарность сюжета и Согласованных Профессионалов, являющихся в нем осями незачемной свернутой согласованности в толще событийных петель. Медиаторами Согласованных Профессионалов и развертывающихся героев являются искомые патриархи, лишь слегка вовлекаемые в сюжет, – Чжугэ Лян, господин валун, под который лишь до поры не затекают волны событий, или загадочный Субботи, упорно ассоциирующийся с “субботой” как с “седьмым днем” отдохновения и от творческой профессиональности, и от героического персонажного творения.

В поздних романах описания-любования все больше заслоняют сюжет и слипаются с ним. Густая сеть “луаней и фениксов”, покрывающая любую вещь из “Красного терема”, изживает событийность, свертываясь на описания самой себя. Украшения, вынесенные за скобки событий, выворачиваются, наоборот, в события, затерянные в складках халатов и шпилек. Равномерные мощные сполохи “вводных” сменяются безотносительным скольжением описаний, лишь в складках которых возникает подобие сюжета и героев. “Драгоценная яшма” Бао-юй, неиспользованное сырье от починки небосвода, – всего лишь комочек такой застывающей каши красот. Его домашние, классические катящиеся персонажи, весь роман занимаются поисками и пристройством ускользающего чудоребенка, причем явно пасуют перед этим сгущенным предикатом своих любований и надежд. Сюжет здесь разворачивается уже не чередой преодолений и “вводных”, а в щели между непрерывным угасанием чуда индивидуальности – Бао-юй и этической стабильностью его неизменно “хороших” родственников. Относительно них Бао-юй обретается уже в иной литературной парадигме, где безусловная адекватность орудийных жестов сменилась бесконечной приблизительностью характеров. В уточнении этой приблизительности, в бесконечных поисках “истинных” мотиваций поступков разворачивается литература всех “новых времен”, вплоть до мук работы “над словом” и работы “над делом”. Как видно из того же “Красного терема”, китайцам удалось сохранить известное недоверие к блеску индивидуальных неповторимостей, ставшему для европейцев доминантой творческого процесса.

В общем случае противопоставление действий и описаний неправомерно. И те, и другие являются узорами красот на ткани репре-

зентирующегося наличного. В ранних романах “золотая пыль луаней и фениксов” как бы стянута в развертывающиеся орудийности героев-самородков действия. Именно само-родков, ведь, как отмечалось, чудесные способности действий присущи героям гот рожденья“, то есть внеположны им. В поздних романах эти персонажные орудийные сгущения размазываются пылью уже буквальных красот по пространству опущений-переотождествлений.

Итак, главным вариантом организации китайских романов, особенно поздних, является прием отождествления перерождений. В “Красном тереме”, “Цветах в зеркале” и т.д. разъяснения “кто есть кто” предшествуют сюжету, как бы являясь его основным оправданием. Последующие события в своей заданной иллюзорности лишь подтягиваются к краям исходного переименования-опущения небожителей и финального восстановления статуса-кво. По такой же парадигме построены многочисленные “Продолжения...” и “Дополнения...” к “Красному терему” и другие романы – “Сны...” – “Сон в Синем тереме”, “Любовный сон” и т.п.⁷ Все эти “Сны...” представляли собой, как правило, бульварные романы массового спроса, но краевые отождествления и переотождествления в их сюжетах неукоснительно соблюдались.

По другой парадигме сюжеты поздних романов помещались в повествовательные трещины более ранних. Так повествование “Цзинь, Пинь, Мэй” разворачивается “благодаря” двухлетнему (“двухтомному”) пребыванию в ссылке одного из героев “Речных заводов”. Вырвавшись на свободу, тот немедленно расправляется с убийцами своего брата, закрывая тем самым “левый” сюжет. Аналогичным образом построено написанное в середине XVII в. “Дополнение к Путешествию на Запад”, сюжетом которого является подготовка Сунь У-куна к решающему сражению с Князем с Головой Быка. В трещине основного повествования автор протаскивает Сунь У-куна, подобно Гулливеру, через ряд стран, выдуманных для нужд социальной критики. (Подобный прием составляют и “Цветы в зеркале”).

Попытаемся теперь кратко упорядочить выделенные нами типологические элементы китайских романов в следующей последовательности:

1. Согласованные Профессионалы – многообразные рыбаки и дровосеки, вырубающие мельчайшими флуктуациями своей согласованности просеки и заводи грядущего развертывания сюжета. Сами Согласованные Профессионалы в события не вовлекаются, оставаясь осями незачемной внесобытийной согласованности.

2. Небесный Дебош – опущение кармически согрешивших небожителей с внесобытийных небес.

3. “Вводные” событий, представляющие собой, как правило, тот же дебосш-опущение, но локальный и связанный с побочными персонажами.

4. Развертывание петель событий в реакциях на “вводные” между небесами внесобытийного пребывания до поры свернутых персонажей и землей их орудийного развертывания.

5. Вознесение-переотождествление “выдержавших” событийное учение персонажей и их согласование в новой иерархизованной горней внесобытийности.

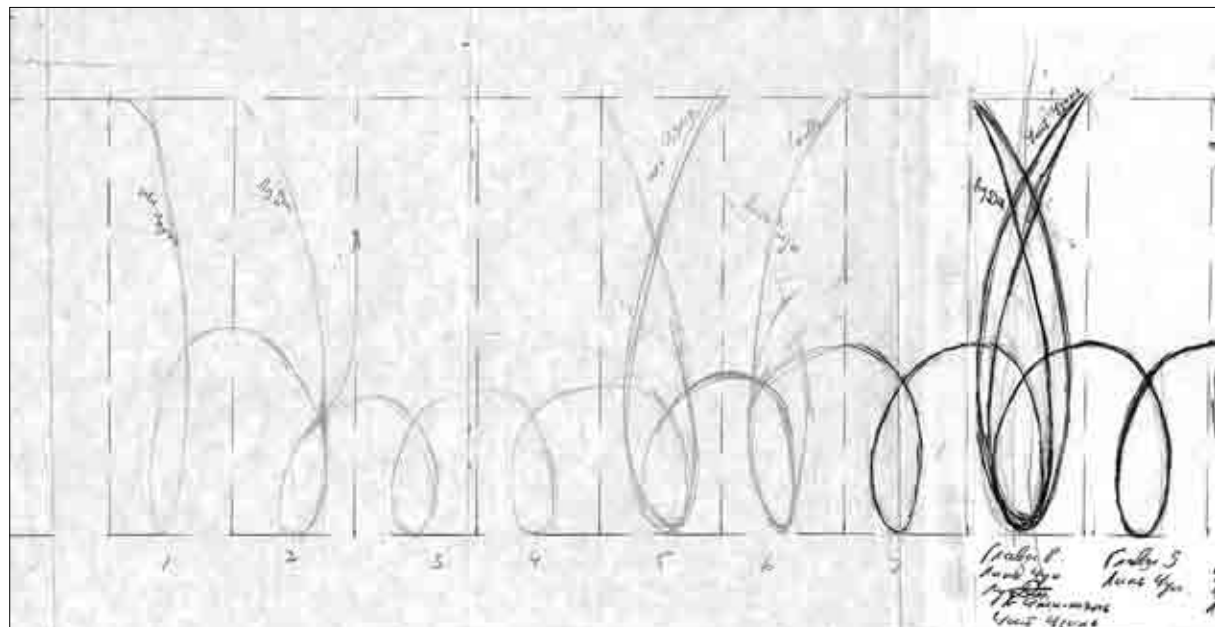
Заметим, что внутри каждого приключения раскаявшиеся “положительные” небожители согласованы с нераскаявшимися “отрицательными”, чьи криминальные опущения служат “вводными” для предусмотренных испытаний первых. Опущенные сражаются с опускающимися, сброшенные со сбрасываемыми. Таким образом, здесь реализуется основная для китайской культуры нерасчлененная фигура “рыбок в круге”, как согласование проявленного и проявляющегося.⁸ В наличном виде эта фигура неоднократно мелькает в “Путешествии на Запад”, где многочисленные “инь” бушующих оборотней постоянно покушаются на “миллионы лет копившееся” свернутое “ян” Танского монаха. В гипостазии танские паломники вкупе со своими условными противниками образуют те же локальные фигуры профессиональной согласованности, то рассыпающиеся, то складывающиеся в течение сюжета.

Единая структура опущения/поднятия в конкретных повествованиях расписывается между персонажами различным образом. Так в “Речных заводах” каждый из героев описывает лишь по одной или несколько событийных петель в сюжете, после чего следует успокоение в иерархии горнего Ляньшаньбо. Роман представляет собой совокупность частично накладывающихся событийных петель, каждая из которых соответствует какому-либо члену Небесного созвездия. В “Путешествии на запад” черед “вводных”, напротив, обрушивается на одних и тех же персонажей, чье адекватное раскатывание по событийной топографии и образует сюжет.

В тех случаях, когда сюжет одного романа разворачивается в трещине другого, опущения и поднятия персонажей происходят аналогичным образом, с той лишь разницей, что на уровень внесобытийных небес подставляются повествовательные края предшествующего романа. Повествовательные пространства как бы подстраируются одно под другим (“Цзинь, Пинь, Мэй” – под “Речными заводами”. “Дополнение к Путешествию на Запад” – под самым “Путешествием...” и т.д.) таким образом, что “пол” приключений раннего романа становится “потолком” внесобытийности для позднего. Персонажи сбрасываются из одного романа в другой и, совершив положенное героическое раскатывание, возносятся на прежнее место.

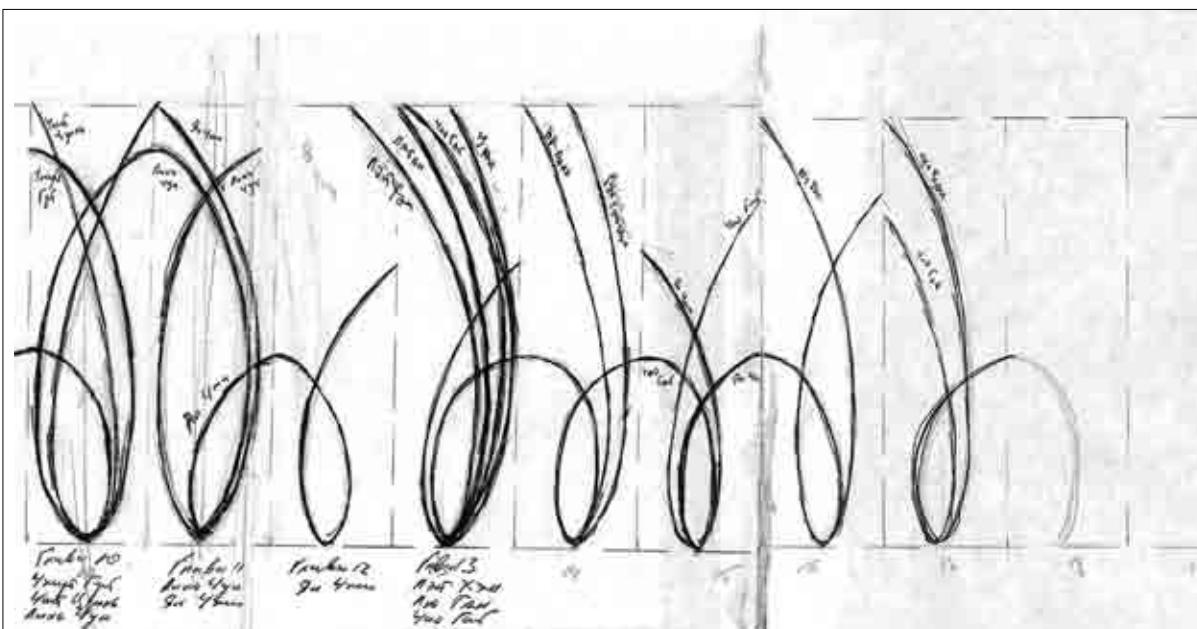
Над заводами событийного развертывания в китайских романах везде возвышаются иерархические небеса внесобытийности. Здесь уместно вспомнить эссе А. Монастырского “Речные заводы советской харизмы”, в котором в полном соответствии с традициями “ши-

занализа”, с одной стороны, и советской харизмы, с другой, иерархии и события репрезентируются как понятийно однородные⁹. Происходит смысловое совокупление шизаналитических иерархий с наличной событийностью (“Белой лентой в воде”, найденной Машей Митурич“ и т.п.). В китайских романах, напротив, иерархии небесных отождествлений и переотождествлений всегда лежат выше поля событий и не связаны с ним. Пространство сюжета определяется согласованностью сброшенных персонажей и сбрасываемых “вводных”, причем этические характеристики и тех, и других являются не более, чем метками, как это было показано нами выше. “Отрицательные” “вводные” вращаются вокруг “положительных” персонажей, причем образующиеся атомы событий в пространстве действия нигде не слипаются в молекулы интерпретаций. Совершенно справедливо иерархии, награды и небесные чины ожидают героев лишь после проведения их через все предусмотренные “вводные”. В полях событий герои остаются “безусловно хорошими”, превращаясь в “небесно хороших” только в горней внесобытийности. Возможно, именно это позволяет определять рассматриваемый жанр как “классический”, то есть такой, в котором иерархии и интерпретации минимальны по объему и, что наиболее важно, дистанцированы от наличной событийности. В этом смысле даже поздние китайские романы являются “классическими”. Их сюжеты представляют собой, как это было показано относительно “Красного терема”, уже некое бессобытийное разворачивание, но даже и в



этом случае авторы не прибегали к интерпретационным инъекциям в толщу сюжета. Таким образом, даже не-события не подменялись интерпретациями, не говоря уже о событиях.

Итак, полем действия китайских романов является некое пространство исходной полноты наличного, равномерно пронизанное событийными возможностями. По кармическим нитям этих возможностей и передвигаются персонажи. В завязках романов в однородности событийных пространств возникают сгущения (“ци”), открывающие длинные цепи своего рассеяния. Избыток улова из реки Цинха оборачивается криминальным дефицитом предписанного дождя, за которым в конце концов обнаруживается дефицит священных книг в восточных землях. (“Путешествие на Запад”. Гл. 10-12). Сюжеты “Речных заводов” и “Красного терема” связаны, наоборот, с излишками небесного стройматериала (герои Ляньшаньбо – непонятно для чего выпущенные на волю небесные духи; Бао-юй – камень, неиспользованный Нюйвой при починке небосвода). Автор “документального” “Троецарствия” ограничивается упоминанием о том, что “силы Поднебесной то сходятся, то расходятся”, сходу приступая к описанию этих персонифицированных схождений и расхождений. Так или иначе матобеспечение событий есть проявляющаяся реальность, внешняя по отношению к персонажам. Последним остается лишь плакать, гневаться и сражаться, проявляя свое исконное, категорированное “да” или “не-да”. Развертывание каждой из эпопей определяется чередой “вводных”, с одной сторо-



Юрий Лейдерман. Персональные поднятия/опущения. *Речные заводы* гл 8-13, 1988

ны, неизменным этическим статусом персонажей, с другой, и, наконец, предопределенной ликвидацией исходных диспропорций. Священные книги доставляются в восточные земли, неиспользованный камень ложится обратно на небесную стройплощадку, а хорошо потрудившиеся снабженцы пустоты уходят на внесобытийный покой. По отношению к разворачивающимся проектам небесного снабжения герои все равно работают вхолостую, ибо требуемый результат предопределен. В первом, орнаментальном, слое сюжета – починке предмет-рамы происходящего – действия героев оказываются внеположными задаче, “пустыми”. Используя терминологию “КД”, можно любой из китайских романов представить пакетом таких взаимонакладывающихся “пустых действий”. Путешествие Танских паломников и одновременное ожидание черепахой решения Будды о своей участи – одновременные “пустые действия”, образующие в точке своего соприкосновения-сопроявления приключение. (“Путешествие на Запад”. Гл. 99) Обрадованные получением священных книг, кстати сказать, все равно “не тех”, паломники забывают о просьбе черепахи. Когда же та пытается в отместку их утопить, выясняется, что данное злоключение – последнее в заранее составленном проекте, и невредимые герои буквально “вылетают” из событийного пространства. Весь эпизод можно рассматривать как замечательно организованный перформанс с характерными для тех же “КД” неисполнением ожидаемого и отвлечением зрительского внимания.

Таким же “пустым действием” является и пятьсотлетнее заключение Сунь У-куна под горой Усишань в ожидании Танского монаха. Последний в дальнейшем вообще не вылезает из “пустых действий”, проводя большую часть романа в подвешенном состоянии в пещерах различных оборотней, пока ученики бьются за его спасение. В финале нарративное скольжение “пустых действий” снимается иерархическим вознесением, мелькнув напоследок блестящим эпизодом с “не теми, а на самом деле именно теми” священными книгами с пустыми листами.

Китайский роман, как и перформанс, представляет собой депсихологизированное, эстетически автономное действие или, точнее сказать, описание действия, представляемое как действие. Внутри декорируемой предмет-рамы роман описывает себя исключительно в экстраверсии, в событийной направленности на читателя. В романе декором служат многообразные описания – от орудийных внешностей до “золотой пыли луаней и фениксов”, в перформансах – нефункциональные, уже припорошенные коннотативными смыслами, предметы-чуть-чуть-символы. С угасанием традиций роль декора, как в китайских романах, так и в перформансах, возрастает. Безусловные развертывания героических орудийностей в романах или предметных служебностей в перформансах заслоняются уточнениями, мотивациями и прочим обуславливанием смыслов.

Коннотативный смысл предметов-символов перформанса особенно легко проступает в языке описания на передний край, поскольку является единственным из смыслов, находящимся в нем априори. Культурология занимает место орудийности и служебности. В классическом перформансе и, в известной степени, в раннем китайском романе такой фон содержания отсутствует, ибо задействованные предметы (герои) выступают в них не более чем денотатами своих изначальных функциональностей.

Вспомним последний из предпосланных нами эпиграфов. Хотя действие “Сна в Нефритовом павильоне” происходит в Китае, сам роман был написан в Корее в подражание классическим китайским образцам, то есть это произведение определяет собой одну из крайних точек угасания жанра. Неудивительно, что герой этого романа, правда, второстепенный, столь легко меняет свою этическую категорированность, становясь из безусловно “плохого” безусловно “хорошим”. Стоило этому молодому чиновнику из речной провинции Сучжоу “заняться делом”, как жизнь в вверенном ему крае тут же переменялась к изобилию. Герой здесь уже не реагирует на спускаемые ему сверху “вводные”, а сам творит их, собственноручно проявляя и изменяя реальность. Как сказали бы мы теперь, он занимает активную жизненную позицию. (В отличие от орудийных позиций, занимаемых древними героями.)

Таким образом, декаданс традиции сопровождается рокировкой между автономно-эстетическим и социально-этическим. Этика перестает быть простой маркировкой персонажей, категории начинают разбухать и проявляться, распирая изнутри предмет-раму. Далее следует ее разрушение с проникновением прозревших и изменившихся к лучшему персонажей в поля жизни. Процесс этот носит самогенерирующий, лавинообразный характер, ибо чем больше сунь у-кунов с их волшебными, но, увы, малоизбирательными посохами грезится в миру, тем большее число желающих стремится присоединиться к “прозревшим”, изнурая себя всевозможными тренировками, “практиками” и самоистязаниями. Более того, между этими “реальными”, и уже потому “псевдо” – сунь у-кунами возникают споры о том, кто же из них является действительно “настоящим”. В аналогичном эпизоде из романа У Чэнь-эня небожителям с большим трудом все же удалось отличить Царя обезьян от его “вводной” (оборотня). Новые сунь у-куны в своих сущностных спорах также апеллируют к небесам, но к небесам, понимаемым уже не как иерархия пустых возможностей, а как обжитой горизонт реализующихся идей и справедливостей.

Поля орошения расположены на северо-восточной промышленной окраине Одессы в низине у Хаджибеевского лимана. С одной стороны их ограничивает объездная автодорога, с другой – линия 20-го маршрута трамвая (Хаджибеевская дорога) и котлован городской свалки. Над местностью возвышается Шкодова гора, на

вершине которой расположен нефтеперерабатывающий завод. Издали заметен постоянно горящий факел сжигания отходящих газов. На поля орошения через расположенную здесь же станцию биохимической очистки сбрасываются сточные воды близлежащих предприятий; проциркулировав по сложной системе каналов и труб, они сливаются в конечном счете в Хаджибеевский лиман.

Очистка сточных промышленных вод включает в себя несколько стадий. Прежде всего необходимо удаление сравнительно крупных механических примесей – камней, мусора, песка и т.п. Для этого вода прокачивается через ряд фильтров-решеток с последовательно уменьшающимися ячейками, на которых задерживаются взвешенные частицы соответствующих размеров. Более тонкая, так называемая физико-химическая очистка воды происходит в отстойниках – цилиндрических вертикальных емкостях очень большого размера. В отстойниках в воду добавляются “умягчающие” вещества и коагулянты. Первые нейтрализуют содержащиеся в воде кислоты, вторые ускоряют осаждение мелких взвешенных в воде частиц, способствуя их слипанию. Осветленная умягченная вода переливается через канавку в верхней части отстойника, а осадок скапливается у дна. По оси отстойника очень медленно вращается гребковая мешалка, делающая не более одного оборота в 15-20 минут (чтобы не взмучивать выпадающий осадок). Своими гребками мешалка медленно подгребает шлам к отверстию в центре дна, через которое он отсасывается специальными шламовыми насосами.

Следующей стадией является биохимическая очистка, основанная на разложении химических ядов бактериями так называемого активного ила. Чтобы создать органическую среду, благоприятную для жизнедеятельности химически активных бактерий, промышленные сточные воды перед подачей на биохимическую очистку смешивают с факельно-бытовыми. Подбор конкретного вида бактерий определяется содержащимися в воде химическими веществами. Каждый вид активных бактерий питается (то есть разлагает) каким-либо одним веществом и, наоборот, может погибнуть в присутствии другого. Для жизнедеятельности химически активных бактерий необходим также кислород воздуха, поэтому процесс очистки протекает в специальных устройствах, называемых аэротенками. В аэротенках через поверхность соприкосновения воды и бактериологического ила непрерывно прокачивается воздух. Очищенная вода сливается через верхние колена аэротенков и доотстаивается от ила, проходя через систему деревянных лотков с противоположными направлениями течения. Отработанный ил отсасывается шламовыми насосами, складывается на специальных площадках и оттуда вывозится машинами на сельскохозяйственные поля, используя в качестве удобрения.

Для окончательной очистки воды необходимо ее длительное

пребывание в естественных условиях. Для этой цели и предназначены поля орошения, представляющие собой как бы гигантский естественный фильтр, через который вода постепенно – неделями, месяцами – продавливается в Хаджибеевский лиман. Этому вполне соответствует и другое название полей – поля фильтрации.

Поля орошения или поля фильтрации представляют собой протянувшуюся километров на восемь заболоченную низину, густо поросшую тростником. На окраинах полей в тростнике протоптаны узенькие тропинки, но дальше тростник, переплетаясь с акацией образует почти непроходимые заросли. Через поля тянется вымощенный старым камнем канал, по которому вода сливается в Хаджибеевский лиман. Параллельно главному каналу на расстояниях метров пятьдесят друг от друга проходят земляные траншеи с водой, а перпендикулярно им – полускрытые землей трубы. Таким образом, на поля как бы наброшены прямоугольная сетка траншей и труб. Накопление воды в этой сетке и сток через нее регулируется сложной системой труб и задвижек. Через траншеи кое-где перекинуты поваленные деревья, а через канал – решетчатые металлические мостики. Пробиваясь сквозь проржавевшие трубы и арматуру, вода образует водопадики и заводи, в холодную погоду над теплой канализационной водой подымается белый пар. На окраинах полей разбросаны хуторки. Местные жители, в основном корейцы, выращивают на своих огородах овощи на продажу. Вдоль главного канала есть и государственные огороды, там же выстроены какие-то сараи и склады. В зарослях часто прячут украденные с близлежащих заводов товары-бидоны с краской и т.п.

В октябре 87 г. в расположенном неподалеку жилом районе – Слободке – разнесся слух, что на полях орошения поселился свиноголовый человек (“человек со свинячей головой”), сбежавший из какого-то медицинского института, где его изучали. Как говорили, человек этот убивал случайно забредавших на поля людей и питался их кровью. Позже слухи стали распространяться и в центральных районах города, говорили, что кое-кто видел свиноголового человека на улицах.

На слухи откликнулась местная газета. Однако в помещенной в ней заметке речь почему-то шла не о полях орошения, а о совсем другом районе города – расположенной у моря курортной Черноморке. Содержание заметки сводилось вкратце к нижеследующему. В редакцию газеты обратилась преподавательница расположенной в Черноморке средней школы. Она рассказывала, что ее воспитанники, ученики четвертых-пятых классов, сильно напуганы передаваемыми друг другу слухами о вампире. Дети боятся возвращаться из школы домой со второй смены, когда уже темнеет, и учительнице приходится самой провожать их по домам. Автор заметки счел страхи детей отчасти обоснованными. Как выяснилось, школа расположена в некотором удалении от жилого микрорайона, причем

такое-то СМУ в теченин нескольких лет все никак не может провести освещение возле школы и вдоль дороги от школы к жилым домам. Давно были завезены фонарные столбы, но они так и валяются без дела, загромождая школьную площадку. С наступлением вечера территория возле школы погружается в темноту, что естественно вызывает у детей всевозможные страхи, вдобавок усиленные слухами о вампире. С жалобами на строителей в различные инстанции неоднократно обращались родители учащихся, преподаватели и администрация школы, но дальше обещаний установить освещение дело так и не шло. В заключении заметки журналист с иронией сожалел о том, “что ныне даже вампиры и оборотни становятся у нас синонимом бесхозяйственности”.

Примечания

1. Точнее, китайский роман есть переплетение двух культурологических линий. Одна из них – условно “линия отождествлений” идет от джатак через китайские комментарии к индийским сутрам и т.н. “бяньвэнь” – прозаические повествования со стихотворными вставками на темы перерождений и воздаяний. Другая линия, “событийная”, восходит от древних “каталогов” к жизнеописаниям Сымы Цяня, далее – к так называемым “древним повестям” и, наконец, к фольклорным “пинхуа” – прямым информационным источникам героических эпосов “Троецарствие” и “Речные заводы”.

2. В наличии сюжета, наоборот, “поднятые”, предусмотренно выпущенные на волю из ямы заточения. (“Речные заводы”. Пролог)

3. Наблюдение принадлежит Б.Л.Рифтину (“Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае”, 1970).

4. “Один из них похож на Бога Грома...” – таким всегда видится Сунь У-кун в романе “со стороны”.

5. В XVIII-XIX вв. выпадающие из сюжета поэтические описания всевозможных красот романисты вообще предпочитали заказывать специализировавшимся на такого рода вставках поэтам.

6. Ли Жучжэнь “Цветы в зеркале”, XIX в.

7. Китайская литература знает до тридцати всевозможных “Снов...”

По этим же образцам писались романы и на окраинах культуры – в Корее (см. ниже) и Монголии (например, романы В. Инжиннаша “Одноэтажный павильон” на сюжет “Сна в Красном тереме” и “Палата красных слез” на сюжет “Цветов в зеркале”).

8. “Проявляющееся” – медиатор проявленного/непроявленного. Таким образом, оппозицию проявленное/проявляющееся можно вывести в духе Леви-Стросса из более общей оппозиции проявленное/непроявленное путем замены крайнего члена в триаде проявленное/проявляющееся/непроявленное на средний.

9. Это же относится и к эссе “ВДНХ – столица мира” и “Земляные работы”.



Станция биохимической очистки. Отстойники
Станция биохимической очистки. Аэротенки



Водосток. Регулирующее устройство
Водосток. Регулирующее устройство



Переходные мостики
Теплицы



В полях орошения. Регулятор стока
В полях орошения

-25-



Станция биохимической очистки
В полях орошения



Огороды
“Логово Чжу Ба-цзе”



Склад
Конец канала



Хаджибеевский лиман. Уровнемер
Хаджибеевский лиман. Объездная дорога



Последняя страница книги *Поля Орошения*

Список работ Ю. Лейдермана по Китаю

Вспомним о небе, книжка, б.т., 1982

Проникает через жопу, книжка, б.т., 1983

Чжуан-цзы, мой Чжуан-цзы..., альбом, 4 листа, монотопия, т., 1983

Дэн Сяо-пин, б.т., шар. ручка, 10 x 8, 6 листов, 1984

Лиза! Будда!, карт./ м., 50 x 35, 1984

Когда хитрый пройдоха облачный пёс..., карт./ м., 1984

Хороша крышечка над 'лю', тетрадь, см. тех., 17 x 20, 1985

Кухонный старец..., тетрадь, см. тех., 17 x 20, 1985

О стране Мудэ, книжка, б. т., акварель, 13 x 21, 4 листа, 1986

Страна Мудэ, вариант на холсте, 1988

Здесь не трогай, ежик, китайский ты хитрюшка, книжка, б. т., 1987

Срединная империя, тетрадь, 18 x 24, см. тех., 1987

Повествовательные рыбки (по "Речным заводам"), б., шарик. ручка, 1988

Черная Эльза, объект, 1988

Памяти Вэнь-вана, см. тех., 1988

Памяти Вэнь-вана II, см. тех., 1989

Китайская петля, х./ эмаль, 1989

Меч Золотого Дракона, объект, б. карт./ т. 199

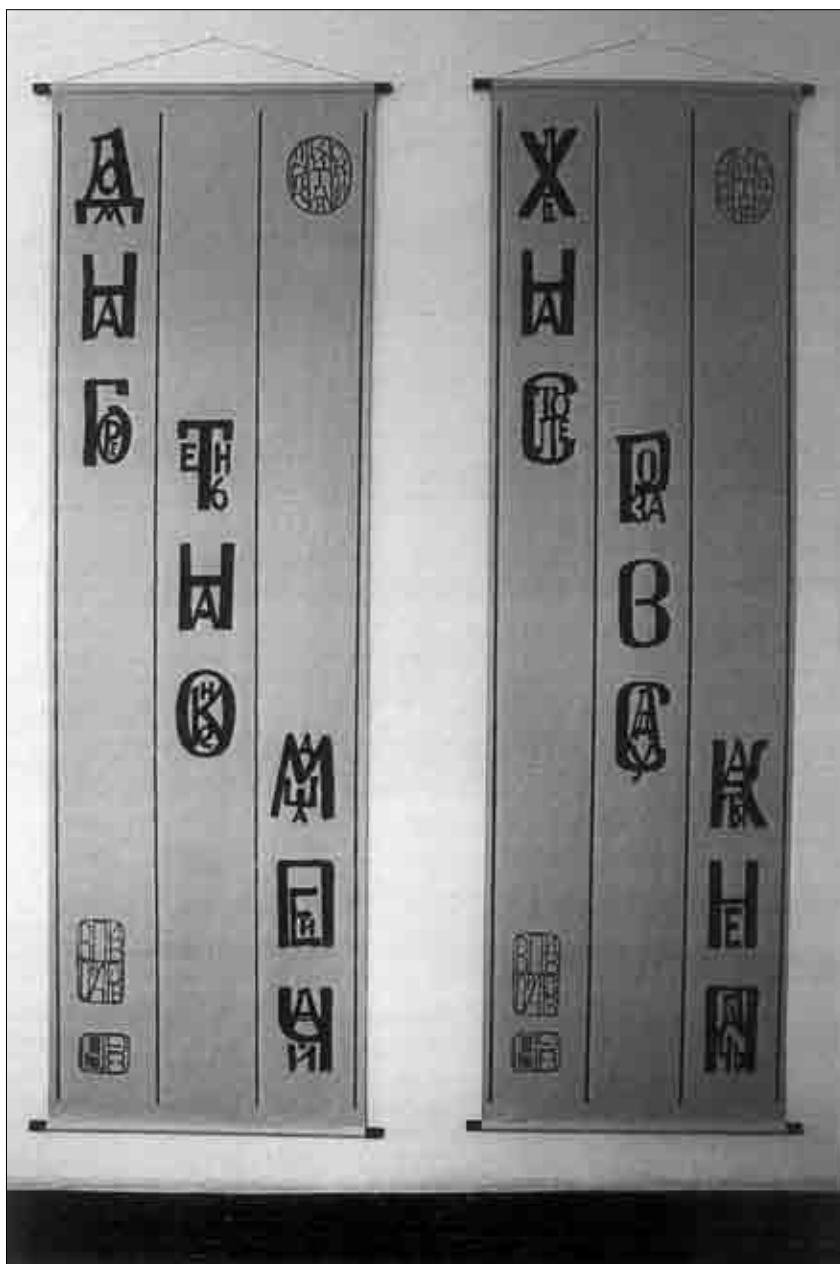
Передвижной пункт развязывания шнурков жителям

Центральной Империи (перформанс, Амстердам), книжка, 1994





Юрий Лейдерман *Китайская петля*, 1989
Слева и внизу: *Срединная Империя*, 1987



Виктор Пивоваров *Урок китайского*. Галерея Вельта, 1998

Виктор Пивоваров

Моё китайское

Серьезно Китаем я не болел. Общая ориентация была прозападная. Однако, как только возникли трещины в системе и стало возможным путешествие на Запад, последний стал стремительно терять свое трансцендентное значение, которое он постоянно имел для закрытой русской культуры. А поскольку свято место пусто не бывает, то место это занял еще более недоступный, уже по другим, и прежде всего языковым, причинам Китай.

В 70-е годы, когда возникли альбомы, картинка с подписью, пустое белое, пустота, я пробовал говорить о родственности этих явлений старой китайской культуре, но слышалось это без энтузиазма. Трансцендентное было в другом месте, а только оно и было интересным.

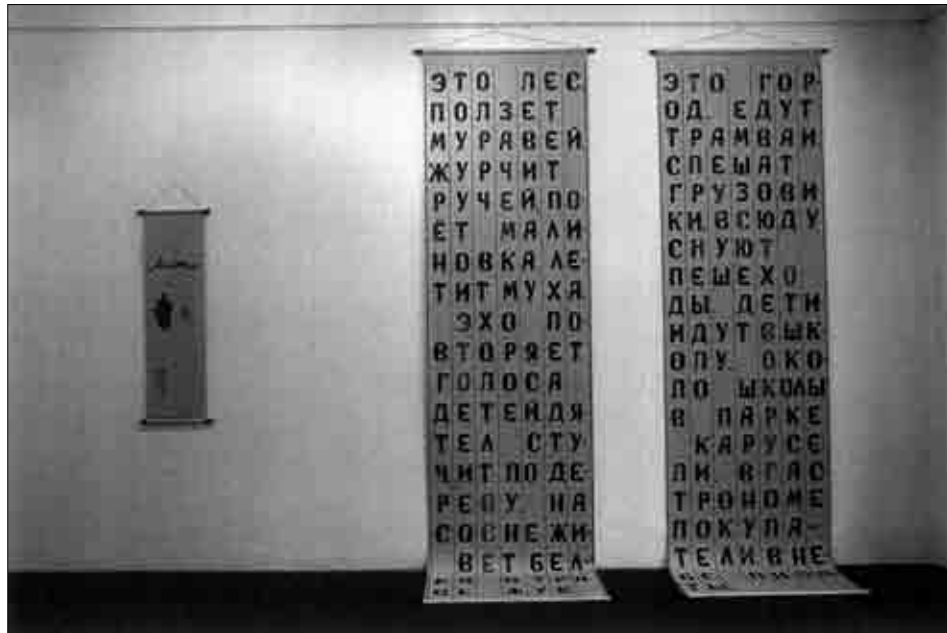
Осознанный и отрефлексированный “Китайский дискурс” возник в Москве позже, в эпоху распада советской системы и её идеологических реалий, то есть когда аутентичная “поднебесная” брежневская империя стала разлагаться и разваливаться.

Первая моя собственная “китайская” вещь – небольшая картина 1985 года “Советско-китайский натюрморт”. В 1989 году во время своего месячного пребывания в Москве я написал цикл картин “Китайские руководители”. Беседы с друзьями около этого цикла вылились в идею выставки “Шизокитай”, осуществившейся через год в московском “Клубе авангардистов”. Если не ошибаюсь, это была первая “китайская” акция Московской концептуальной школы, закрепившая “китайский дискурс” как коллективный феномен.

Самый обширный мой проект в этом дискурсе – выставка “Урок китайского”, показанная в Москве в галерее Вельта в 1998 году. Особенно я горжусь тем, что мне удалось составить несколько русских иероглифов (см. репродукцию). Причем не просто каких-то замысловатых закорючек, а легко читаемых любым русскограмотным человеком иероглифических знаков.

В 1999 году в подарок Игорю Холину я самиздатским способом выпустил тиражом 12 экземпляров его книжечку “Стихи не имеющие смысла”. В самом конце своей жизни Холин неожиданно обратился к Китаю, еще точнее к Тибету и написал цикл гениальных “даосских” стихотворений.

Я рад, что за несколько дней до его смерти мог вручить ему эти стихи уже в виде книги.



Виктор Пивоваров *Урок китайского*. Галерея Вельта, 1998

Из книги “О поэтах”

Поэт и женщина с восточной книжкой

Одного поэта пригласила в гости одна молодая женщина. Приготовила ему ужин, что-то жареное. Красное вино налила в рюмки. Музыка включила, уютный полусвет. Сунула ему какую-то восточную книгу о любви. Рассказывалось там о любовных утехх одной женщины с двумя мужчинами одновременно. Описывалось причинное место этой женщины. Похоже оно было, как там говорилось, на кролика с отрубленными ушами.

Поэт покушал, выпил вино, отметил удачную метафору с этими ушами и ушел домой.

Поэт и китайские свитки

Один поэт восхищался китайскими свитками. Вообще многое китайское ему нравилось. Он даже решил изучить китайский язык, чтобы в оригинале читать китайские стихи.

Один знакомый свел его с пенсионером-синологом, и поэт стал брать у него уроки. Ходил он к нему года три, пока старичок не махнул на него рукой. К китайскому языку поэт, при всем своем упорстве, оказался необычайно туп. За все это время он выучил всего два десятка слов, к тому же ни к чему не пригодных, которые единственные могла удержать его голова.

Параллельно начали с ним происходить странные вещи. Он как-то весь подсох, глаза у него сузились, а кожа необычайно разгладилась, так что он стал похож на желтоватую фарфоровую бутылку.

Говорят, стихи писать он забросил и только что-то такое шептал разным распукающимся почкам и майским жукам.

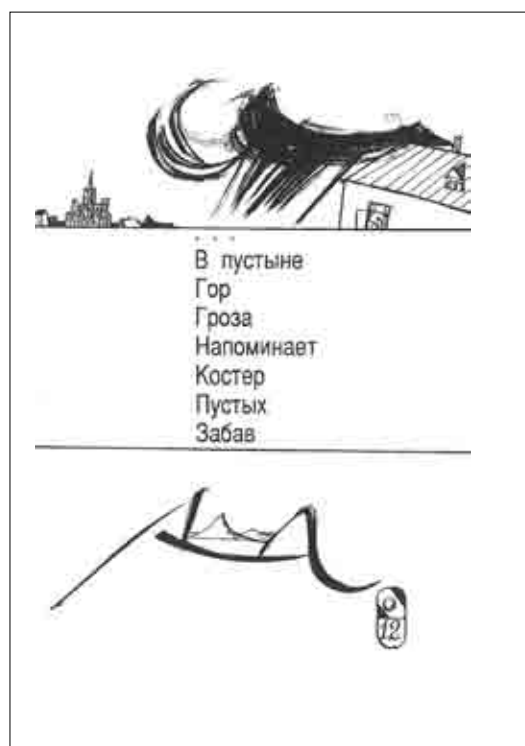
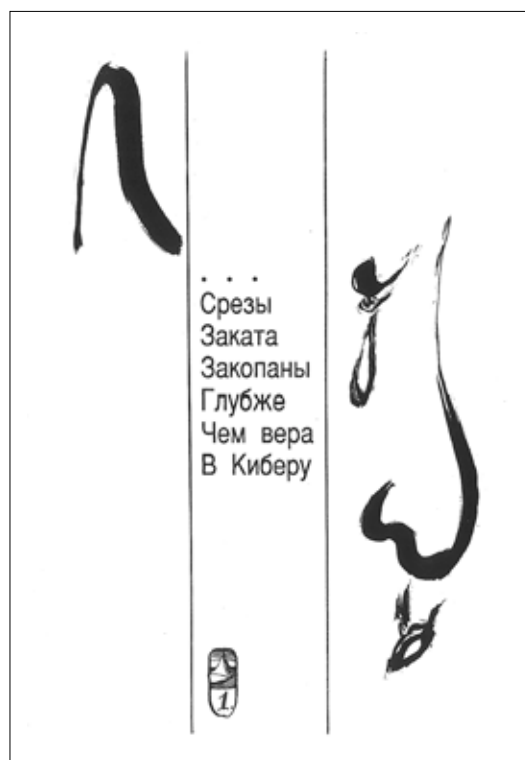
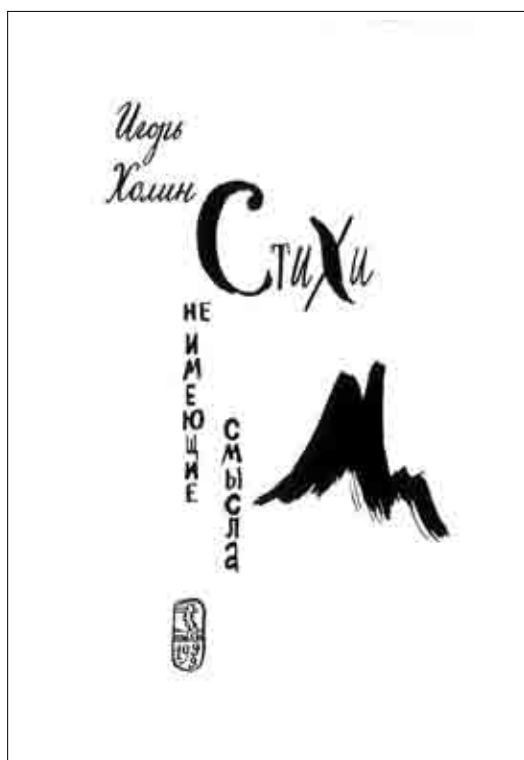
В общем, ничего путного из него не получилось. Выглядел он, однако, великолепно.

Поэт, увлекшийся буддизмом

Один поэт увлекся буддизмом.

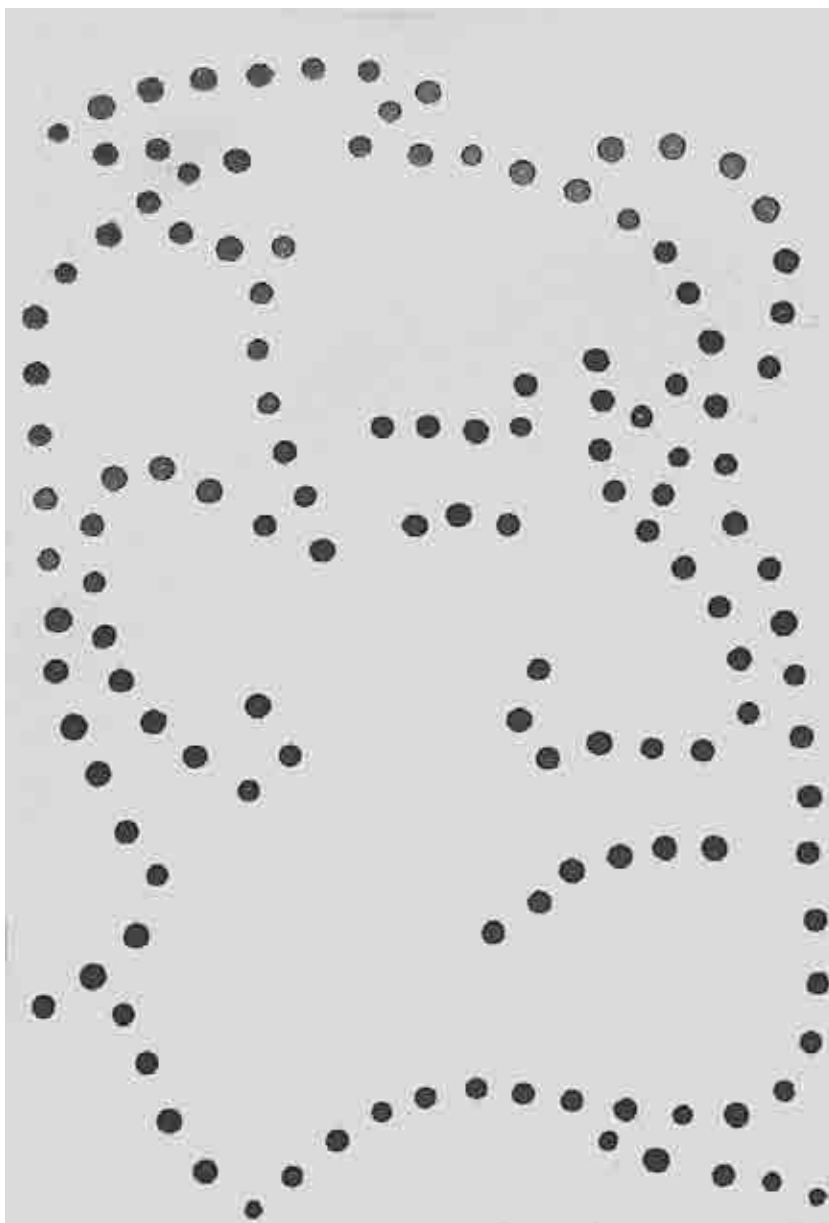
Купил подстилку, какие-то дымящиеся палочки, научился сидеть в позе лотоса, мясо перестал есть и т.п.

Пришел к нему один его приятель. Посмотрел на него, посмотрел и говорит: “Перестань выебываться, мудила гороховый.” Ну, он и перестал.



Игорь Холин *Стихи не имеющие смысла* (иллюстрации и оформление В. Пивоварова, 1999)





Игорь Шелковский *Японская серия*, 1992

Игорь Шелковский

Японская серия

Японская серия в основном делалась в девяностые годы уже прошлого столетия (между 91-м и 98-м годами). Идея точек была продолжением предыдущей “фресковой” серии, где я использовал принцип припороха, когда рисунок через трафарет наносится на мокрый, свеженасаженный слой извести именно точками. На следующем этапе живописец кисточкой превратит эти точки в линии, но пока они лишь едва видны: черные на белом фоне. Меня увлекала легкость и неназойливость рисунка, сделанного точками. Пройдясь по поверхности, взгляд объединит эти точки в непрерывную линию, в общую схему, и станет ясен характер изображенного, но перед этим глаз все же должен проделать некоторую работу, быть активным.

Эти изображения я рассматривал как рисунки, как графику на белом листе бумаги, хотя у каждого из этих панно, сделанных на дереве (60 см по вертикали и от 25 до 45 по горизонтали), фон и точки писались маслом. И то, и другое – разной тональной интенсивности, что по моему замыслу должно создавать дополнительную пространственную игру. Углубленность точек можно воспринимать также как контррельеф и их можно ощупывать руками.

По значительности стиля, по богатству и разнообразию приемов японская гравюра стоит для меня на том же месте, что и византийская (русская) икона. В этой японской серии я часто использовал элементы японских гравюр – от женских и мужских лиц до совсем нейтральных абстрактных деталей. Развешивая работы в мастерской, я заметил, что насыщенные сюжетами панно лучше чередовать с декоративными, построенными на минимальном абстрактном орнаменте.

На некоторых панно изображены иероглифы, которые для меня, не знающего японского языка, не умеющего их читать, всегда были энергичной абстрактной графикой. Все иероглифы обозначают букву (звук) “и”. Если не ошибаюсь, в японской письменности 143 способа изображения этой буквы, я выбрал лишь некоторые.

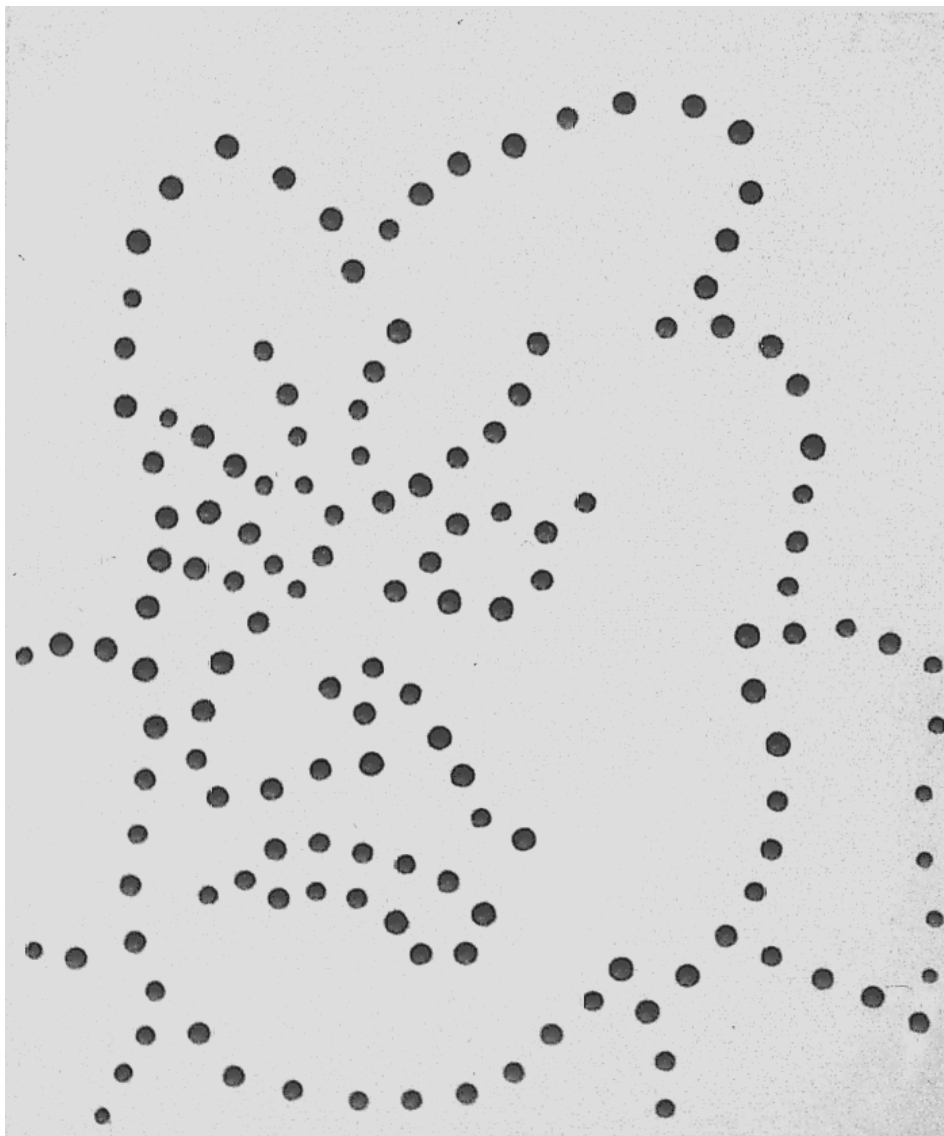
Мне хотелось сделать как можно больше работ этой серии и в мечтах я представлял их повешенными вместе в большом белом зале наподобие серых газетных листов от пола до потолка. Даже выстав-ляя серию частями, я хотел, чтобы общее число работ было не менее полутора десятков, чтобы они составляли на стене единую картину.

Всего я сделал около двухсот панно. Тридцать работ из этой серии (мною самим отобранные как лучшие) теперь бесследно исчезли. Пятнадцать работ были “куплены” во время Перестройки московской фирмой “Ринаке” для создания собственной коллекции совре-

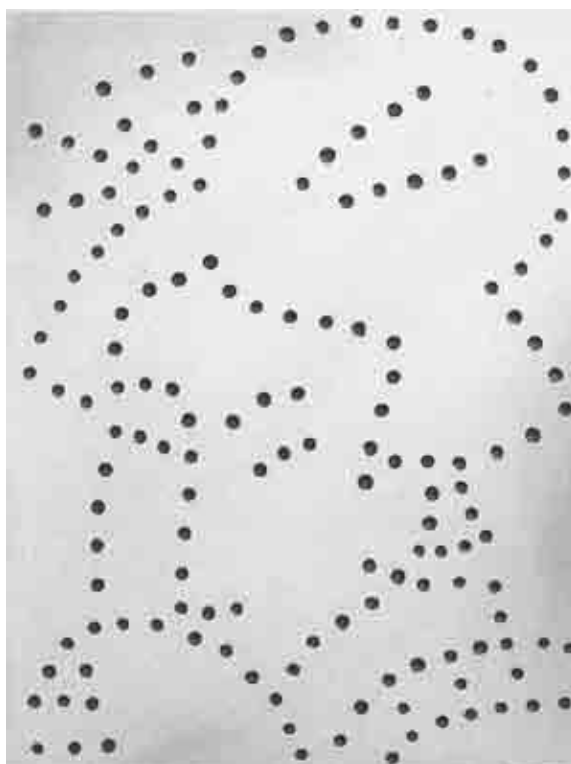
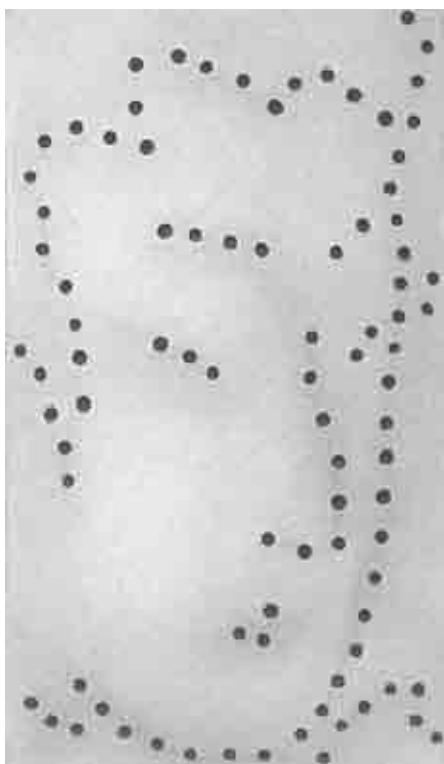
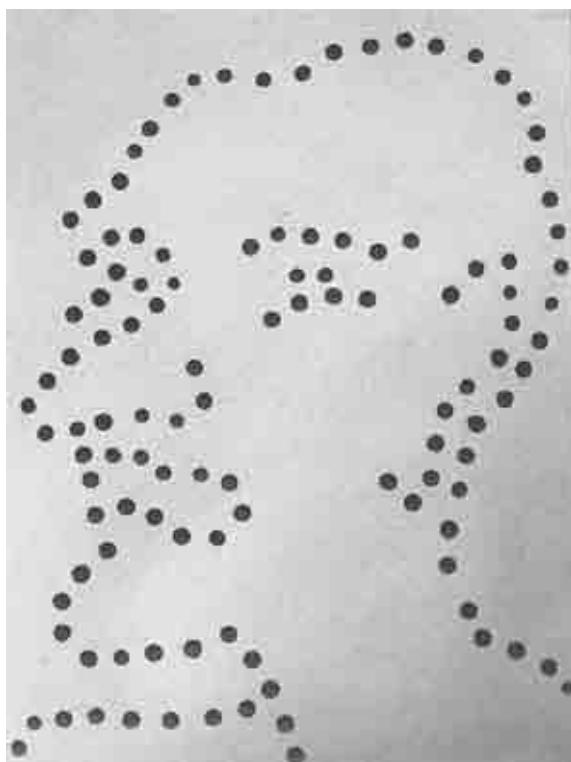
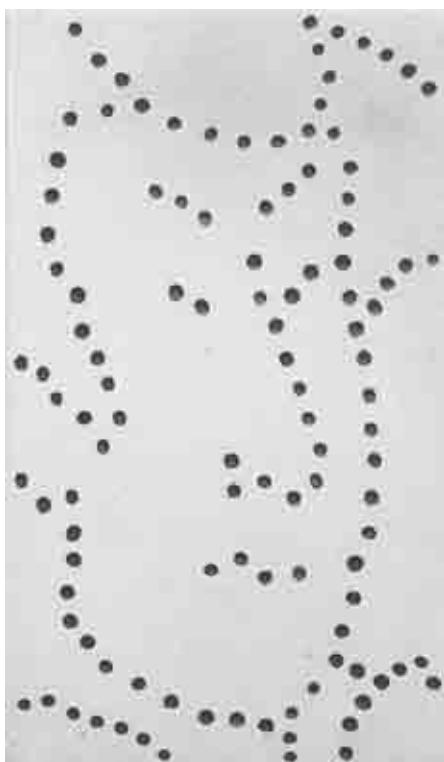
менного искусства (денег я никогда не получил), и они уехали в Москву. Фирма вскоре обанкротилась (как мне объяснили на современном жаргоне, “на нее наехали”), и никто, в том числе и люди, забравшие у меня работы, не знают теперь, где они находятся, скорее всего пропали (“ведь на фирму наехали”, – повторяли мне настойчиво).

Пятнадцать работ вывезены в Новый Свет галереей “Ньюхофф” и выставлялись в Нью-Йорке на выставке “Moscow: The Group” в 1995 году, да так и остались там вместе с еще пятнадцатью скульптурами и рельефами. Затратив большие средства на подготовку выставки, на рекламу и издание каталога, галерея во время выставки ничего не продала и не имела денег на отправку работ обратно в Европу (в таком же положении оказались и другие участники выставки, живущие в Париже). Затем по рекомендации знакомых работы из галереи “Ньюхофф” были переданы в какую-то чикагскую галерею, и теперь я совсем ничего не знаю об их судьбе.

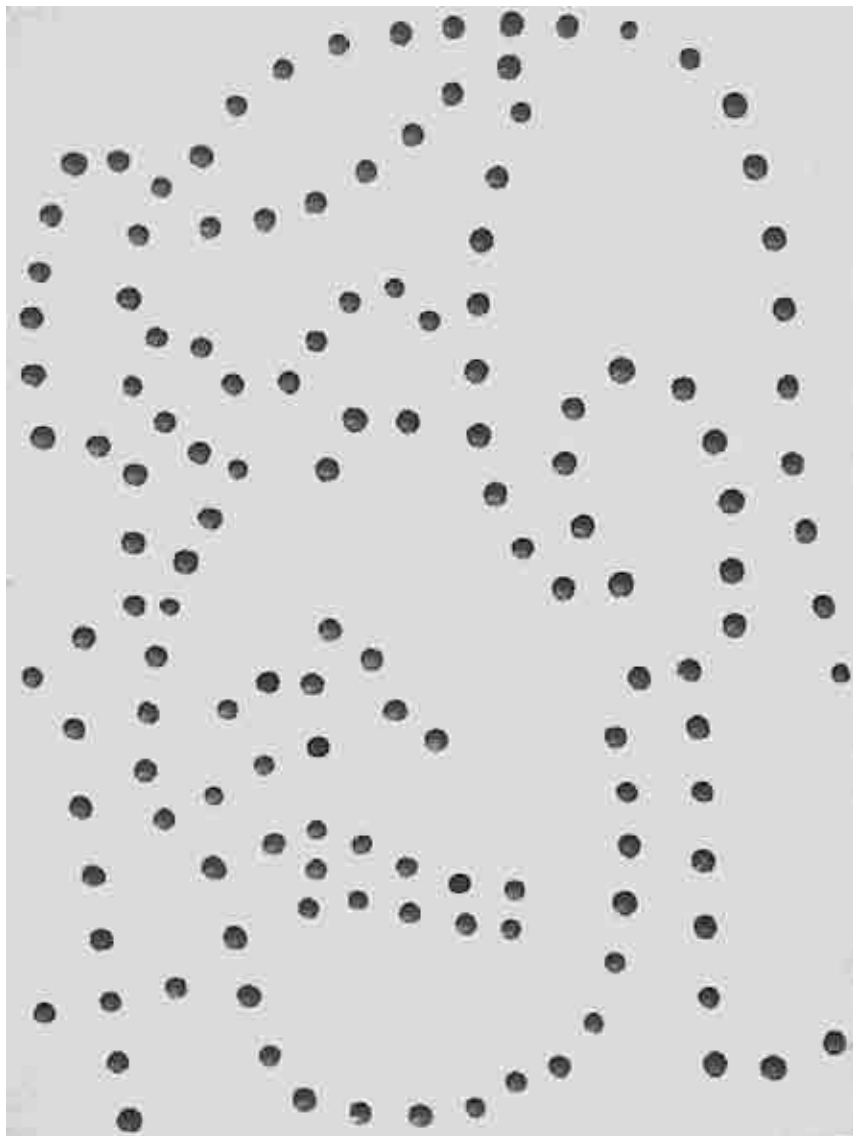
2 апреля 2001



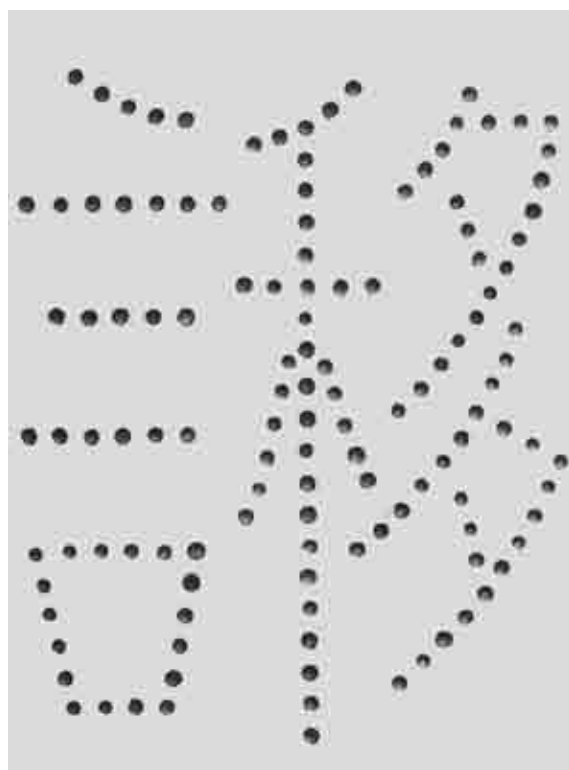
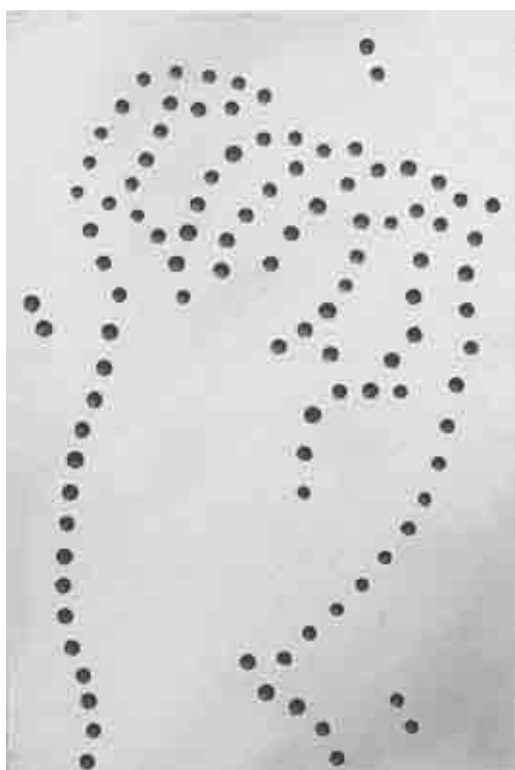
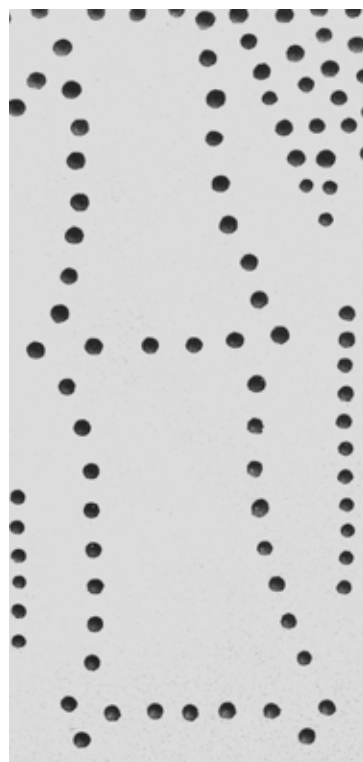
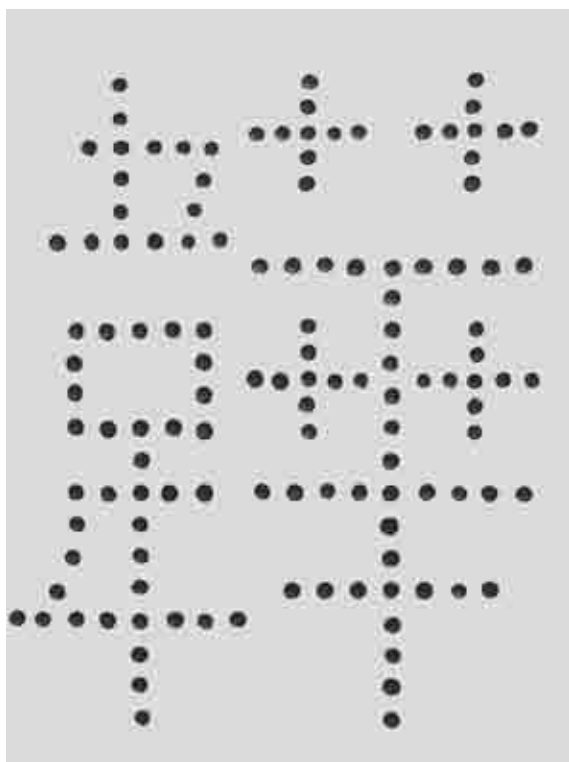
Игорь Шелковский *Японская серия* (60х50см), 1992



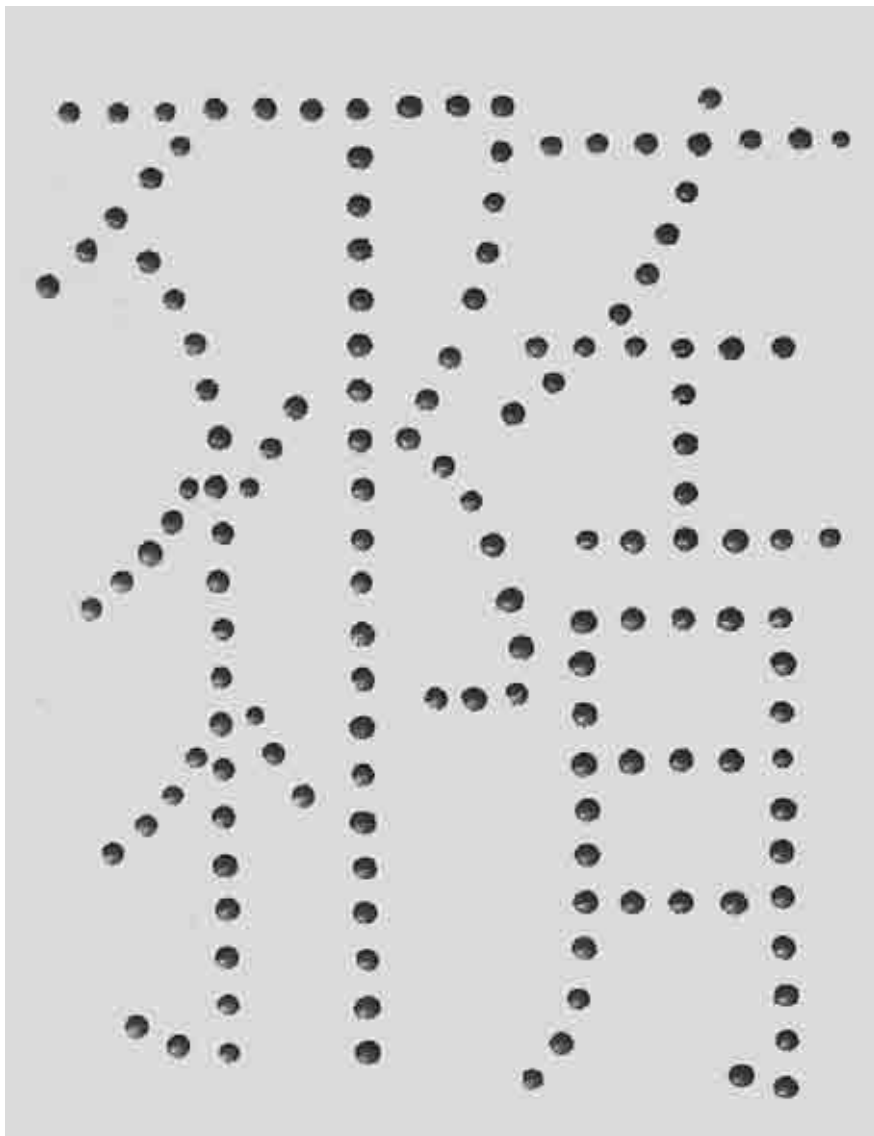
Игорь Шелковский *Японская серия* (60x35; 60x45; 60x35; 60x45см), 1992-93



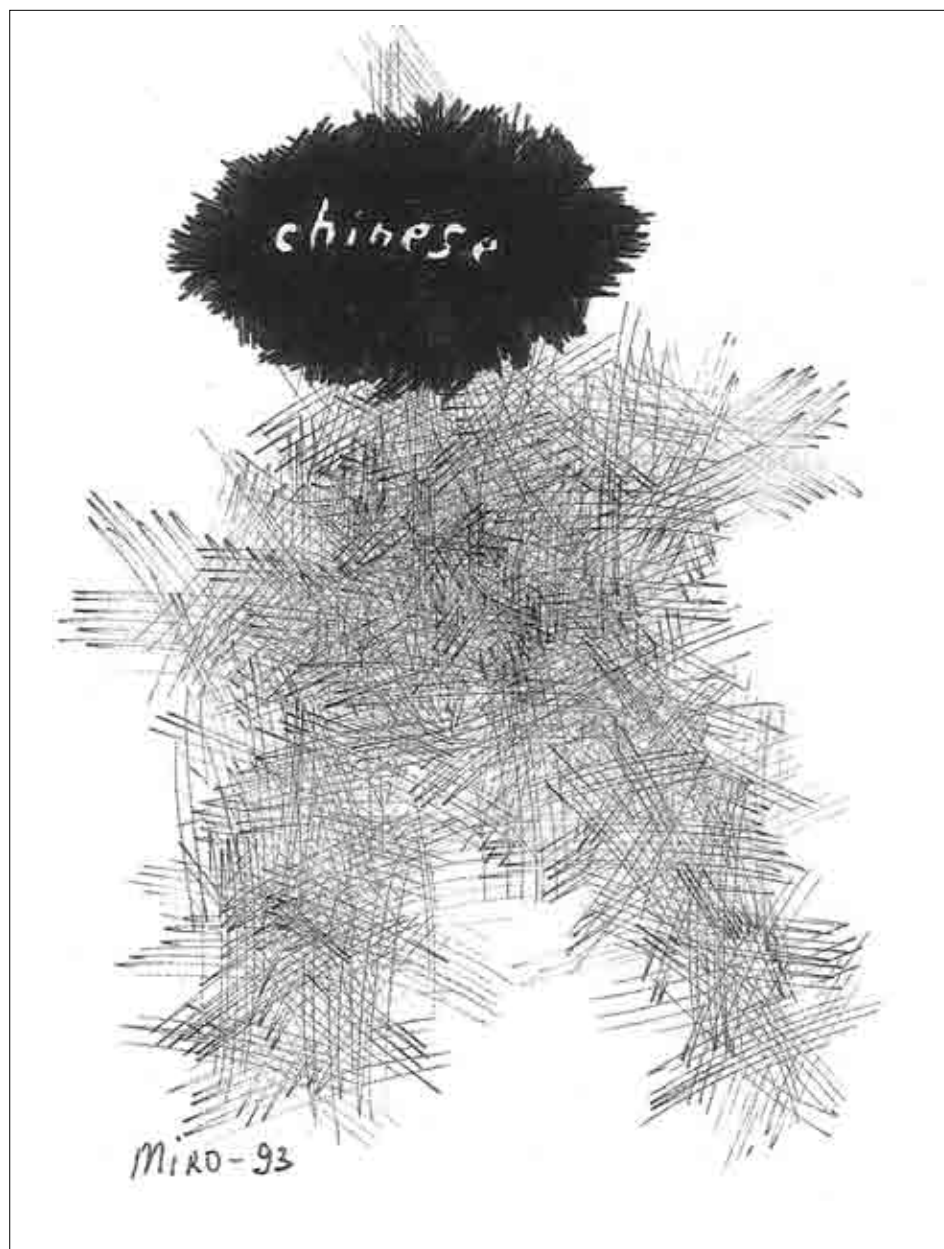
Игорь Шелковский *Японская серия* (60х45см), 1991



Игорь Шелковский *Японская серия* (60x45; 60x30; 60x40; 60x45см), 1991-92



Игорь Шелковский *Японская серия* (60х45см), 1992



Дмитрий Александрович Пригов. Иллюстрация из книги
Явление стиха после его смерти, Москва. Текст, 1995

Дмитрий Александрович Пригов

В краю жемчужном Бао Дая

Предуведомительные слухи

- Так кто же он такой – Бао Дай?
- Может, ты – Бао Дай?
- Нет, я не Бао Дай
- Может, ты?
- Нет, я тоже не Бао Дай
- Так, возможно, его и вовсе нет.
- Он есть
- Где же?
- А ты наблюдай, прислушивайся,
терпи, и будет тебе Бао Дай
по твоему терпению, долгу,
разумению, званью и силам

По стенкам тонкого сосуда
Дорожка дивная бежит
Вот чудище летит-дрожит
Спасаясь от возмездья чуда
Вот рыцарь вслед ему спешит
Вот настигает, меч заносит
И приговор свой произносит
Хозяйка глупая летит:
Не трожь, не трожь мою посуду! –
Ах ж ты, блядище! ты паскуда! –
Наш Бао Дай ей говорит
И рубит голову на блюдо
Тут оказавшееся

Где желтая река Меконг
бежит изгибы огибая
старинный замок Бао Дая
Стоит угрюм. Средь ночи гонг
Из-за стены глухой несется
И детски голоса поют
Что зящный камбоджийский люд
От замка прочь стремглав несется
Кто на коне, кто просто так
И обернувшись, замирая
Как огненного Бао Дая

Он видит восходящий знак
И сколько уж минуло лет
Что это значит все – из умных
Никто не отыскал ответ
Ни тот кто жив, ни тот кто умер
Ни даже вот Сувана Фума
Ни даже Фуми Насована
Ни Хенг Самрин и ни Пол Пот
Ни даже принц Нородом Сианук

Вот Бао Даю сон приснился
Что некой деве молодой
Приснился некий Бао Дай
И к ней немедленно явился
И молвит ей: О, молодая!
Я первый ведь тебя приснил
Потом уж ты по мере сил
себе приснила Бао Дая
Во сне моем

Вот он сидит себе в Париже
И что-то подлое творит
А Бао Дай и говорит:
Уройся, гад! я сверху вижу!

Вот, где тебя всего держу
Я знал тебя среди текущих
Твоих рождений предыдущих
таким же точно был, скажу
гадом

Разливайтесь, волны мистические!
Сила тайная, нас побеждай!
Вот он в сердце живет – Бао Дай
Но и вот как лицо историческое
Живет

Вот идет он, травинку жует
Немигающим взглядом вперяется
в сердце, в сердце назад возвращается
Как лицо в то же время живет
Историческое

Вот ты лишь глазки продирая
Выглядываешь в серый двор
А в кузовке у Бао Дая
Уже грибочков полный сбор

Вот ты еще бежишь игривый
на пруд купаться водяной
А на столе средь ос тигриных
Обед дымится неземной
Уже

Вот ты цветов вечерний запах
Едва сумеешь различить
А он летит уже на Запад
И все вослед ему молчит
Безмолвно

Живи, а нам свое отдай
Мы многого-то и не просим
Но что положено – то спросим
За нас заступник Бао Дай

Он здесь блюдет закон и меру
Незрим как точечный зверек
Смотри, не встань же поперек
Не то найдет Милицанера
На тебя

Он смотрит в суставы вагонные –
Оттуда ж как из темноты
Навстречу винты и болты
Вываливаются свободные

И рушится самая ось
Крошится совсем пропадая
Под взглядом прямым Бао Дая
Поэтому часто он вкось
Глядит

По улицам Литвы гуляя
Я упокоен был и чист
Но с горечью родимых мест
Припоминал я Бао Дая

Как погруженный в жизни грязь
Он плавает немой рыбой
Но серафической улыбкой
Сквозь мусор жизненный светясь
Любовью

Как пташки малые поют
В гнездах высаживая яйца
Пленительные баодайцы
Потом смеясь летят на юг

Собрав курлыкающий клин
Они поют: Прощай! Прощай!
В отчизну древнюю летим
Там батька ждет нас Бао Дай
Жаркий

О таинстве жизни гадая
Сидели мы в страшный мороз
И ветер холодный принес
Нам голос живой Бао Дая

Он пел, что не надо томиться
О прелести жизни страдать
И был он, едри его мать
Родной, словно в воздухе птица
Замерзающая

Небо серо, поле серо
Серый полдень, серый день
Солнце в облаках как тень
Пробегает дымной серной

Пробегаешь? – пробегай
Ласково и отрешенно
Как драконом Чай Кай Шоном
Убиенный Бао Дай
Младенец

Как вредно пьянство для людей
Среди людей мелькнувши мельком
Нам доказал всем Бао Дай
Напившись в неземную стельку

Он пел: О, Дао, Баю дай
Бао и бабу, забодай
Табя комар небесный Тай
Ю Минь

Вот полюбовница ему
Воткнула в сердце ножик острый
И он упал отдельным монстром
Не обращаясь ни к кому
Не очень даже и страдая
Лишь где-то в дальнем уголке
С-под ногтя правой ли руки
Блестели глазки Бао Дая
Хитрющие

Когда мы здесь недоедая
В военных памятных годах
Ложились спать, то в детских снах
Малютку звали Бао Дая

И он являлся тут как тут
Неся в руках тарелку супу
Конфетку и пучок укропу
Покажет – да и уберет
Тут же

Живу я в Беляево, можно сказать
Земли на краю, почитай
Приходит однажды ко мне Бао Дай
Хвать мясо – и тут же бежать

Я долго с укором смотрел ему вслед
Голодный я долго смотрел –
Как в землю тяжелую он уходил
Как верхний пропал его след –
И пустота

А что он? – подлый василиск
Того гляди – тебя обманет
И мясо из кастрюли стянет
И под пол – только вой да писк

А то подскочет ночью, скажем
И кровь из горла пить давай
Злодей! Хоть ты и Бао Дай
Но мы ведь тоже –
На страже

Вот Рейган едет во Китай
Чтоб о войне договориться
Ему с рукою Бао Дай
Идет навстречу и смеется

И руку жмет и в тот же миг
С улыбкой хитрой исчезает
А Рейган глупый и стоит
Договориться с кем не знает
О войне

Когда последний Бао Дай
С французами под Дьен Бьен Фу
Погиб, брезгливо молвя: Фу! –
Словно в снегах Бородино

Ему привидился Сайгон
Преображенный в Хо Ше Мин
И предок славный Тао Мин
Явившийся как Ле Зу Ан
Его укоряющий

Когда присягу принимали
То голубь с дивной высоты
Спустился и его черты
Такую благость приняли
И все под знаменем шептали
Шинели приподнявши край:
Ведь это чистый Бао Дай!
Смотрите!

Все-таки прекрасно жить
Вот народ при всем народе
Чтобы жизнь не оскорбить
Демонстрацией проходит

Потому что Первомай
Что там дальше-то – неясно
С алым знаменем прекрасным
Впереди их Бао Дай
Небесный

Вот таракан взмолился к Бао Даю:
За что я здесь невинный погибаю?
За что здесь Пригов как злодей?
И отвечает Бао Дай:

Так это я его внизу поставил
А он меня вверху здесь поместил
Меж нами – молнии и сотрясение сил
И гибнет все, а что живет – настанет
И ему свой конец

Вот лечу я, почитай
В Край Жемчужный Бао Дая
Где под пальмами вздыхая
Сам сидит он, Бао Дай

А чего скорбит недужный
Бог ему благоволит
Склонится и говорит:
Вот я рай тебе жемчужный

Создал здесь, едрена мать
Так могу ведь и отнять! –
Что же – молвит Бао Дай –
Вот он, тот, который мчится
Чтоб ему не помочиться
Вот ему вот и отдай –
И отдам – отвечает Бог

У окошка сию, вижу дальний Валдай
Вижу синий Тибет, вижу белый Лахор
Ископаемый звероподобный простор
Говорит: Я узнал тебя! ты – Бао Дай! –

Ты, старик, угадал! Так еще угадай
Я уже не младенец святой Бао Дай

Но мертвец Бао Дай, не в пример остальным
Бао Даям – советским и мировым
Опытом
Обогащенный

За тараканом я гонюсь
Его почти что настигаю
А он вдруг прыг – и к Бао Даю
На ручки – эдакий союз!
Косматой твари повсеместной
С живой субстанцией невозможной
А где мое меж ними место
Друзья, а мне меж вами можно
Примоститься

Холодильник безумный ревет
Всю энергию в себя собирая
У невинных других забирая
На себя – а пустой ведь стоит
До других ему дела и нет

Как надмирный какой Бао Дай
Справедлив и суров, понимай
Подойду, не губя его душу
Организм его мощный порушу
Отключу – пропади-пропадай
Моя собственная душа

Нас мрачная сила по аду носила
И я возмолился как мелкий талант:
О, мой Бао Дай! Мой насильный Вергилий!
Скорее на воздух! я, видно, не Дант! –
Очень уж переживаю за своих

Змеиной прелести полна
Гуляла кошка молодая
Головкой хрупкой Бао Дая
Светясь как желтая луна

А то вдруг в ней Тутанхамон
просвечивал мало-помалу
А то революционный Мао
А то и я, с былых времен
Их собеседник

Вот он раскинул свои сети
И тихо шепчет: Попадай
Ловись в нее людские дети
Вам всем ловитель Бао Дай

А следом я раскину сети
Предписываю: Попадай
В нее ловитель Бао Дай
А с ним и пойманные дети
Людские

Я здесь предчувствовал его
Ходил и всматривался в лица
Вот Кабаков – да нет, не то
Чуйков, Булатов – нет, не то
Орлов, Сорокин, Монастырский
Некрасов, Рейган, Миттеран
Иль Рубинштейн – не то, не то
Но вдруг к себе я пригляделся
И тихо ахнул: Боже мой!
Так вот он, вот он – Бао Дай
Явился

Москва, 1984

26 песенок восточного старичка Дмитрия Александровича

Предупреждение

Вы удивитесь, но в каждом обернувшемся старичке мне видится что-то китайское, и летит это что-то, опутанное неким волокнистым образованием, в Китай. А вернувшись, вполне сливается с нашим, подкрашивая его неким желтовато-розоватым внутренним свечением, но, конечно, не столь внутренне-глубоким, как вечно пылающий глубокий нутряной мрак российский магический

Вот к озеру ведет щебенка
А озеро само прекрасно
Спокойно
Как будто девочки-ребенка
Еще нетронутое краской
Лицо
Таким представляется образ
китайца сквозь органически
русское детство

Старый, старый стал Дмитрий
Стал неуклюжий совсем
То коленку разобьет об угол
То телом затрясется всем

Щеки розовые как у ребенка
Но совсем не тот коленкор
Смысл другой
Жар близкой немой преисподней
Изнутри как живой костер
Подогревает их

Вот луна плывет издеваясь
По-над лысым моим затылком
Свет в него ударяется гулко
И назад летит отражаясь

И шутя на нее я ругаюсь:
Старика обидеть решила!
Она шепчет: Еёруг! Аюсь!
Ах, кого бы я так любила
Этой ночью

Девушки как лебеди седые
Над водой играли голубой
Прилетел неповторимый Ды́е
И прогнал их поу́тру домой

Я один у озера остался
Кто б прогнал меня к себе домой
Прилетит невероятный А́лся
Глянет на меня – а я седой
Что со мной поделаешь

Руку разогнуть-согнуть и вот
Жизнь прошла! надуть-втянуть живот –
И вторая прошла
Да и десять пробегут, а то –
Рук не хватит, да и животом
Не навздыхаешься
Чтобы кто-то заметил за
десятью десять жизней

От хлеба опухнешь
А овощи негде достать
От мяса же пуще
Чернеет лицо и опять-
таки
Негде достать
Да что с красотой
Поделаешь, коли трава
Одна лишь доступна
Да вот от нее голова
Гноится и лохматится
Как у Навуходоносора

Иду-танцую при луне
Легко-приятно мне

Со стороны кто поглядит
Подумает: едрить
Совсем взбесился старик

А я и рад бы – из людей
Меня кто б подглядел

Да тихо, пусто и луна
Не движится – она
Уже потусторонняя

Сижу за письменным столом
И вижу горы я
И словно холодом от них
Дохла на меня

Уж будто холодом от них! –
Себе я говорю –
Ты сам как холод и как лед! –
Нет, нет! я весь горю! –
Отвечал я и чувствую, как
действительно весь горю

Расстались с другом на дороге
Пошел один гулять в лесу –
Такая дивная краса
Да вот побаливают ноги

Смотрю: безумен и красив
Стоит цветок – да нету сил
К счастью
Нагнуться и сорвать

Бежит дорожка полевая
За нею небо в пол-аршина
И сумерочный наливает
Кто-то
Тяжелым молоком кувшины
Окружающие
И я иду и тихо плачу
От старости, и предназначен
Мне
Один из этих отмеченных кувшинов

Вот на циновке сижу
Ломятся кости к погоде
Кто-то зовет меня, вроде
Из сада
Что же в ответ я скажу
Голосом слабым от боли:
Будет вам! вы уже на воле
Гуляйте

Веселитесь
Без меня уж!

Когда кусочек неба ясен
Глядит из твоего окна
Ты понимаешь – мир прекрасен
Как из живого волокна
Красоты
Сплетен
Из некоего Тóс Едýе
Прям из того же, что седые
Волосы твои

Вот ведь попал в переплет
Что ж это получается –
Кожа растет и растет
А тело все уменьшается
Внутри

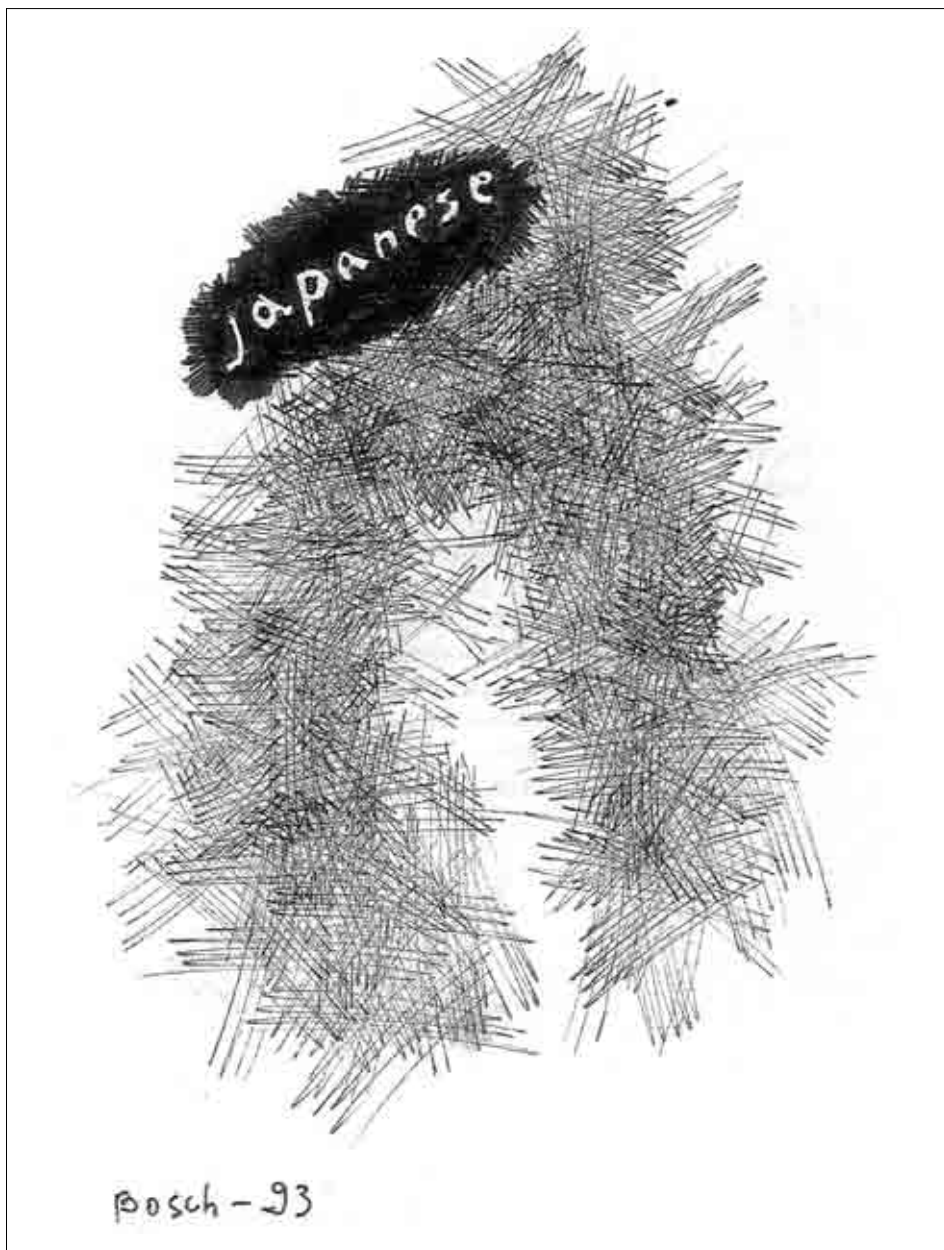
Дальше уж просто невмочь
так порешить себя, что ли
Сына бы крикнуть помочь
Да сын-то давно уж уехал

Вот тени быстрою толпой
В мой заползают зал
Бывало раньше их метлой
Сметал я и не знал
Забот
А вот теперь уж силы нет
Они же все растут
И скоро, скоро заметут
меня и самый след
Мой

Всяк сына хочет воспитать
Чтобы он умный стал
Но мне, увы, не удалось
Он, к счастью, умным стал
Сам по себе
Поскольку – что наш бедный ум!
Он – глупость перед суммой сумм
Веков

Дождь льет и льет, что нету сил
Уже хлеба гниют
Крестьянин руки опустил
Крестьянке свой уют
В доме
Не удержать
Один лишь Белый Бог в избе
Сидит под потолком
И улыбается себе
О чем-то о таком
Ему ведомом

Кёльн, 1991



Дмитрий Александрович Пригов. Иллюстрация из книги
Явление стиха после его смерти, Москва. Текст, 1995



Наталья Абалакова *Пейзаж с горой Фудзи и масками*, 1988

Наталья Абалакова

За отсутствием основания для сравнения...

(фрагмент)

Я пишу тремя цветами в этом небе: *постмодернизм*, половина слова должна трястись как в лихорадке, над головами полуприсутствующих поднимается дымок, точнее *эвфемизм* “глоток горячего зеленого чая”, на сцену выскакивает патлатый и, не глядя на меня, в зал: “Ребята, большой винт!” Народ срывается с места, опрокидывая стулья. Ну и винтила же я, как винтила ногами! Мимо меня во весь опор пронеслась камера в сером пальто с развевающимся красным шарфом, на экране мелькнул кафельный коридор, стена – с размаху – успев выставить руки – вперед – полный свет – красный шарф на белом кафеле – как рана на бедре Большого кино Шведского Текста. Со всех сторон топот, выскакиваю на улицу, успеваю обернуться, вижу как из всех окон первого этажа вылетают только что сидевшие в зале люди. Сажусь в сразу же подъехавший трамвай, вспоминаю, что в последний момент у входной двери столкнулась со знакомой фигурой в моем купальном халате, еле заметным рапидом *это* двигалось навстречу мне и играло на лире, похожей на деревянное сиденье от унитаза. Сразу же подъехавший трамвай, увозя меня прочь, постепенно превращается в белый луч на темном экране, и это световое движение обретает черты совершенно особого ландшафта, в котором все, что было увидено, отснято, записано и названо, постепенно стирается и оказывается следом и остатком.

Означало ли это движение нити в пустоте отсутствующие ответы на незадаанные вопросы, или так разъялся, разложился текст под действием контаминированного яблока, или единый ум под воздействием *эвфемизма*, неизменного спутника лабиринта и летающей *башины*, с заключенным в ней телом-спутником – цифровым саваном? Сказать по этому поводу что-нибудь трудно, тем более, что создатель Текста Яблока давно умер, а несознательные соотечественники не утрудили себя вспомнить о том, что он когда-то жил. Но даже если бы он не умер, его вряд ли мог заинтересовать остаток какого-то ненаписанного текста, который сейчас валялся у моих ног в виде грязных страничек, вырванных из школьной тетради и исписанных моим почерком. Я носком туфли на высоком каблуке ворошу этот мусор: некоторые слова еще можно прочесть... подтеки на бумаге вполне могли быть когда-то оброненными, а ныне высохшими следами... при этом стоит чертовский мороз, из-за чего в небе всходят сразу две радуги. Одновременно с этим сверхприродным явлением в близлежащем поле, или *регистре*, встретились друг с другом мои армейские ботинки. Можно даже сказать, что не встретились, а “повстречались”, хотя никто не может определенно утверждать, что до этого они с разных сторон моей биографии

двигались навстречу друг другу по полю, или *регистру*, Большого Русского Текста деревни Погорелово, фантастише Барокк. В тот момент, когда их перевернутое изображение попало на сетчатку моего глаза, они просто стояли в вышеупомянутом регистре, правда, почему-то были связаны единым шнурком. Это были самые обыкновенные мои собственные ботинки. Больше “ничего такого” во всей округе не наблюдалось. Разве что две радуги в небе, но и они постепенно тускнели, пока не исчезли совсем.

В этом эпизоде, соответствующем небольшому узелку, непонятно как оказавшемуся на линии движущейся нити, мне все-таки удалось “развязать” этот до навязчивости часто употребляющийся в тексте предмет, сомнительную фигуру речи, предмет, состоящий из двух частей, однако, в контексте всего вышеизложенного *образующий единое*; однако в таком прочтении для ленивых умов остается искушение сделать из просто транспортного средства доспехи фаллической матери, что было бы поверхностно и несправедливо: *единое целое* сейчас преодолеvalo последний остаток пути, ведущего к разрыву нити, бегущей по темному экрану; в пространстве письма на автобиографической линии, эта точка, оказавшаяся как “*глоток горячего зеленого чая*” *между землей и небом*, выглядела банальным предметом – ведром, кипевшим на газовой горелке кухонной плиты, в котором по частям окрашивался триколор, предназначенный в собственное время взмыть в блеклое небо еще несуществующего текста, незванным гостем в чужом пиру; сам же процесс окрашивания являлся вполне распространенным в жизни явлением, когда высокое и низкое соотносится, а бытие и небытие порождают друг друга. С известной натяжкой можно сказать, что этот незванный, хуже татарина, текст смог возникнуть лишь таким образом; сочетание огня, воды, кипения, краски и ткани творили неподдающийся прочтению текст, своеобразный иероглиф, на время утративший все привычные качества: слово *еще не стало словом*, вещь *не превратилась в вещь*. На газовой горелке в ведре возникало значение отцовской власти и дочерней почтительности; кипение предмета, в буквальном смысле (трижды – каждая окрашенная полоса – отдельно) создающее себя из ничего, скорее всего не являлось собственной целью, а лишь путем. И, как на всяком пути, препятствия возникающие не заставили себя ждать. Извлеченный из ведра и высушенный на балконе по частям триколор, разглаженный допотопным утюгом цвет трансцендентного неба внезапно обнаружил небольшой ущерб, нанесенный ткани от крашения, кипячения, выжимания и глажения, возникший в виде прорехи в однородной ткани: бытие текста проявляло себя в неисчерпаемом разнообразии. Изъян символического был успешно преодолен с помощью вытянутых из самой ткани небесной голубизны нитей и искусно вплетенных в ту же самую ткань посредством старинной бисерной иглы. После чего три цвета государственного флага сое-

динены вместе, символ отцовской власти и дочерней почтительности был торжественно вручен мэру одного из городов, находившегося на южной оконечности Острова, который на этот час находясь в круговороте всеобщего разнообразия явлений жизни, в этот момент движения светового луча на темном экране превратился в город Искусства и Ремесел, Ворота между землей и небом, отеческой любовью и дочерней непочтительностью.

В *церемониальном* пространстве произошло событие, нарушившее привычное дрожание нити, словно свернувшееся в забежавшее вперед себя время, ничтожная разница между обещанием и обманом, и я снова слышу свой голос, недремлющий, Стража Каменных Ворот, звук, ставший иероглифом:

В этом месте, в этом вдруг и невзначай возникшем в моей жизни месте, я уже не знаю, откуда я? Из Восточной Европы или из Западной Азии. Голос мой, произносивший эти слова, как дрожание движущейся нити принадлежал всем и никому из полуприсутствующих: края разорванной нити плавно уходили в разные стороны, постепенно исчезая с темного экрана. *Ворота были пройдены, умеющий ступать не оставляет следа.* Полуприсутствующие же предстояли: три каменных стопы, сложенные друг с другом, стоунхендж, текст-иероглиф, удвоенный иероглифическим знаком ворот. Пустынный берег, с которого однажды высадился десант-разрушитель слов на землю Закона, Порядка и Света, на землю начала слов и вещей. Я перед ними – железным занавесом театра мира, *квадратом, лишенным углов, умеющая ступать, не оставляя следа, умеющая говорить не запинаясь.* Откуда я – из Восточной Европы или Западной Азии? Кто я – Для Острова, будущая книга, ландшафт, равный утрате, порче, прорехе в трансцендентном небе, ловушка островного солнца, текст-иероглиф? Я перед ними – воротами и текстовое предстояние становится *ландшафтом логики, великим не имеющим углов квадратом*, пойманным в ловушку пламенем, огненным драконом, веревкой отеческой любви, связывающей дочернюю непочтительность; слова мои бросаются в атаку *от имени*, от имени рождения континентов, империй, наций, неизвестных языков. Большой Евразийский Текст, безбрежный, бестелесный и всепроникающий заливает Остров, материнское лицо Серединной Империи, безразличное к будущему и прошлому; здесь и теперь, многомерный текст, прореха на трансцендентного цвета полотнище триколора, иероглиф, написанный учителем каллиграфии собственным отсеченным пальцем, иероглиф, забывший собственное значение для значения людей, это слово вытягивается, длится до бесконечности, как нить, лишенная узелков-слов.

На железном занавесе старинного театра *великий священный квадрат, лишенный углов, сам образ пейзажной логики: единое разделяется на два, два порождает три, три обладает всем.* Логический пейзаж моей речи обретает очертания Поднебесной,

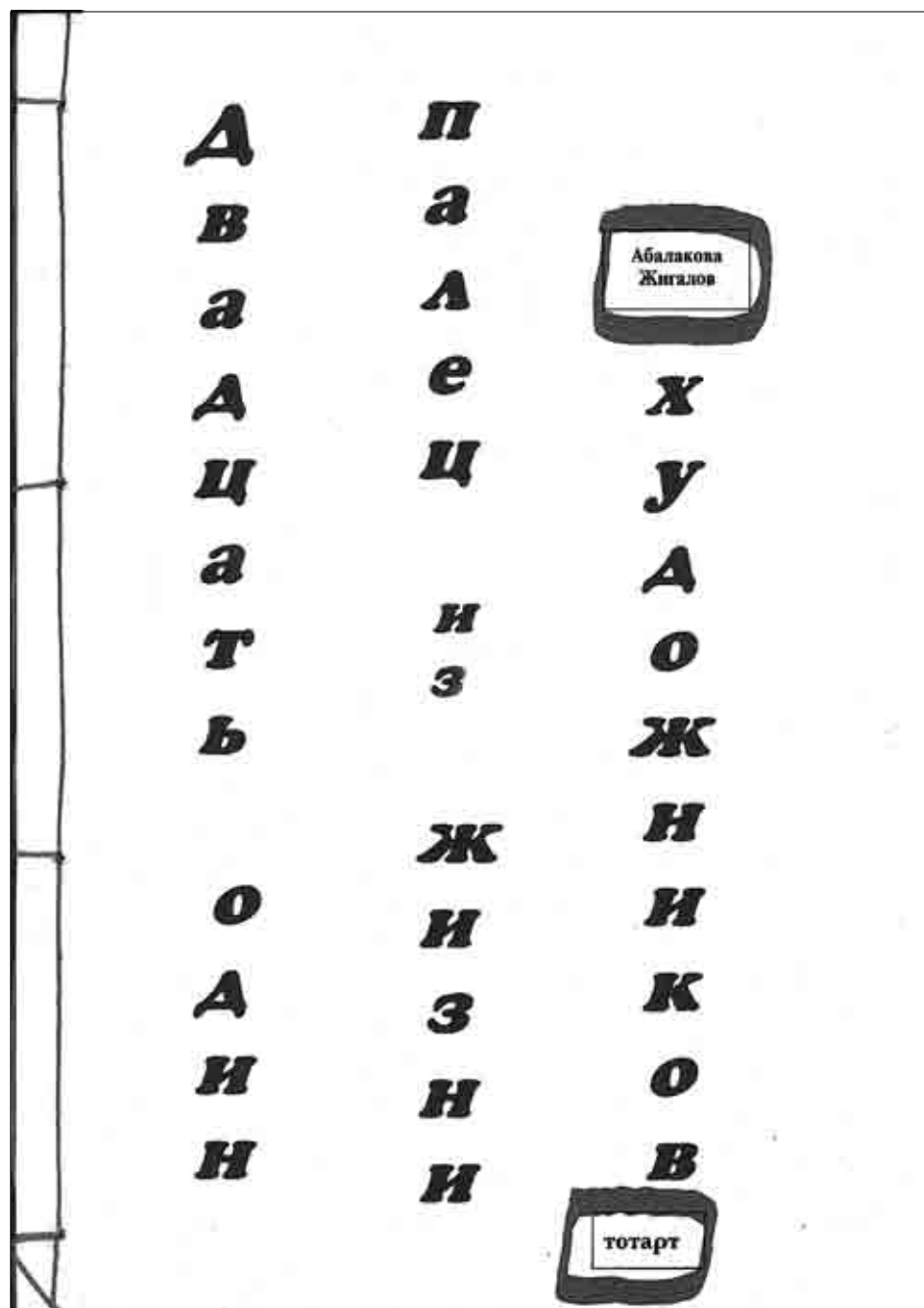
неизреченного слова заики. Недалеко от старинного театра, рядом с проселочной дорогой в незапамятные времена воздвигли предки современников Острова святилище, ловушку огненного знака. Сегодня культовый предмет содержался за колючей проволокой, затерянный среди сельских пейзажей “по причине недовольства местных жителей слухами и кривотолками, связанными с поклонниками первой Природы; ныне одомашненное население не хотело иметь ничего общего с последствиями собственной истории, решившей начать писать себя с конца и распавшейся от этого на множество непрочитываемых наречий. Однако же солнце, ставшее предметом слухов и околичностей, в соответствии с собственным тщательно выверенным драматургическим планом священной истории рано вставало и, преодолев все преграды, воплощалось в священном квадрате, лишенном углов, одинаково безразличное к проискам запретителей и восторгам почитателей, что могло навести только на одну мысль: всё совершенное неотразимо и общедоступно. Вместилище же Закона, Порядка и Света, стоун-хендж, несмотря на свое присутствие как в Первой, так и теперь и во Второй Природе, по-прежнему оставался недоступным по причине полной непроходимости проселочной дороги, обмотанной колючей проволокой. В этой небольшой истории ландшафтной логики не хватило бы последней страницы, если бы в момент встречи в воображаемом пространстве текстового разлома, скромно называемом “китайским”, прорехи в тексте трансцендентного неба, не возник бы все тот же “блуждающий сюжет”, некий персонаж, растатуированный изображением солнечного дракона, потомок как грамматистов, так и мореходов Великой некогда Империи; он возник передо мной на покрытом жухлой травой холме, глаза его сияли: “Are you lost? Da! Jam lost”. Голоса наши звучали истинно и безыскусно. Он протягивает мне руку, я чувствую сухой жар его ладони.

Здесь у вас так освещало остров яркое а с запада Милосскую да на восток реки Венеру.

.....



Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов
Созерцание золотого топора, 1992

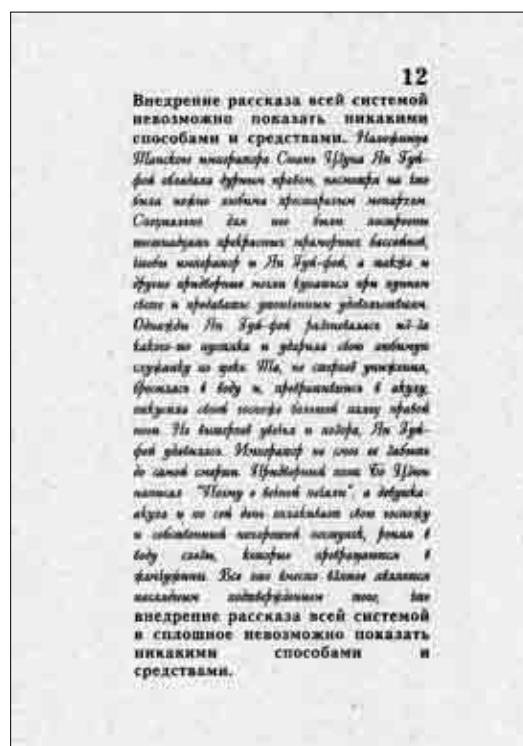
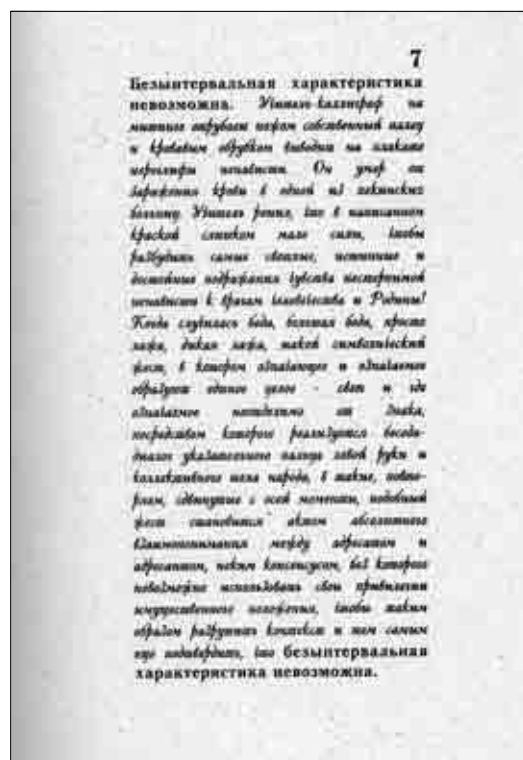


Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. Обложка книги *Двадцать один палец из жизни художников*, 1994. Галерея Спайдермаус, Москва, 1999

Двадцать один палец

Проект представляет собой 21 графический лист, сопровождаемый 23 листами текстов. Каждый графический лист являет обрисованный член художника. Мужской член, женский комментарий. Каждому члену соответствует “описательный” текст, отсылающий по своей стилистике к китайской средневековой литературе или эпохе революционных событий в Китае 1920-х гг. и обрамленный “препарированными” выдержками из критических эссе русских авторов начала века.

Задача обрисовывания естественно предполагает рассмотрение поверхности листа как некоего “природного” или “археологического” пространства, на котором художник оставляет свой след. Обрисовывание как таковое является своеобразным первозданным актом, некоей границей между чистой природой и искусством. Обрисовывание – первое творческое движение, в котором сочетается самоотождествление и образ. Это одновременно еще не искусство и уже искусство. Граница как таковая. Между отсутствием языка и его зарождением. Отсюда амбивалентность жеста. Это сочетание насилия с жертвенностью. Оставить часть себя и утвердить свою волю к власти. Член тела оказывается первичным элементом или знаком, из которого возможно создать целый космос – мироположение и изначальное мифологическое описание жизненного процесса. Хрупкость материала соответствует нарциссическому самоутверждению, граничащему с самоистреблением, и только системосозидающая последовательность действий позволяет усмотреть в бессмысленности исчезающих писем залог прообразующих символов неподвластной тлену забвения и смерти культуры, смертного дитя Логоса. Бренность образов усугубляется и остраивается тем, что члены обрисованы под копирку. Сопроводительные тексты, являясь самостоятельными “литературными” произведениями, погружают визуальные объекты в мифологический субстрат, осажженный солями “структуралистского” анализа, что в целом порождает двусмысленную ситуацию самоагрессии и членовредительства с хладнокровным комментированием процесса.



Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. Страницы книги *Двадцать один палец из жизни художников*, 1994. Галерея Спайдермаус, Москва, 1999

Действительность носит сплошной характер. В период междоусобной борьбы в Китае в VI в. до н.э. один из князей с многочисленными слугами вынужден был бежать от своих врагов в пустынную местность. Здесь их настиг голод. Когда князь был уже на пороге гибели, его верный оруженосец Цзе Цзытун, отрезав кусок мяса от собственной ноги, сварил его для господина и тем самым спас его от голодной смерти. Князь же оказался неблагодарным. Избегнув гибели и одержав победу, он позабыл верного слугу. Цзытун, добрая душа, неискушенная деревенщина, пошел и повесился, и это происходило на глазах у всех, поскольку любой процесс открыт и ничейного тайного, что не стало бы явным и осталось бы без свидетелей. Столь успешный результат коллективного творчества говорит о том, что жест и его эмоциональное выражение являются парадигматическим экспрессивным знаком, и было бы ошибочно трактовать экспрессивную теорию как субъективную реальность. Архитектурные династии зрителей как неразрывность знака и означаемого являются неотъемлемой частью действительности, которая носит сплошной характер.



Франциско Инфантэ. Артефакт из серии *Белые сооружения*, 1997

Франциско Инфантэ

В сторону Востока

Несколько лет я мечтал отправиться в Гималаи, о чем и рассказал на художественном уральском семинаре в посёлке Чусовое летом 1999 г. Мои более молодые и несравненно более деловые коллеги по искусству из Нижнего Тагила молча отметили это обстоятельство, а на следующий год организовали (честь и хвала прежде всего Владимиру Наседкину!) поездку пятнадцати художников в Непал. Слава Богу! – я увидел Гималаи!

23 апреля 2000 г. мы прилетели в столицу Непала город Катманду. Первое впечатление от города: напоминает большую деревню посёлочного типа. Разбитые дороги, на которых (почему-то посередине) то там, то тут стоят коровы. Город как будто бы грязный, но эта “грязь” – не грязь, а неприкрытая, как в посёлке, составная часть быта (к тому же, когда прошел первый за нашу поездку муссон, город посвежел и очистился).

Архитектуры в нашем европейском понимании здесь нет, за исключением многовековых старинных сооружений, ступ, пагод, дворцов, храмов. Есть довольно унылое однообразие домостроительства, которое в некоторых местах оживляется видом торговых лавок. Такое чувство, что торгуют все, даже маленькие ребятишки, дёргающие за коленку и на английском просящие что-то купить.

О культурном значении храмов много написано, и об этом можно прочесть в книжных и рекламных брошюрах. Меня же поразила включенность всех этих сооружений в актуальную жизнь без ограждений и фальшивой отстраненной торжественности. Жизнь в них (и духовная, и бытовая) буквально кипит ежеминутно в разных своих проявлениях: молящиеся люди, бегающие по изваянию святого Будды мыши, мохнатая черная коза, которую подкармливают все кому не лень, и к еде которой то и дело выбегают крысы. Тут же обезьяны, собаки, кошки... Все на своих местах и, похоже, никто никому не мешает жить, если не брать во внимание естественную потребность, например, кошки съесть мышку. На некоторых храмах резные изображения сексуальных сцен. И отлично! Огромная часть жизни покрывается сексом...

Люди в Непале доброжелательные, очень приветливые, совершенно незлобные, с какой-то постоянной веселостью. Кажется, что все живут на улице. Моются, стирают, ремесленничают прямо на открытом воздухе. И надо заметить, что эта житейская безыскусность являет замечательный пример того, что люди здесь живут самым естественным образом, не отчуждены друг от друга и заодно от всяких приезжих, которых очень много в городе. Несмотря на то, что среди непальцев очень много попрошайек, все они с удивитель-

ным чувством достоинства, давно уже не встречаемого мною в таких масштабах у себя на родине. Пространство человеческих взаимоотношений здесь, насколько я заметил, обладает глубиной, довольно легко проходимой, чего, скажем, нет в Европе, США или Японии (а мне довелось за последние 12 лет очень часто бывать в западных странах и Японии). Здесь не чувствуется искусственных преград, возводимых цивилизацией, не чувствуется ханжества и лицемерия, избыточность которых видимо всегда была свойственна Европе и, возможно, послужила одной из причин, породивших необходимость живого Евангельского слова... Здесь нет условной и условленной дистанционности, которую тебе сразу покажут на Западе. Здесь всё просто, естественно и очень достойно. И это новое для меня впечатление, которое я в своих зарубежных поездках не встречал ранее.

Поразительно и другое, а именно: достоинство это сквозит из постоянной на поверхности торговли, при этом удивительным образом не сливаясь с нею, как масло с водою.

Всё женское население Непала, без исключений, одевается очень красиво и стильно. Одежды бедных и богатых одинаково безупречны по гармоническим признакам. Это, должно быть, по причине неизбывного “голоса” традиции и непосредственной связи с природой Гималаев.

Современного искусства в Непале я не встречал. Такое впечатление, что его там просто нет. А номинальные художники, с которыми пару раз довелось увидеться, были скорее озабочены вопросами организации и устройства своих не очень внятных усилий в искусстве. В любом случае это было неинтересно. Вместе с тем я видел много ремесленных лавок, в которых молодые и пожилые люди (только мужчины) трудолюбиво закрашивали по калькам многодельные мандалы и другие бесконечные изображения.

При всём при этом мне было ясно, что Непал (и шире – Восток) – это кладёзь того, что называется современным звучным словом “инсталляция”. Непал – страна инсталляций (и древних, и современных), не задействованных в искусстве, но во всех смыслах предвосхищающих современную инсталляцию в искусстве: площадки рисовых полей, уступами теснящихся на склонах гор и холмов, само растение риса, посаженного ровными рядами и вызывающего ассоциативную связь с оптическим искусством, сложенные из камней стены с буддистскими начертаниями, однообразными и бесконечными, бесконечные ряды кинетических цилиндров для буддийских молитв и т.д. и т.п. – это всё примеры типичного инсталлирования пространства.

В сторону Востока! То есть в другую сторону от европейской цивилизации! Это интересно! Я теперь, после поездок на Восток, ощущаю себя более русским – застрявшим между двумя мирами, между двумя приоритетами – Западом и Востоком. Раньше я однозначно предполагал, что свет идет с Запада и побаивался Востока. Теперь

этот западный свет всё более для меня выглядит просвещением. А с другой стороны, с Востока стал доходить иной свет – свет, как это для нашей культуры ни несвоевременно звучит, человеческого достоинства...

Побывали:

А) В долине Катманду: Своямбхунатх – “обезьяний” храм; Хануман Дхока – дворцовая площадь; Бодднатх – самая высокая и одна из древнейших ступ в Непале.

Б) Лалитпур (Патан) – древний город.

В) Нагоркот (отсюда видна панорама высочайших вершин Восточных Гималаев, в том числе Эверест).

Г) Долина Покхара (где расположено чудесное озеро и отсюда прекрасный вид на пять пиков Аннапурны и другие вершины; Мачхапучхре, Джаулагири, Манаслы. Долина находится в 200 км от Катманду. В неё мы приехали на автобусе 30 апреля 2000 г.)

По дороге в Покхару ломается автобус. На нестерпимой жаре ждем четыре часа его починки. Дальше в какой-то деревне – вынужденная остановка – ихний мужик перегородил своим автобусом шоссе, потому что накануне его работодатель не заплатил ему деньги за работу. Через три часа его всё же уломали полицейские власти освободить дорогу. В Покхару приехали ночью. Душа почему-то ликует без видимой причины. Может быть, от близости вершин Аннапурн?!... Аннапурны считаются у альпинистов “капризными” и трудновосходимыми вершинами. Кто побывал на этих пиках – альпинист по “гамбургскому” счету. Мы не альпинисты. Нам посмотреть бы на горы. Утром туман, вершин не видно. Днем – дождь. И вдруг вечером солнце выходит из-за туч и освещает небывалый для нас фантастический вид горных вершин. Они невероятно светятся белизной и одновременно как бы прозрачны! (Хоть и нескромно, но всё же скажу, что эта “картина” удивительным образом напоминает мне моё же собственное максимальное представление о чуде появления артефакта, где очевидная материальность происходящего как бы снята прозрачностью чистого небесного света). Ни фото, ни видео не могут адекватно передать этого состояния, этого ослепительного света. Понятно, что для передачи этого состояния нужна какая-то самодостаточная форма искусства. Но такой формы здесь, как уже говорил, я не встречал. Пусть простят меня буддисты и все остальные за высокий образ, но при виде этого света невольно вспомнился описанный в Евангелии ослепительно белый свет, исходивший от одежд Христа, который (свет) увидели однажды ученики Его Петр, Иакоб и Иоанн. Должно быть, свет, увиденный ими (и казавшийся лично мне до сих пор метафорой), был сродни этому – непостижимому, но реальному...

Довольно знаменитому Николаю Рериху, жившему в Гималаях долгое время, вероятно была доступна подобная световая “картина” гор. Но ни он, ни следующий за ним его сын Святослав совсем не



Франциско Инфантэ *Наглядный дневник путешественника, 2000*



продвинулись в своих гималайских пейзажах к передаче таких впечатлений и ощущений. Видимо, их живописная система была непригодной для этого. В прошлом известный Н. Рерих и ныне другие неизвестные художники неадекватны Гималаям. Может быть, в Гималаях по какой-то причине, без ущерба для сильных впечатлений, вообще невозможно заниматься персональным искусством?!... И впрямь, на основании моего опыта, главное впечатление, полученное в Непале, лежит не в плоскости современной культуры и искусства, а, как я уже отмечал, в пространстве этических определений человеческого достоинства.

Что это!? Пресловутое особое место – Гималаи, где кем-то, в более высоких формах, чем искусство, решаются основные вопросы бытия?! Или какая-то иная закономерность?! Или действительно мистическая и непостижимая близость к Небесному, основанная на достойной жизни и непередаваемая ни одной из персональных систем современного искусства?!... Признаю, что из-за своей приверженности к искусству (относительно современному) не могу дать на эти вопросы и сомнения артикулированного ответа. Скорее всего, я, как и многие другие до меня, не смогу соединить в своем сознании два разных мира: Восток и Запад. При этом соединительный союз “и” всегда будет помехой в желании синтезировать эти два разных мира. И, видимо, я, как приверженец западного просвещения, но живущий в России и переживший реально на примерах своего искусства впечатления от бесконечности мира (что явилось несомненно восточным характером переживания), вспоминая о поездке в

Непал, смогу только бесконечно повторять про себя, как заклинание, одно слово “Гималаи” без особой надежды актуализировать для себя (помимо темы достоинства) смысл далёкой, но привлекательной страны Востока.

Что-то вроде стихотворения:

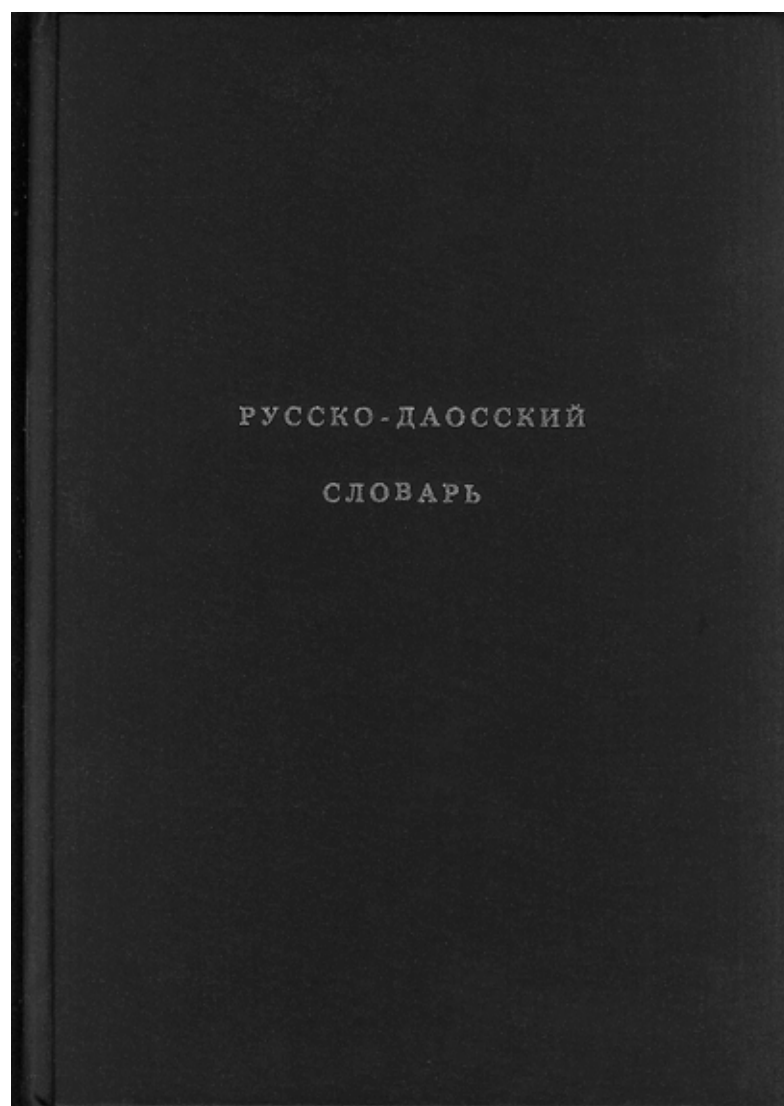
Гималаи Гималаи Гималаи
Гималаи Гималаи Гималаи
Крыша Мира Гималаи Гималаи
Гималаи Гималаи Гималаи
Крыша Мира, Ступа Мира
Гималаи Гималаи Гималаи
Бесконечность Гималаи Гималаи
Инсталляции Гималаи Гималаи
Гималаи Гималаи Гималаи
Глаза Будды Гималаи Гималаи
Свет Набесный Гималаи Гималаи
Гималаи Гималаи Гималаи
Люди Мира Гималаи
Прозрачность Мачапухре
Гималаи Гималаи Гималаи
Гималаи Гималаи Гималаи.
.....

Москва, 13 мая 2000 г.

Циклы АРТЕФАКТОВ Франциско Инфантэ,
посвященные Восточной теме:

“Дыхание моря” – 1992
“Белые сооружения” – 1996
“Восточный берег” – 1997
“Тотальные конструкции” – 1999
“В сторону Востока” – 2000





Виктория Самойлова *Русско-Даосский словарь*, 1995

Ирина Пивоварова

Из цикла “Русско-японские стихи”

С тех пор как я Родину покинула
Как сердцу дорога родная речь!
На станции с толпой людей смешалась я
Чтоб только услышать слова родной земли!

...

Привычка детская – открыв глаза, лежать
О, грусть колючая преследует меня!
Не упрекай меня за это, мать,
Ах, только б услышать слова родной земли!

...

Вы палочками тихо шевелите
Вы яблоко мне чистили любовно
Вы подбирали хлам, таскали бревна
Когда я в лихорадке вся горела...
Для вас – лежать бессильно это пытка
Недаром.

...

Вот бабочки снуют – туда-сюда
Вот девочки гуляют – ручки в бочки
В траве мелькают красные чулочки
Вот лютики, а вот и лебеда

Склонилась елка над большим забором
Зари покрытым розовым узором
Туда-сюда туда-сюда всё ищут
Ушедшую весну.

...

С громким кряканьем у дома
Утки заматались.
Две кукушки за прудом
На сосне подрались.
Ты зачем пришла ко мне,
Кукушка, в детском полусне?

...

О, этот путь в глуши!
Иди и не дыши
Закрой глаза, открой воображенье
Стоят цветков могучих отраженья
В канаве лаковой у дымчатой воды
Похожей на большой кусок слюды.

О этот путь в глуши!
Куда вчера забрел я
Там волк бежит
А тут кричит сова
О этот путь в глуши!
Где лютиком расцвел я
Сгустился сумрак твой и падают слова...

...

Зимняя ночь в саду
Любимая, руку дай
Месяц светит вдали
В облаке свет плывет
Пальцы твои длинны
Как прутья цветущей ивы
Цикады чуть слышный звон
Снега пожухшего стон
Ивы цветущие прутья

...

Сёдни я распахнул
Люди, вы все мне братья!
Тихо присел на стул
Думаю – в сердце светло –
Прямо в душу легло:
Люди, вы все мне братья!

...

В грязном пригороде дождь и мрак
Бездорожье, чернота и божий зрак
В грязном пригороде дождь и дождь и мрак
И бурьян пожухший просто так
И фонарь потухший

И окольные пути
Кривые тропы
Ах, всё тянутся они передо мной!
Где же сладкий, сильный
Запах полноправный
Вольной смерти?
В грязном пригороде дождь и дождь и слякоть
И глухие и окольные всё тропы!

...

Кузнечик-негодяй
По полю он скачет
Черный ворон-паразит
Долбит улиток
Слышен звонкий, звонкий стук
Танки-понки, танки-понки

...

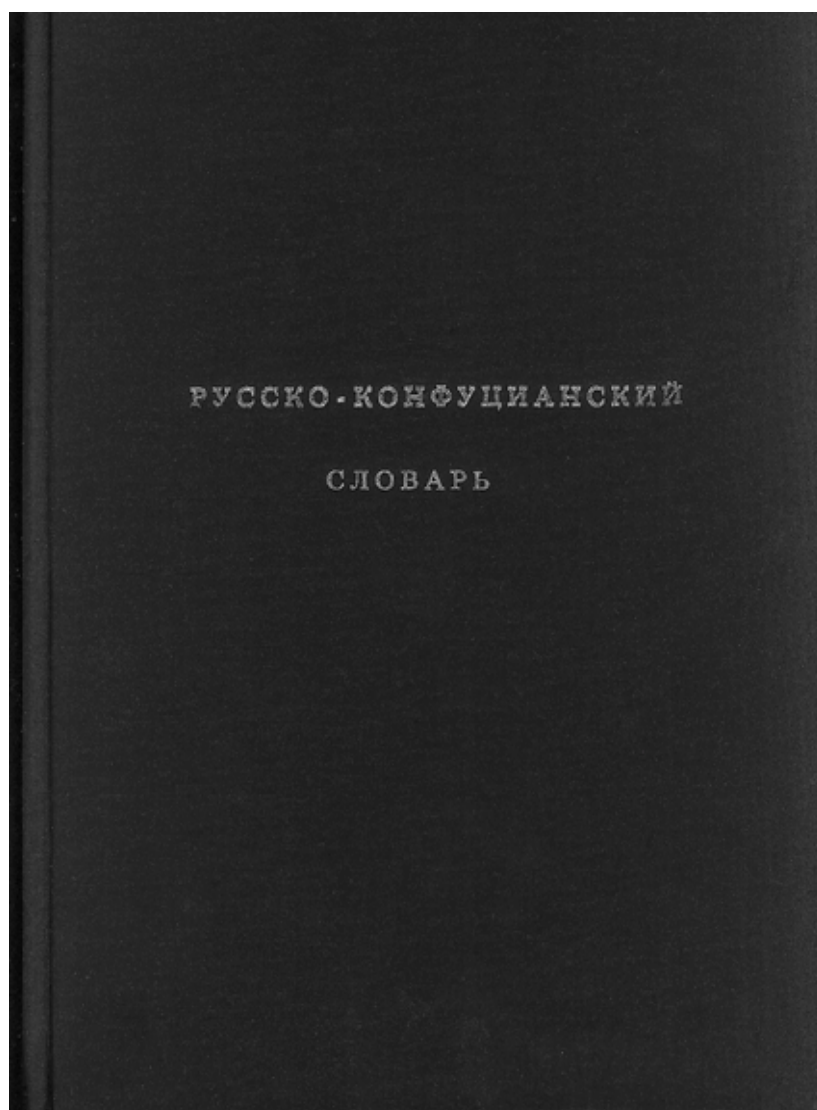
Я на Родину вернулся на рассвете
Хороша была страна родная
Мне пропел о ней веселый ветер
По лазури весело играя
Мне сказал о ней закат весенний
Шопотом, таинственно и тихо
Родины моей родные сени
Светлым шелком шьет луна-портниха
Родина – иголка в дланях Бога
Родина – сверкающая речка
Как земля твоя пышна, убога
Родина – кудрявая овечка
Кротким глазом даль коясь несмело
Ты глядишь – вокруг дымятся горы
Девушка у домика присела
Ткет в канве узоры
Радость запеленута в простынку
Глазки узкие трет маленькой рукою
И момори, и красавец Сэнку
Песнь поют, играя на сюдзои!

...

Широка страна моя родная
Фудзияма – гордая гора!
На сатори весело играя,
Жду тебя, вишневая пора!
Подойди ко мне, моя Судзуки
Осуши платком мою слезу
Протяни белеющие руки
Прогони, родимая, грозу.
Тихо спят усталые курганы
И туманы ходят чередой
Вышел в степь, за дальним перевалом
Гармонист веселый молодой.

...

Парящие, манящие
Летающие, слепящие
Курящиеся, летающие,
Пребывающие, кормящиеся,
Терпящие, смиренные,
Надежные, ненадежные.
О, кто вы, ясноногие
Легкокрылые, облакоокие,
Благообразные, несуразные?
О, где вы, где вы, пернатые
Чешуйчатые, блестящие
Лебединобелые?
О, жили вы, жили вы
Зачем?
И с кем вы, кто вы
Почему?



Виктория Самойлова *Русско-Конфуцианский словарь*, 1995

Михаил Сухотин

Дыр Бул Щыл по У Чэн-эню
Маргиналии к “Путешествию на Запад”

– Дыр бул щыл,
где ты был?
– На Фонтанке
водку пил.

У попа была собака,
он ее любил.
Трипитака,
Трипитака,
Сюанцзан
Великой Тан,
у попа была собака,
шуба да кафтан.
По волнам,
как по горам,
по морям,
как по долам,
ходят шуба да кафтан
нынче здесь,
а завтра там.
Забери меня,
чаньанский караван,
запеки меня
в свой каравай,
туда,
где сидит фазан.

– Гуси, гуси!
– Га-га-га...
– Есть хотите?
– Да-да-да,
туда,
где сидит фазан.

Каждый охотник
желает знать
где ему искать:

эни бэни рабу,
квинтер винтер жабу,
белого слона
среди бела дня,
меня,
тебя,
с копытами коня,
с клешнею рака,
четырех чертят
за чертежом,
двенадцать негрят
у моря нагишом,
двух овечек
в речке,
ручки,
ножки,
огуречик,
гоп со смыком,
котом наплаканный,
козлика бабуси
у волка в лапах,
собаку с кисою,
что какают
и писают,
биссектрису-крысу,
барсука
на суку
в лесу,
гоголевскую шинель
на гоголевском
носу,
Яка,
Яка-Цидрака,
Яка-Цидрака-Цидрака-Цидрони,
Цыпу,
Цыпу-Дрипу,
Цыпу-Дрипу-Дримпомпони,
Кырлу-Мырлу,
разлюли-малину,
шахер-махер,
трех цилиней

на лунной
 черепахе,
 100 лисиц,
 познавших пустоту,
 попугая Си-Ванму, –
 вот компания какая
 у Герасима с Муму.

Сорока-ворона
 кашку варила,
 детишек кормила:
 этому дала,
 этому дала,
 этому дала,
 этому дала,
 а нам недодала.

Была б
 баба Дуня,
 она б
 дала б,
 она б
 поведала б

о козле
 и волке
 о капусте в лодке,
 о коте в мешке,
 котятках в пироге,
 о всех живущих,
 где лежащих
 православных,
 о прославленных
 юннатах,
 о чибисе
 и чибисятах,
 о крокодиле
 уличной,
 о волке и собаке
 сумеречных,
 о белом
 сказочном
 бычке,
 о джамблях
 в решете, –

помните:

“На склоне
 Дивного Оленя-Носорога
 мы сойдемся снова,
 словно
 Каменную Обезьяну
 мы похоронили в нем”?

Путь был долог,
 как сказал бы
 старший гинеколог,
 лес был редок.
 Протяни мне,
 грека,
 через реку
 руку,
 укажи мне след
 в страну
 Небесного Бамбука
 напоследок.

Иду дальше,
 вижу мост,
 под мостом
 ворона мокнет.
 Взял ворону
 я за хвост,
 положил ее
 на мост –
 пусть ворона сохнет.
 Иду дальше,
 вижу мост,
 на мосту
 ворона сохнет.
 Взял ворону
 я за хвост,
 положил ее
 под мост –
 пусть ворона мокнет.
 Иду дальше,
 вижу мост,
 под мостом –
 подмостки.
 Гул затих,

но не затих
мотив:
“Пошел козел в кооператив,
купил козе
презерватив...”
Вот как,
вот как,
серенький козлик.

Раз–два–три–четыре–пять,
вышел зайчик погулять,
вдруг охотник выбегает.
По кому ему стрелять:

по цыпленку
жареному–пареному,
по незваному
татарину,
по корове,
что всегда здорова,
по стозевну
чудищу
огромну,
облу,
озорну
и лаяй,
по одесской
костиной кефали,
по комару ль
бодливому,
по воробью ль
сопливому,
по медведю ли
у дяди Феди
в животе,
по сурку
со мною
моему везде,
по мухе ли
по цокотухе,
по гусям
бабуси ли,
не по синей ли
по птице
да на синей бороде?

– Дядя Яков,
дядя Яков,
спишь ли ты?
спишь ли ты?
Слышишь звон на башне?
– Тише,
умер Ницше.

Мыши.
Кот на крыше,
а в пещере Львиного Верблюда
являться муза
стала мне,
на семиствольном тростнике
она играла песнь
Нефритового Зайца.
Я слушал
и заслушивался,
два китайца
невольные
и сладкие текли.
Их глас ночной
слыхали львы
(а вы?)
когда за рощей
свиристели
свиристели,
поюны пели,
времири
летели:
гонцы весны
(скворцы),
и снегири
под песнь военну
вторили
Рогатому Дракону
и Однорогову Барану,
Собаке Дикой,
Волку в небесах
и Сунь У-куну
на часах
у входа в храм
Раскатов Грома.

Мне все здесь дорого,
мне дорого здесь все:
Фуакуса—но сии—но—сёсё,
Сосо,
и колесо Сосо,
ни то ни сё,
масиськи-сиськи,
те six

scies
que scient
six
arbres

и наоборот:
Фуй Вам—Фуй Нам,
Тояма Токанава,
Нюйва,
Авалокитешвара,
Окуджава,
и кое-что еще,
и кое-что еще,
о чем рассказывать не надо,
о чем и рассказать
нельзя...

Лгя,
лжа,
нет, лгя
на языке
Небесной Канцелярии,
давай мы были
ивою и сливою,
нет,
сливою и ивою
в эпоху Несчастливую.
Давай
ты вереницы ведомств
прошла
из области
в район,
из края в край,
из округа Халеры
в храм
Сияющей Карьеры
спросить Яньло
в Сэньло:

“Что есть Ничто?”
и Кио:
“Почему так все несправедливо?”
Ведь, Мурка,
светит
свет,
и время
временит,
Ли Бо сказал:
“Печаль полна тобою”,
пишу
в ответ ему
с Ду Фу
как на духу:
“Не жду от жизни ничего я”.
Да,
ты ушла
туда,
где никогда...
куда всегда...
откуда нету...
Где же ты?
Тобой мечтания
согреты,
память
медлит
сердце
ранить.

В звездных весях
у дежурного
по Млечному Пути,
начальника созвездий,
у ответственных
за воду,
газ и свет
секретов нет:
все соткано
из чистых нитей
выспренных
наитий.
Хоры стройные
светил
плывут в тумане,
сея свет
над нами.

Мурка!
 В этой жизни
 мы, как магикане
 шевелим губами.
 Но я знаю:
 ты не виновата.
 Что малина!
 Что маслина! –
 тысячи архатов
 примут
 непорочную
 отроковицу, –
 будь как тысячи
 архатов.
 Ты одна ведь
 (если мне
 не изменяет
 память)
 добрести успела
 к высшему пределу, –
 Рабинович
 третий день
 не просыхает,
 я лежу в больнице,
 все осиротело.
 Но прошу,
 чтоб ты просила
 яшмовые силы,
 чтоб они просили
 у Владыки Сил,
 чтоб Он простил
 тобою
 души наша.
 Лед и яшма,
 или я – не я,
 но та же ты
 за пазухой у Бога.
 Что такого?..
 Дай Ананде
 И Касьяпе
 взятку –
 эту вот тетрадку
 и проси об избавлении
 всего живого.

Облик твой
 навеки впечатлен
 в тоскующее сердце:
 очи
 ярче ночи,
 вместе
 сложены ладони,
 плечи узкие
 нерусские,
 уносит
 облако чудесное
 тебя, наперсница,
 в страну небесную.
 Куда же ты?
 Ведь если женщину
 сложить с мужчиной,
 то получится
 жемчужина.
 Ища тебя
 в ручьях,
 вспоминаю
 ушки
 бурые:

– Ты чья?
 – Ничья.
 – И хвост трубой
 не твой?

Усы прилизаны,
 глаза зажмурены...

Прощай же, Мурка!
 Рабинович
 пьет уже три дня,
 не чужд и я
 огульной выпивке.
 Не удивительно:
 идет–гудет
 Зеленый Шум
 от Тяньаньмынь
 в Батум-Сухум
 и из Сухум-Батума
 во дворец
 Союзного Правительства.



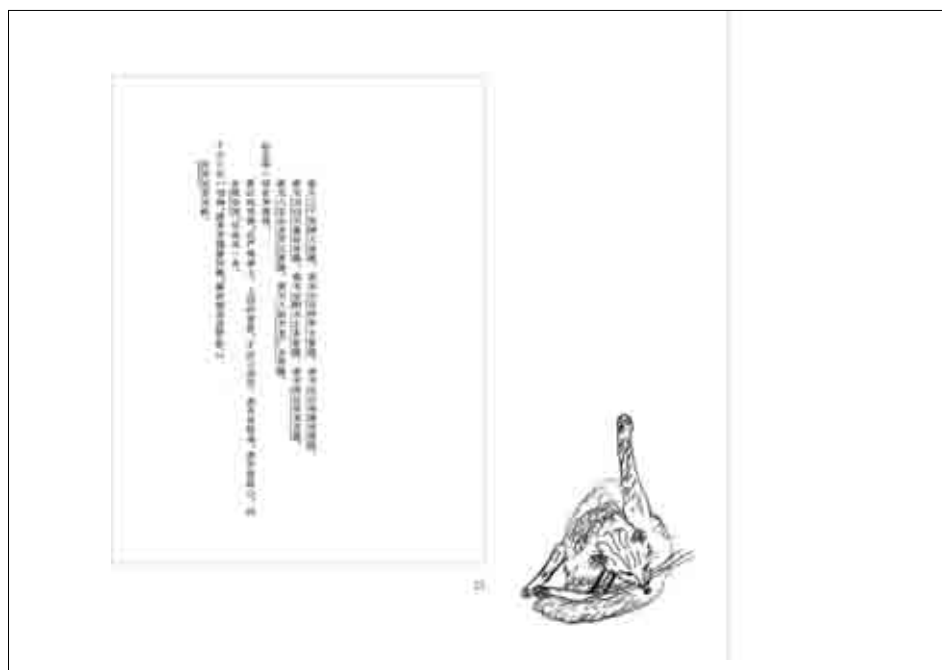
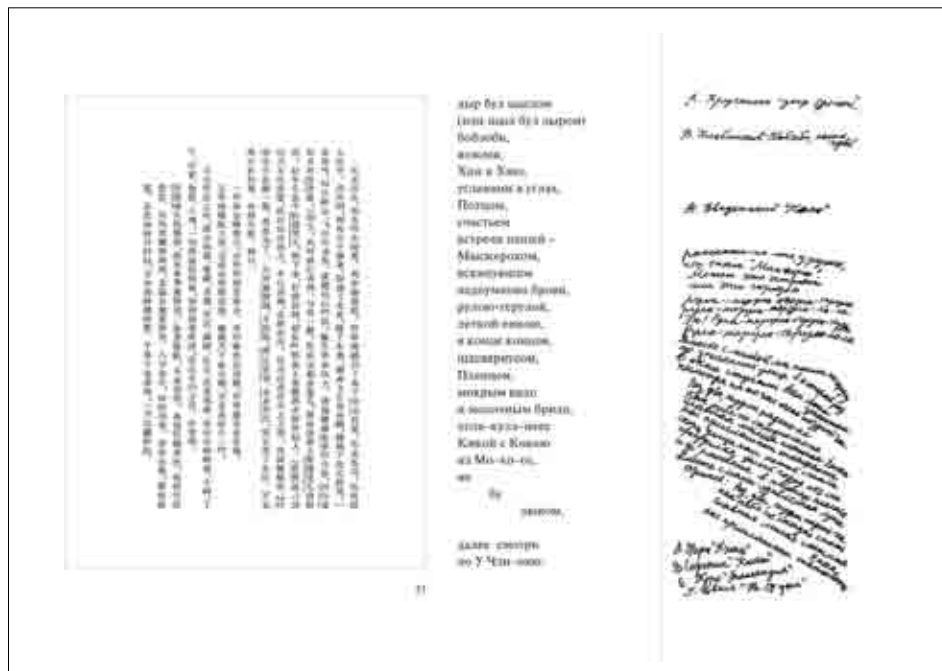
Михаил Сухотин. Страницы из книги *Дыр Бул Шыл по У Чэн-Энью*
Издание Пастора Зонда, Кёльн, 1996-97

Моли из лотоса
о восполнении
Богоантропоса.
Кем-чем?
Да нами же:

”Путешествие на Запад“,
1959,
”Художественная Литература“,
Москва.

шорьками-зелюками,
бодланутым бокром
с куздрой глокою,
недотыкомкою,
таторами-ляторами,
эмалиолью одинокою,
дыр бул щылом
(или щыл бул дыром)
бобэоби,
вээоми,
Хни и Хню,
угланами в углах,
Потцом,
счастьем
встречи нашей –
Манжероком,
вскинувшем
недоуменно брови,
рулою-терулой,
леткой-енкою,
в конце концов,
щасвернусом,
Пхенцем,
мокрым видо
и молочным бридо,
холе–кулэ–неее
Кикой с Кокою
из Мо–хо–го,
не
бу
дюном,

далее смотри
по У Чэн–Эню:



Издание Пастора Зонда, Кёльн, 1996-97



Лариса Резун-Звездочётова – Индия, город Мадурай, храм Шри Лакшми, 1997

Лариса Резун-Звездочётова

Индийские заметки

В индийском базаре много всего, и если вам пихают, то вы готовы торговаться.

Благоговейные индусы пользуют свою правую руку для еды.

Индия предлагает: Самоугройные машины, стеклянные трубы для телевизоров, кокосовый боб и глазное волокно.

Давление населения в Индии возрастает с Запада на Восток.

Цитаты из книги "Индия предлагает"

Мы приехали в Индию в праздник День независимости. Весь центр нового Дели был перекрыт. Происходил традиционный военный парад. По улицам шли боевые слоны в красивых, ярких попонах, верблюды со всадниками, одетыми в плюшевые имитации ягуаровых шкур, бьющие в огромные барабаны, индусы в шотландских юбках с волынками и веерами на головах.

Бесчисленное множество духовых оркестров в экзотических нарядах, смеси традиционной военной униформы Европы и индийской одежды. Когда пошли танки и ракеты, нам стало скучно.

Кузя несколько дней страдал от отсутствия спиртного, а я – от чудовищно острой индийской еды, но через неделю мы нашли все, что нам было нужно. Кошка-вегетарианка, пробравшись в нашу комнату через вентиляцию, сожрала наши пирожки с горохом и перцем чили и, нагавив под кроватью, улеглась спать в нашу постель.

С этого началось наше путешествие по Индии.

1. Завтра придут два супермена Самба и Нуири и почистят вам канализацию.
2. В Дели по ночам 20 градусов тепла. Индусы кутаются в шарфики и пиджаки. Им холодно.
3. Мадрас. Зал ожидания 2-го класса для женщин. На полках-столах, скамейках и просто на полу спят женщины, к их ногам цепями прикованы чемоданы. Иногда в зал робко заходят их мужья. Они открывают замки и отпускают своих жен погулять, те, возвращаясь, опять ложатся спать.
4. Реклама Абсолют-водки для индусов. Пингвин во фраке на фоне ледяных гор пьет холодную Абсолют-водку и наслаждается живой прохладой.
5. Сок зеленого кокоса. Наверно хорошо утоляет жажду, но невкусно.

6. Листья банана используются как одноразовые тарелки. Пьем индийское пиво “Махарани” и “Нокаут”.
7. Чай заваривают молоком и кладут лошадиную дозу сахара, вспоминается детсадовское какао. Пить невозможно. Разносчики чая на перроне кричат что-то напоминающее “Чай черный чай, чай черный чай”. На коромысле висит огромный алюминиевый чайник, а на другом конце – большая ёмкость с одноразовыми глиняными стаканчиками. Их выкидывают прямо на рельсы, отчего все дороги засыпаны битыми черепками.
8. Для индуса земля, дорожная пыль – не грязь. В Индии постиранные вещи кладут сушиться прямо на землю. В Варанаси мы видели целый берег, устланный сушащимися сари.
9. Варанаси – один из центров паломничества. Сюда же многие люди приезжают умирать. По вечерам в городе смог. Тела сжигают в огромных кострах на берегу. Также принято бросать трупы прямо в воду.
10. Мы катались на лодке по Гангу и наш проводник демонстративно пил воду прямо из реки.
11. На другом берегу Ганга никто не живет. И вообще там ничего нет. По индийскому поверью, если человек умирает на другом берегу, то в следующей жизни он будет ослом и всю жизнь будет тяжело работать.
12. Штат Керала. пляжная резервация для туристов. Каждый день на закате приходят индусы полюбоваться на заходящее солнце и заодно поглазеть на обгоревших белых идиотов.
13. Поезда в Индии всегда опаздывают. Стоп-кран существует только для того, чтобы остановить поезд как можно ближе к собственному дому. Когда мы подъезжали к Пури, нынче поезд останавливался каждые три минуты.
14. Все путешествие я собирала всякий мусор: бумажки, этикетки, обертки.
15. Для меня так и осталось тайной, кто все эти люди, изображенные на сигаретных обертках?

Сентябрь, 2000



Этикетки, ярлыки, наклейки, собранные Ларисой Резун-Звездочётовой в Индии





вверху: Рынок в Коваламе
Лариса Резун-Звездочётова – Индия, берег арабского моря,
город Ковалам, штат Керала, 1997



Константин Звездочётов *Рожа Йога* , 1979

Три даосских вопроса

Расскажи, Расскажи мне
Цзун - Длинный День,
Ты зачем перерыл всю Жемчужную Гору?
Ты сломал Гун Ечану сепаратный плетень.
Ты засыпал Мэнь Бао виртуальную нору.
Разве кто-то тебя за рукав тербил?
Может, старенький Ван или тётушка Сяо?
Ты надежду соседей на счастье убил.
Даже кошка ушла, не сказав тебе “мяу”.
Ну-ка быстро опять статус кво вороти.
Все равно, милый Цзун, мандарином не станешь.
И амбиции, масик, свои украти.
Дао запросто так не обманешь!

1994

• • •

Вниз по реке спускается
Юань Мэй.
Он спускается к Городу
Ста Открытых Дверей.
Там среди незнакомых ему людей
Пьет вино с каратицей Юань Мэй.
Там залив охраняет
сиамский кот.
Там красивая жирная дева
живет.
У ней белые волосы,
огромный рот,
Мягкий розовый круглый живот.
По сравнению с ней Юань Мэй
лилипут.
Он не знает, как женщину эту
зовут.
Юань Мэя измучил любовный зуд.
Рыбаки по ночам свои песни орут.
Великанша всегда жестока к нему.
Сам себя Юань Мэй посадил в тюрьму.
Дом торговца чаем опущен во тьму.
В нём хохчет Юань – сам не зная чему.

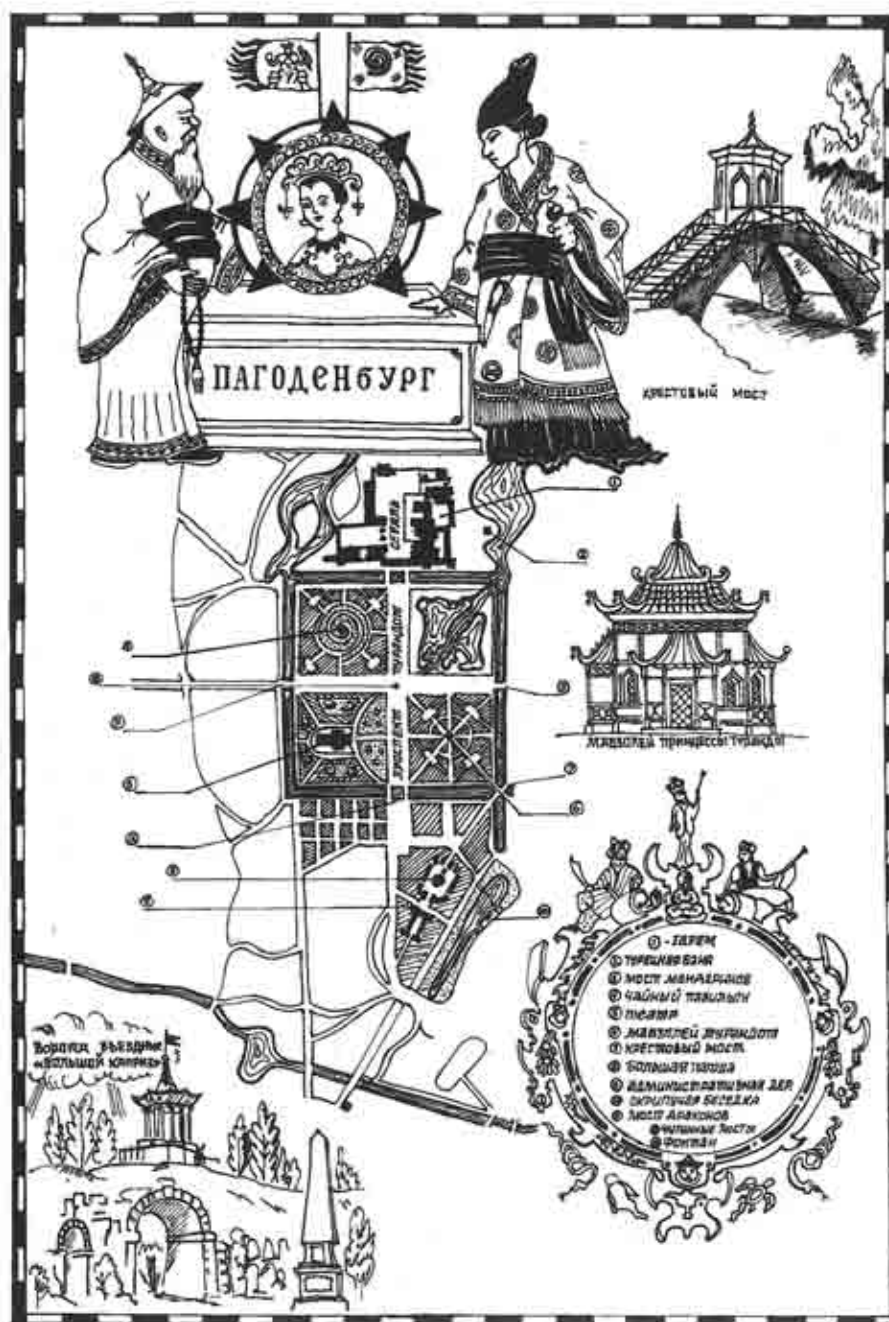
13 сентября, 1983



Константин Звездочётов *Сон в красном тереме. Ещё не конец.*
Выставка *Шизокитай*, 1990



Константин Звездочётов *Качели*.
Инсталляция, Вилла Комполетто, Херкуланеум, 1992



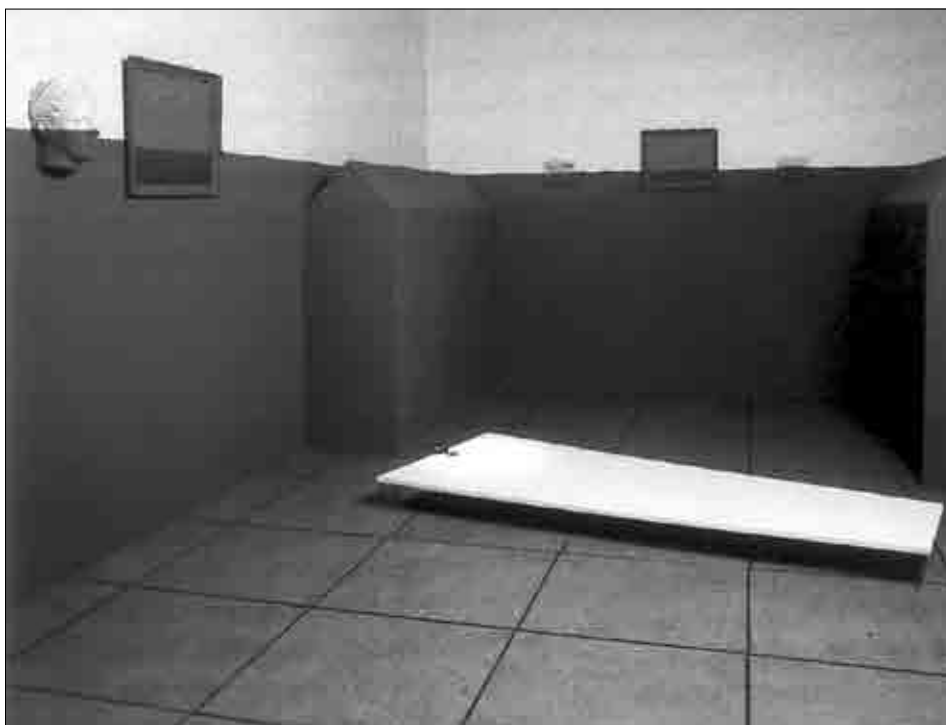


Очевидно, и Анфимий из Тралл, и Исидор из Милета не столько решали архитектурно-математическую задачу при строительстве храма св. Софии в Константинополе, сколько пытались воплотить архетип, то есть придать ему материальную, видимую форму.

Автору же инсталляции как зрителю были интересны пропорции, возникающие между мирозданием и храмом, и как творцу – между своей работой и работой Анфимия и Исидора, а также глубокое чувство напряжения в интерьере храма, вызываемое соотношением византийской и турецкой цивилизаций. Возможно, всё дело в пропорциях и в некоем числе. Впрочем, думается дело в той черте, что отделяет числитель от знаменателя. В том, что нельзя выразить ни числом, ни словом. (А.Ф.)

Андрей Филиппов

1. Любите ли Вы пустоту?*
2. Имеет ли для Вас пустота религиозное значение?
3. Находится ли, на Ваш взгляд, экология пустоты в критическом состоянии, если да, то какие меры Вы могли бы предложить для его сбалансирования?



Андрей Филиппов, Игорь Чацкин. Три вопроса из каталога выставки

Экология пустоты, ИСИ, 1997

Андрей Филиппов *Внутреннее море – ориентация*, Музей почты, Париж, 1993

Слева: Андрей Филиппов *Мы здесь*. Галерея Крингса-Эрнста, Кёльн, 1993



Надежда Столповская *Стихи китайских поэтов в
переводе В.М. Алексеева, 1978*

О влиянии Востока на мое творчество

Сколько я себя помню, Китай в моей жизни всегда присутствовал (про другие страны я такого сказать не могу; из других стран в детстве существовала еще Германия из-за бесконечных военных игр, разговоров и книг про войну). Дома у нас были китайские вещи, которые сильно отличались от всех остальных обычных наших вещей, и очень мне нравились. Было в них что-то сказочное и приятное. Например, китайские птички из синельки, непостижимой яркости и мягкости. Или веер из сандалового дерева. Или чашка, на дне которой, если посмотреть на просвет, видна голова китаянки. Но особенно мне нравился китайский чайный сервиз, подаренный каким-то китайским аспирантом. Для еды его никогда не употребляли, так как у нас дома были уверены, что пить из него нельзя, и это придавало ему в моих глазах особую ценность. Музейную ценность. Буфет был ведь в некотором смысле домашним музеем: было такое в детстве приятное занятие – перебирать вещи из буфета. Осторожно отодвинуть стекло, вынимать все вещички по одной, очень осторожно. Посмотреть, понюхать, потрогать, припомнить, что про неё рассказывали, потом осторожно поставить на полку обратно.

Сервиз этот был, наверное, деревянный – чашечки совсем лёгкие, невесомые – покрыт черным лаком. Нарисованы на нем были горы, пагоды, мостики... Причем черного фона было больше. Получалось так, что все эти пейзажи (и одинокие, совсем крошечные китайцы, которые то гуляли по горам, то удили рыбу) как бы выплывали из черноты, которая в одном случае могла быть небом, а в другом – водой. Вот эта её многозначительность меня в детстве очень озадачивала, занимала и привлекала.

Потом, гораздо позже, когда мне было лет двенадцать-тринадцать, я во время плавания на пароходе по Оке купила на какой-то затерянной пристани книгу “Рассказы Ляо-Чжая о чудесах” Пу-Сун-Лина. Там же, на пароходе, я её прочитала. Она так сильно отличалась от той европейской литературы, которая была мне тогда знакома, и по стилю (а перевод был В. Алексеева), и по содержанию! Очень она меня тогда удивила и очень полюбилась. Понравилась именно тем, что большинство рассказов было там с нашей европейской точки зрения ни о чём. Или даже если они и были о чем-то, то написаны были так, будто ни о чём. А поскольку до этого в той литературе, которая была мне тогда знакома, кипели страсти и проблемы – образ дуба и Платона Каратаева и “что хотел сказать Тургенев этим описанием леса”... – то очень мне понравились “Рассказы о чудесах” именно отсутствием в них этих важных и незыблемых проблем. Книжка эта долго, года два, была моей

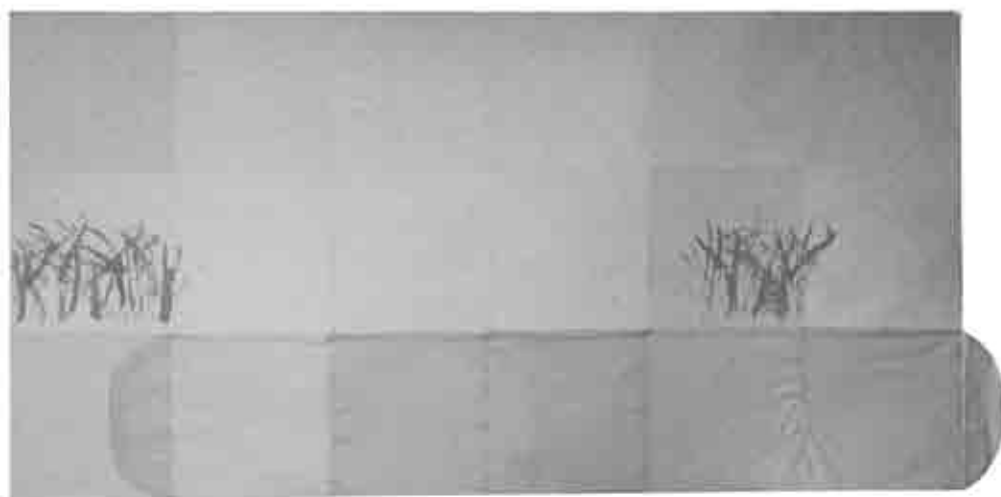
любимой. А потом мне очень понравилась “Ни дня без строчки” Олеси. Именно тем, что своей “бессюжетностью” и простотой напоминала “Ляо-Чжая”.

Ну, это такое историческое предисловие... Теперь, что можно сказать о самом творчестве... Подражать китайским или японским художникам я никогда не подражала, ибо всякое подражание было у Кати Арнольд строго-настрого запрещено, а я была очень послушная ученица и так Катю любила, что послушаться было для меня немислимо. В том, что я стала заниматься графикой, а не живописью, тоже непосредственного влияния китайского или японского искусства нет. Просто в какой-то момент живопись мне стала совсем неинтересна, а бумага, тушь, карандаши – это нравилось всё больше и больше.

Работы мои по сюжету совсем простые. Пространственно они тоже решены совсем примитивно. Пространственной глубины, многоплановости, иллюзии пространства в них нет. Если в них и есть пространство, то оно совсем “плоское”, или, может, лучше сказать, плоскостное; состоит из двух или нескольких плоскостей. И этим работы мои похожи на японские гравюры (портреты /японские/, где трудно понять, то ли это портрет человека, то ли – ткани). Но это всё складывалось само, непосредственного влияния китайцев или японцев в этом нет. Непосредственное влияние на меня оказали Фаворский и Куприянов (особенно Фаворский). С работами Ци-Бай-Ши я, например, как следует, вплотную познакомилась, когда Саша Юликов подарил нам свою книжку. А подарил он её нам на первый день рождения Глеба. Основная часть моих работ была уже к тому времени сделана.

Китайское и японское искусство не влияние на моё творчество оказывало, а, если можно так сказать, являлось ему поддержкой. Некоторое сходство с японским и китайским искусством (простота сюжета, его приземленность, “прибедненность”, материал, пространственное решение листа), сложившееся само собой, придавало мне... ну, что ли уверенность в себе... Приятно найти единомышленников... Я, помню, была слегка разочарована, когда узнала, что и деревья, и небо, и горы, и облака на китайских пейзажах – это всё символы, обозначающие скоротечность бытия, вечность и т.д.

В заключении надо добавить, что моё восприятие китайского и японского искусства было поверхностным, формалистическим. Я его очень любила, и отношение у меня к нему было как к чему-то дорогому, давно знакомому, но так серьёзно, вплотную, как Монастырский, например, или Панитков, я никогда ни китайской, ни японской философией, литературой, искусством не занималась.



Надежда Столповская *Стихотворение из Путешествия на Запад*, 120x184мм, 1980-93

Внизу: *Воронцовский парк*. Диптих. Часть правая – *Пруд*, 44x92мм, 1980



Вадим Захаров *Японские тетради*, 1996

Обложка *Первой Книги о том, как Пастор умер или как в Москве у него курицы ум склевали*, изданной в Японии. Токио, 1996

Вадим Захаров

Аннотация к изданию:
*Смешные и грустные приключения
Глупого Пастора*

Серия начата в 1996 году. Входящие в неё книги описывают путешествия Пастора в Испании, Японии, России, Германии, Крыму и составляют четвертый выпуск Детской библиотеки Пастора. Это истории, возникшие на основе разговоров и опроса детей о их самых невероятных желаниях, а также – мифов, легенд и произведений литературы. Автор текста и иллюстраций – В. Захаров. 1996-97.

ЧЕТВЁРТАЯ КНИГА: ЯПОНСКИЕ ТЕТРАДИ

ПЕРВАЯ ТЕТРАДЬ: Три видения святого отца на острове Комае-миджима в ночь с 3 на 4 августа. В форме трех коротких пьес в стихах для театра “Но”.

ВТОРАЯ ТЕТРАДЬ: Фотографии сделаны на карнавале в Мариоко. В подписях к фотографиям использованы фрагменты известных произведений классической японской литературы.

ТРЕТЬЯ ТЕТРАДЬ: Встреча с рокером у могилы Христа в деревне Шинго (Провинция Аомори). Пастор посещает японскую “могилу Христа“, где встречает рокера. Как и в других тетрадах, в основе сюжета – реальные события, происходившие во время пребывания В. Захарова в Японии. Эта история была использована в инсталляции, показанной в 1997 г. в галерее Карлы Штютцер, Кёльн.

ЧЕТВЁРТАЯ ТЕТРАДЬ: Теологические беседы. (Поединок Пастора с борцами сумо, окончившийся поражением Пастора, состоялся в 1996 г. во время выставки в Японии.)

Тираж четырёх книг в формате А4 - 20 экз.

Тираж четырёх книг в формате А3 - 12 экз.

Японская тетрадь №1

Три Видения Святого Отца для театра “НО” на острове
Комаемиджима в ночь с 3 на 4 августа

Интермедия

Ночь. Волны прилива всё ближе и ближе подбирались к лежащей чёрной фигуре, не отличая её от десятка ювелирно вкрапленных в песчаный берег, светящихся валунов. Растворившийся во влажном одиночестве пасторский взгляд никуда не стремился и ничего не искал. Руки, аккуратно сложенные вдоль тела, также ничего не выражали, лишь кончики пальцев погрузились неглубоко, в ещё не успевший увлажниться и остыть мелкий песок. Сложно представить, о чём мог думать Святой Отец, заброшенный собственной неразумной волей на один из трех тысяч островов, кем-то с любовью сотворенных много-много лет тому назад. Видимо, он дремал, предоставив судьбе, времени, случаю, пропитанному терпким сосновым запахом, плести кружева и узоры видений, к которым он, как ему казалось, не имел никакого отношения. И если кто-то и усматривал в случайном подергивании плечей или тихом посапывании Святого Отца какой-либо затаенный смысл, то лишь из-за чрезмерной преднамеренности мыслей и суждений.





ПЕРВОЕ ВИДЕНИЕ. Сострадание к умирающей Смерти



ВТОРОЕ ВИДЕНИЕ. Принцесса Сосны



ВИДЕНИЕ ТРЕТЬЕ. Китайский злобный болванчик и
три весёлые девочки

Японская тетрадь №2

Чёрное пятно на карнавале в Мариоко или подписи к фотографиям. С использованием комментариев из следующих книг: “Кодзики”, “Нихон Рёики”, “Дневник эфемерной жизни” или “Дневник летучей паутины”, “Записки у изголовья”, “Записки из кельи”, “Записки от скуки”, “Повесть о прекрасной Отикубо”, “Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба”, “Стихи и проза” Кобаяси Исса.

Интермедия

Скоростной поезд Шинкансен, подгоняемый неугомонной судьбой, уносил Пастора из провинции Мияги на север, в провинцию Иватэ, в город Мариоко. 4 августа. Ночная запись на гостиничном бланке:

“Вечер. Бесцельная прогулка по городу. Нарастающий шум барабанов. Песни. Крики. Танцы – чувствую ногами асфальтовую дрожь. Выхожу на центральную улицу. Пестрые лоскуты – маршируют, танцуют, вгоняют меня в краску смущения – не отражаясь, безвыходно растворяясь на матовой поверхности пасторского облачения. Никакого шанса. Никакой надежды этим юным жизнеутверждающим краскам. Чувствую их опрокидывающее, эмоциональное вращение – оказываюсь неуместной чёрной дырой в жизнестремительном потоке. Никаких иллюзий – лишь раскрасневшееся лицо, лишь прячущиеся одна за другую, пуритански сложенные руки, лишь вспышка фотокамеры, уносящая вглубь пасторской воронки устремлённые вопрошающие взгляды и еле распознаваемый шепот, срывающийся с крошечных японских губ.”



ПОДПИСЬ К ПЕРВОЙ ФОТОГРАФИИ

Пастор и четыре женщины с жёлтыми хризантемами.

Женщина с жёлтыми хризантемами на голове,
первая справа

*Проснулась рано, все ещё спали.
Тихо встала.*

Женщина с жёлтыми хризантемами на голове,
вторая справа

*Едва успела, чуть дверь прикрыла,
Вздохнула.*

Женщина с жёлтыми хризантемами на голове,
третья справа

***Полоски Гохэй,**
Спрятала в **Сусуки***

Женщина с жёлтыми хризантемами на голове,
крайняя слева

***Госпожу Третью** румянила –
По щекам хлестала.
Волосы заколола –
Настоящая **О-хоси!***



ПОДПИСЬ К ТРЕТЬЕЙ ФОТОГРАФИИ

Пастор со сложенными руками и пять девушек в красных кимоно.

Девушка в красном кимоно с желтым поясом,
первая слева

*Уже далеко. Уже не близко.
Ещё не высоко. Ещё не низко.
Девушка! Девушка! Девушка!*

Девушка в красном кимоно с желтым поясом,
вторая справа
(Молчит.)

Девушка в красном кимоно с желтым поясом,
крайняя справа

*Все **храмы Кумано** обошла в слезах.
Он щурится, но рта не раскрывает.*

Девушка в красном кимоно с желтым поясом,
Вторая справа
(Улыбается.)

Третья девушка справа (рядом с Пастором) в
красной одежде с желтым поясом

*Он горяч, но не слышит.
Он высок, но не видит.
Плеча коснулась – он не дышит.*



ПОДПИСЬ К ЧЕТВЁРТОЙ ФОТОГРАФИИ
Пастор за спинами трёх женщин.

Строгая женщина в чёрно-белом кимоно
с красно-жёлтым поясом, крайняя слева
Улыбнётся в ответ?

(Нет!)

Сильнее обиды любовь...

Строгая женщина в чёрно-белом кимоно
с красно-жёлтым поясом, вторая слева
(В руках держит головной убор в форме цветка.)

Не устоишь? – Не устоишь!

Не опрокинешь? – Не опрокинешь!

Не рассмешишь? – Не рассмешишь!

Не возвысишь? – Не возвысишь!

Далеко зашли, как подумаешь!...

Улыбающаяся женщина в чёрно-белом кимоно с
красно-жёлтым поясом, крайняя справа
(В руках держит головной убор в форме цветка.)

Серьёзные речи, неприветливый взгляд –
Будто рыбки в мутной воде.

А я улыбку ему подарю – будет рад,

Её иметь при себе.

Мальчик, грозящий пальцем

Как дважды два –

Чёрный, чёрный, чёрный, ***Кацураки.***



ПОДПИСЬ К ДЕВЯТОЙ ФОТОГРАФИИ
Пастор стоит за двумя маленькими детьми с
огромными барабанами. На заднем плане –
ухмыляющийся, в белой майке и светло-голубых
джинсах, мужчина средних лет.

Мальчик в синем кимоно. Лево́й рукой
вытирает слёзы

Распусти волосы на лбу.

Размажь слёзы по лицу.

Всё равно не поймать стрекозу

Даже ***стрелами-кару***

Из древесины пи.

Девочка в белом кимоно с лиловыми цветами

Ходят, бьют, бьют, бьют.

До смерти забьют –

Пестрые краски, утончённые маски...

Ухмыляющийся мужчина в очках

...отцовские сказки,

Пасторские ласки.

Вы, прохожий, похоже, из Хоки...

Японская тетрадь №3

Встреча с рокером на могиле Христа в деревне
Шинго (провинция Аомори)

Дорога на север

В серебряной, взятой на прокат машине “Ниссан” Пастор и его неутомимая спутница Нозоми Уено, взяв курс на север, покинули утренний Мориоко. Маршрут был составлен в машине, поэтому все мелкие изменения вносились механически, одним росчерком двухцветной ручки – до Кома, затем – на развилке скоростных шоссе – налево, по направлению к озеру Товада, а оттуда к деревне Шинго. Ослепительное солнце и великолепный кондиционер – что ещё нужно для полного счастья, растягиваемого, словно детская тянучка, вдоль густо поросших лесом холмов. Слева – гора Иватэ, наполовину исчезнувшая в низких бесформенных облаках, но крепко прилепившаяся к капоту пасторской узконосой машины, словно в этой серебряной мчащейся точке была единственная опора, последний шанс удержаться от полного исчезновения. Пастору же виделось, что эта гора никогда не отпустит их от себя и, как в безумной карусели, будет держать, вертеть до умопомрачения. Лишь длинные, сменяющие один другой, туннели разрывали постепенно невидимые нити, освобождали от дурноты, пропихивая всё дальше и дальше к ненужному острову Хокайдо. Через два с половиной часа по отшлифованному серпантину они спустились к упругому, словно капля дождя на сухой ладони, озеру Товада, похожему на любое другое горное озеро. Остановка. Медленные вожаемые потягивания над вогнутой поверхностью огромной прозрачной капли. Романтическая поза якобы одинокого Пастора (к счастью, на фотографии не видно его пустых глаз) запечатлена, непонятно для чего, просто так, без какого-либо умысла. Ручные стрекозы в столбняке замирали на пасторских плечах, щекотали красный длинный нос нежными лапками, полировали хрупкими крылышками чёрные и без того ослепительно блестящие на солнце лакированные ботинки. Опять дорога, опять серпантин. Выше. Выше. Вдох. Вдох. Вдох. Перевал. Выдох. Выдох – словно проколотый воздушный шарик. Другое время. Другая земля. Другое солнце. А Пастор всё тот же, всё тот же. Три с половиной часа в дороге. Направление к Хачинохэ. Неизвестная долина. Одна рисовая деревня. Другая. Третья. Чесночные поля. Машина резко тормозит. Справа – стоящий на дороге деревянный дом с крестом – магазин сувениров, ресторан, напоминающий едва сколоченный бар в классических голливудских вестернах. Войдя, Пастор долго перебирал, ощупывал сотни лежащих на полках вещей, пока руки не остановились на бутылке

сакэ с надписью “*Kirisuto no Sato. Singomura*” и изображением креста в центре золотой, с красными разводами, этикетки.

Дорога, как и прежде, свободна. Пять километров, четыре, три, два. Вот, собственно, и всё. Конечная остановка. Дорожка, поднимающаяся на низкий холм, утяжелённая, тщательно выложенным кирпичом. Большой деревянный щит с надписью по-английски и по-японски: Могила Христа.

Рокерский эклер

Пастор подставил руки под ровную, словно пластмассовую, струю воды, свободно вытекающую из никелированного крана, и, выпрямившись, стал медленно подниматься по деревянной лестнице, безвольно опустив мокрые руки вдоль сутулой фигуры, оставляя на просувшей древесине большие мокрые капли. Впереди, на фоне серых стволов деревьев, Пастор еле различил два серых двухметровых креста за огородными выбеленными заборами. Подойдя ближе, Пастор обнаружил сидящего на корточках человека, держащего высохшими пальцами в серебряных перстнях курительные палочки. Рядом с ним стояла бутылка красного вина, прямо на земле лежали две сдобные булочки, напоминающие рыжие косички. Его длинные волосы, перевязанные темно-синим платком, спадали естественно на джинсовые плечи жилетки, расписанной в традиционном для рокера стиле.

— Я долго жду, Святой Отец. Можно было бы и поторопиться, — еле слышно, но уверенно произнёс рокер.

— Вот как! Не помню, чтобы мы договаривались о встрече, — ответил механически Пастор, торопливо обходя огороженный участок. Остановившись на другой стороне могилы *Даитенку Таро Юураи*, он заслонился деревянным крестом от сидящего рокера, словно испуганный ребёнок, прячущийся за поднятый на уровень глаз карандаш. Одновременно Пастор замер, будто вдруг нашел ту единственную точку, ту единственно приемлемую позу данной минуты, которая даёт незабываемое ощущение удобства, сокрытости и уникальной безопасности. В таком полуживом, благодном состоянии он вдруг различил нарастающий шум подъезжающих мотоциклов, резкие окрики, шуршание плотных одежд. Пастор повёл плечами. Редкостная улыбка блаженного дурака растеклась на красном его лице. Где-то рядом он услышал россыпь глухих шагов, уверенно толкающих попадающуюся под ноги землю. Вскоре кованные шаги обрушились на широкие деревянные ступени лестницы, аккуратно уложенной на Христовом холме, заставив его наклониться в свою сторону и задрожать в предчувствии энергичных событий.

Пастор наблюдал из-за своего видимого всем положения, как на холм один за другим вбегали чернокожечники — отточенные в своём чертовски-рокерском стиле, возбуждённые, утробно хохочущие



Встреча Пастора с рокером на могиле Христа в деревне Шинго (провинция Аомори), 1996

крепкие парни. Сгрудившись меж двух могил чёрно-никелированной толпой, они обступили сидевшего на корточках, повернувшись к Пастору спинами с изображениями бычьих черепов, впечатанных в готическую надпись: “GOD SPEED”. Они не обращали внимания на стоящего в столбняке Святого Отца, по крайней мере, ему так казалось. Даже фраза, услышанная им как бы издалека: Не торопитесь причащать Святого Отца! – не произвела на него никакого отвлекающего впечатления. Пастор не шелохнулся и также безмятежно продолжал смотреть на развивающиеся события, как чуть задремавший зритель в полупустом районном кинозале.

Возникла некая пауза, которую Пастор сразу оценил. К нему приближались, подходили вплотную, дышали в затылок, осматривали фактуру его лица с расстояния убитого, расплющенного комара, скалясь, брызгая слюной, но при этом деликатно отходили, кивая головами, посаженными прямо на обтянутые чёрной свиной кожей плечи. Пастор понимал, что эта дистанция будет преодолена и его рано или поздно выковырят из воздушной раковины – вот только приготовят специальный прибор.

– Эклер! Рокерский эклер! – неожиданно раздался требующий полного внимания голос, и затем, не сразу, а через промежуток, достаточный и для полного глубокого вздоха, и для оценки всех нюансов сказанной к месту шутки, раздался хохот, словно взорвавшаяся под ногами пехотная бомба, начинённая тухлыми яйцами.

– Заткнитесь, кретины! – прозвучал тот же голос. Наступила тишина, а вслед за ней последовала некая организованная деятельность, суть которой Пастору была не понятна. На холме появились кабели, веревки, бензиновые электропилы, громадные миксеры, бочка в человеческий рост, втащенная одним громилой, лицо которого спряталось навсегда за густой рыжей растительностью, напоминающей ржавый мох, высохший в борьбе с бурым лишайником.

Пастор безучастно наблюдал, как, смеясь и толкаясь, рокеры быстро расчистили площадку, как, подсадив один другого, натянули между двух крестов толстую верёвку, а затем к натянутому канату подвесили бочку, как внесли и подсоединили к толстым кабелям софиты, немедленно вспыхнувшие плоским режущим светом, наконец, как начали наполнять бочку белой жидкостью, принесённой в резиновых вёдрах, как, взяв по миксеру в каждую руку, опустили их в бочку и, одновременно, включили. Лица пяти рокеров сияли, их запрокинутые назад головы выражали полное единение с происходящим, а густая пена, быстро покрывшая их руки до плеч, подбиралась к подбородкам, вызывая нездоровое возбуждение, выражаемое нервным инфантильным хихиканием. Наконец, закончив работу, они отошли от бочки, изображая пенными руками удовольствие, победу и причастность к общему делу.

Сдувая возбуждёнными губами на гогочущих приятелей пену, они хитро, как бы смущаясь, закатывали глаза, моргали ресницами

и девичьими голосками шептали:

– Вот тебе, дружок! Вот получи, шалун! Какой ты сегодня чу-мазый, мой толстячок!

И опять раздался голос сидящего рокера:

– Прекратите ваше дурацкое кривляние. Делайте, что положено, и не зубоскальте.

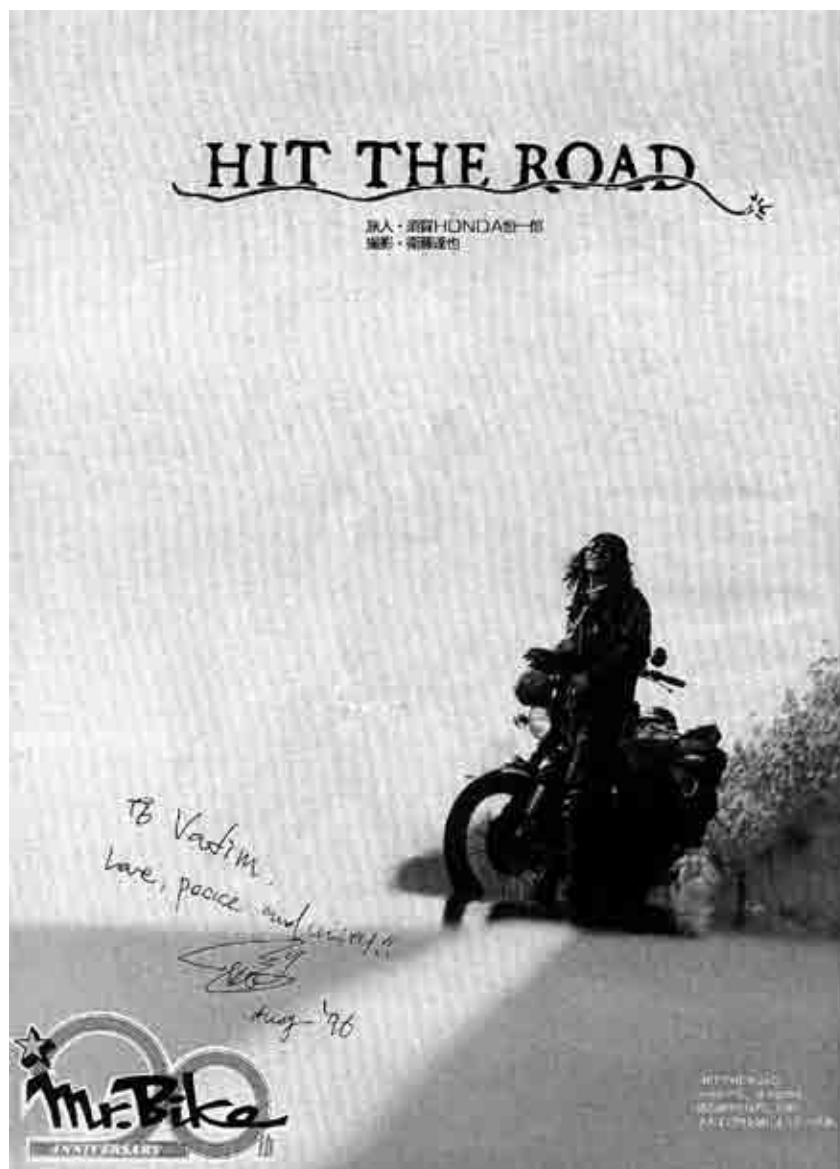
Двухметровый парень, повиснув на руках и с трудом подбираясь к середине каната, всё больше и больше обнажал свой, не по возрасту толстый, волосатый живот. Остановившись над бочкой с пеной, он заболтал ногами и притворно закричал:

– Я не люблю сладкого! Меня стошнит, если вы добавите хоть ложку сахара во взбитые сливки. Караул! Мальчики, отпустите меня домой.

– Смотри, не засахари свои поросычьи ножки! – раздался прокуренный хохот. И один рокер, подпрыгнув, ухватился за ногу кривляющегося болтуна. – Немедленно прыгай в бочку, Святой Отец! – и, не удержавшись, неловко слетел с упругой ляжки; смущенно улыбаясь, он поднялся с земли, взял бензопилу и приблизился к стоящему в забытии Пастору.

– Если ты сделаешь эту процедуру неаккуратно, я тебя самого распилю на сотню живых эклеров...

– Не беспокойся, начальник. Я был лучшим учеником в классической гимназии. Латынь и древнегреческий я знаю, как прыщики на попке у моей Кис-Кис, а по выпиливанию мне не было равных во всём Хачинохе. Он дёрнул за шнур и приблизил к пасторской голове взревевшую в предвкушении мягкой работы бензопилу. Пастор видел, как вращающееся острие замерло в десяти сантиметрах от правого виска и начало на расстоянии грубо обпиливать Святого Отца, словно он был заморожен в кусок льда. Тонкие губы рокера сосредоточенно вытянулись трубочкой, руки, уверенно державшие пилу, покрылись узлами вздутых вен и красными мышечными буграми, лицо взмокло и заблестело в ярком освещении, словно облизанные влажным языком солнечные очки. Он работал долго, не отвлекаясь по пустякам. Но и Пастор, надо отдать ему должное, также внимательно и спокойно наблюдал удивительный процесс, как его выпиливают вместе с куском затенённого воздуха. Святой Отец ничему не удивлялся и даже не спрашивал себя – а что последует за этим? С одной стороны, он представлял собой человека, чьё спокойное отношение к происходящему можно было расценить как разумное, основанное на богатом житейском опыте, подкреплённое неподдельным смирением и даже неведомой для Пастора храбростью, с другой – благодаря нездоровому, на грани капризного слабости, поведению он походил на поверженного в бессилие эгоиста, впавшего в духовную прелесть. Но ни первое, ни второе не касалось и доли той простой правды, которая захватила Святого Отца в свои объятия. Нехитрая же правда заключалась лишь в пасторской за-



Страница из журнала *Мистер Байк*, подаренного Пастору японским рокером
с дарственной надписью, 1996

думчивости и душевной сентиментальности, проявившихся единовременно в нужный момент и в нужном месте.

Закончив выпиливание, рокер выключил пилу и отошел, оценивая проделанную работу. Он ещё несколько раз подправлял замеченные недоделки, прежде чем устало и равнодушно проговорил:

– Готово. Вытаскивайте папашу.

Десятки рук упёрлись в кусок воздуха, в котором стоял Пастор, расплющивая свои ладони о поверхность выпиленного, как бы ледяного кристалла. Пастор действительно ощутил себя благостным комаром, влипшим в небесный сверкающий янтарь, а правильнее было бы сказать – случайным предметом, по воле случая влипшим в скверное дело.

Итак, Пастора подхватили, не касаясь его, татуированные руки и, с огромными предосторожностями, в строго вертикальном положении, поволокли пасторский леденец к бочке и резко подняли над густой пеной. Влипший Пастор посмотрел сверху вниз через уплотнившиеся и сверкающие стенки кристалла на ликующие лица вокруг белой пузырящейся пены и зажмурил глаза. В ту же минуту Святой Отец почувствовал, как его хладнокровно опускают в глубину молочного коктейля...

Подъезжая к Токио

Подъезжая поездом к Токио, Пастор с румянцем в пол-лица и благоухающей улыбкой, разносимой проходившими пассажирами по соседним вагонам, радостно кивал головой на вопросы терпеливой Уено сан, выдавливая слова, словно шоколадный крем из бумажного тюбика:

– О-он дал мне пооследнее завещание Христааа. Вы-ы понимаааете? Он сууунул мне в руку свёрнуутый старыыый пеергамент, предваааррительноо сделав на нёёём важжжную дляяя меня наадписьььь.

– Этот, что вы держите в руке?

– Оооо? – спросил Пастор. – Да, да, именнооо. Вот поосмотрите,

– и протянул Нозоми журнал.

“*Mr. Bike. Magazine for windy people*” было выведено на обложке красными буквами. Приглядевшись повнимательнее, Уено сан узнала в сфотографированном на мотоцикле молодом человеке с развевающимися волосами недавнего знакомого в рокерской куртке. Она наугад открыла журнал и обнаружила дарственную надпись, сделанную шариковой ручкой: Пастору – Любовь, Мир, Единство!!

Японская тетрадь №4
Теологические беседы



Вадим Захаров *Теологические беседы*. Акция, Токио, 1996



Вадим Захаров *Семь свитков с теологическими беседами*, 1996-2000

ИЗДАНИЯ: МИССИИ

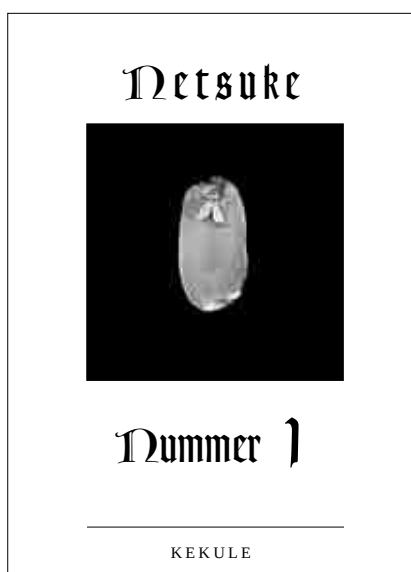
ТЕОЛОГИЧЕСКИЕ БЕСЕДЫ. Поединок Пастора с борцами сумо, Ширма 420x5400мм., в деревянном переплёте, 1997, 3 экз.

ЕВАНГЕЛИЕ СКВОЗЬ КИТАЙСКУЮ ШИРМУ. Это издание явилось результатом посещения этнографического музея в Санкт-Августине и было сделано на основе отснятого В. Захаровым видеоматериала о католических миссионерах в Китае, организовавших академию живописи в Фу-Чене. Ширма 420x7800мм, 1997, 3 экз.



ИЗДАНИЕ: ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ НЭЦКИ

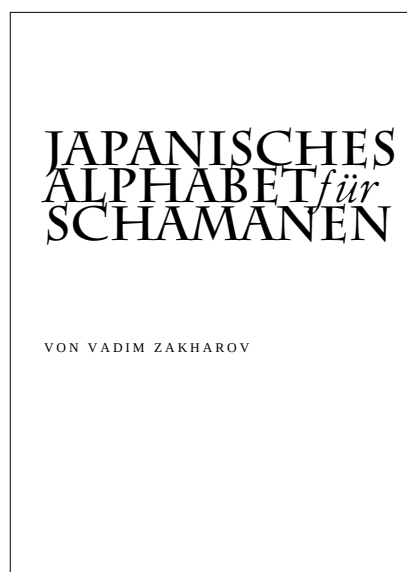
Издание содержит 12 листов (формата А-3) с увеличенными фотографиями земляных орехов и традиционную японскую коробочку с шестью раскрытыми орехами на синем бархате. Каждой “нецке” дано имя. 1996, Тираж: 12 экземпляров с коробочкой



ИЗДАНИЕ: ЯПОНСКИЙ АЛФАВИТ ДЛЯ ШАМАНОВ

Шестьдесят портретов монстров из детской японской обучающей игры.

Формат А3, 1997, 5 экз.





Вадим Захаров *Таттоо Суми-е*, галерея Карлы Штутцер, Кёльн, 1996

ВАДИМ ЗАХАРОВ

水 遊 思 考 派
水上座人



СИДЯЩИЕ НА ВОДЕ
ШКОЛА ПЛАВАЮЩИХ ИДЕЙ

Вадим Захаров *Сидящие на воде*. Хайцука проект, Сорио, Япония, 1995



Сергей Ануфриев *Железная флейта*, 1997

Сергей Ануфриев

Жёлтые хокку

Акации цветущей аромат
Заполнил желтушную больницу
Моча светлеет у ребят

* * *

Ирисы поставлю на столе
Желтый с фиолетовым извечно
Были сочетаньем королей

* * *

Вирус гепатита С
Это девять шариков друг в друге
Со спиралью свернутой в конце

* * *

Мерный капельницы ритм
Погружает в сон глубокий
Лишь душа живет внутри

* * *

Голубой кафель, желтые лица
Что это – египетский дворец?
Нет, инфекционная больница

* * *

Неси меня, Желтая река
От источников к Желтым морям
Пред очи Желтого государя

* * *

Желтые реки печенегов занесли
Селезень закрывал
Почки расцвели

Желтые белки
Красные кресты
Белые желтки

* * *

“Голубая луна”
Это косвенно значит –
Желтая Земля

* * *

Желтый Нарцисс
Каждый день в зеркало смотрит –
Не побелел ли?

* * *

Красная площадь
Зеленые елки
Мальчик играет в желтой футболке

* * *

А вечерами окна жолты
И это значит - город болен
Должно быть, заржавели болты

* * *

Миллион желтый рож
Из окна видишь ты
Эпидемия? Ну что ж...

* * *

Желтый свет означает
Машины, приготовьтесь!
Люди, остановитесь!

* * *

Меланхолические осы
Радиоактивные осадки
Через границы переносят

Мой компьютер “Макинтош”
Беззащитен против вируса
И в этом на меня похож

* * *

Вот так исчезают следы
Расходятся быстро по свету
Кругами на глади воды



С. Ануфриев, М. Чуйкова, П. Пепперштейн
возле китайского ресторана в Кёльне

联邦总理阿登纳故居基金会



纪念德国国务活动家和
杰出的欧洲人

康拉德 阿登纳博士

*Прощание со
"странной стапльностью."*

纪念馆开放时间

每周星期二至星期日 10.00-16.30

逢星期一闭馆

勒恩多夫康拉德·阿登纳路 8C号

邮政编码: 5340巴特亨内夫 1

电话: (02224) 71083-85

*Бад Хонзф
(Ронсдорф)*

С. Ануфриев, М. Чуйкова, С. Хенсген

Письмо Андрею Монастырскому из Кёльна



康拉德·阿登纳

康拉德·阿登纳1876年1月5日生于科隆一法院文书家庭。就读科隆使徒文科高级中学，先后在弗赖堡、慕尼黑和波恩攻读法律。1906年当选科隆市副市长，开始投身地方政界活动，三年后升任首席副市长，1917年当选这座家乡城市的市长，任职至1933年春，并于1921年起任普鲁士参议院议长，是中央党杰出的政治家。1933年春，他被纳粹党人撤去职务，在马利亚拉赫本宅会修道院避居一年后，携家小去柏林。在柏林，因受“罗姆暴动”事件牵累，他短时间一度被监，旋于1935年借妻子女迁居勒恩多夫。他的第一个妻子埃玛·魏埃尔夫1918年亡故，后再婚。第二个妻子名奥古斯特·肯塞尔，于1948年去世。阿登纳两次结婚共有三女四男七个子女。他在勒恩多夫度过了纳粹统治时期，其间曾被驱逐出科隆行政区，1944年被秘密警察逮捕拘押三个月。1945年3月英国人进入科隆，任命阿登纳为毁于战火的科隆市市长。同年10月，英国人以“不称职”为理由撤去他的市长职务，并禁止他从事任何政治活动。但他终究使此项禁令被撤销，于1948年当选英占区基民盟主席，并任英占区咨询议会议员和北莱茵—威斯特法伦州议会议员。1948年8月1日为制定西方三占区基本法的议会委员会成立，遴选阿登纳为主席。次年，他由基民盟—基社盟、自民党和德意志党联合提名候选，当选联邦共和国总理，以后并三届连选连任总理，直至1963年10月15日辞职。从1950年至1966年他是基民盟党的主席。1965年秋再度当选联邦议会议员，在从事联邦议会议员活动和撰写回忆录工作中害病，于1967年4月10日在勒恩多夫家中逝世。

Уважаемый Президент Общества
Любителей Совр. Кино!
Спешим Вас поздравить с приближением
Международного Женского Дня!
Имею честь сообщить Вам детали нашего
путешествия в Самаров, 8 марта 1997 года.

阿登纳奉行的政策

康拉德·阿登纳于1945年8月15日当选联邦总理。当时德国还处在被分区占领之下。苏联占领军推行将全德国拉进其势力范围和纳入其社会政治体制的计划。如果这一计划不能实现，至少也要把苏占区牢牢掌握在它的手中。使德国长期陷于分裂。在这种形势下，阿登纳决心使西德居民保住他们刚刚重新获得的自由，恢复国家的独立主权，并使之成为自由欧洲各国大家庭中的一员。作为这条道路上的第一步只能是重新取得世界的信任，阿登纳卓有成效地为此致力。一方面他坦然承认纳粹政权以德国的名义推行了罪恶的政策，但另一方面也强调指出：任何战胜者都无权对战败的一国人民进行集体惩罚，乃至永远不给它们以自决权。要建立欧洲各国政治共同体，关键在于作为“世代相仇”的德法两国相互和解。

*I Man - Mons Drakonis (Drachenfels)
Драконова Горна над Рейном.*



1951年建立的“欧洲煤钢联盟”为此奠定了基础。随着1955年5月5日联邦共和国“宣告”成为主权国家，随着德国加入北约组织和西欧联盟，以及1957年超国家的欧洲共同市场成立，阿登纳政策的第一步得以成为现实。

鉴于不可能在政治自由中重新统一德国，阿登纳决心至少阻止从国际法上承认德国的分裂。此外，他一再试图使民主德国同胞能获得较多的政治权利。作为这项政策的第一步是他在1955年秋对莫斯科之行，此行使成千上万德国战俘获释归国，西德同苏联建交。稍后1958年至1963年期间，他通过同赫鲁晓夫举行艰苦的外交谈判，力求使民主德国同胞个人和政治处境得到改善，即使因此而不能尽快令人满意地解决全德问题也在所不计。对于东欧各国人民，就象对德国的西邻和以色列一样，阿登纳也不缺少和解的意愿——他在1952年同以色列签订了一项大规模赔偿协定。然而在新大林推行的政策及其后果影响下，东欧集团国家重新依附于执意将欧洲和平作为交易筹码的苏联，是不可能对东欧奉行谅解政策的。

阿登纳担任联邦总理期间执行的对内政策体现在政治和经济的重建上，这是使德意志联邦共和国发展成为自由民主法治国家的前提。均衡负担法和赔偿法，政府资助建造住房和劳动的养老金，选举数额即可概及其他众多的成就，它们是奉行讲求实效、基督教人道和纯朴自信的市民思想政策得出的结果。

1. Топана в странное место. Над горами - два автомобиля, идущие в разные стороны, между небом и землей. Посредине - щель между автомобилями. Внизу - бетон и автомобили. Прошла под щелью с шумом.
2. Функционеры на горе (в старом стиле). Воздух - жидкий и отдаленная стальная с ослами. Они не работают, внимательно смотрели на нас. Сэкономили 39 DM стали на высоких каблучках подниматься в гору. По дороге встретили старинные ирландские автомашины. Первая - Баба Яга (вроде бы гадает на картах и в обман на пол-марки выдает карточку с советом на будущее). На следующий день она не гадает, а гадает, крадет деньги и карточки не выдает.

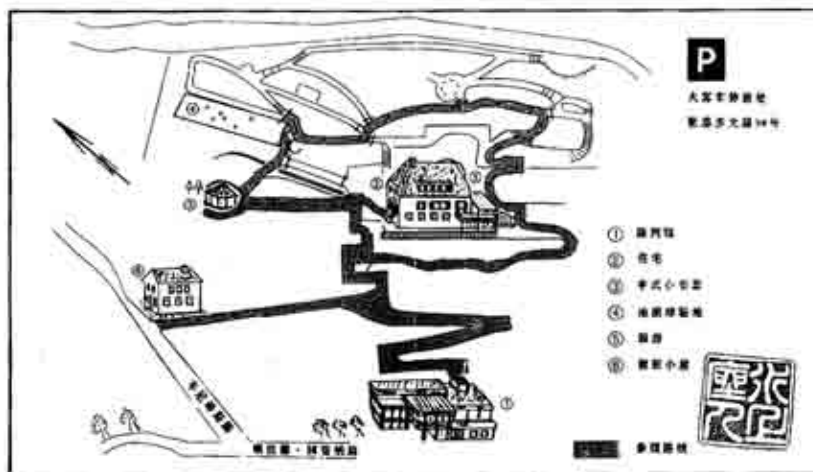
阿登纳故居

从原来负责联邦总理安全保卫官员的值班小屋旁经过，循古老的59级石阶沿山坡花园而上，来到康拉德·阿登纳的故居。这所住宅是阿登纳被选去科隆市市长职务后，于1957年请人修建的。他自己搬进石头花园南坎垒土，种下樱桃、苹果和榉树，加上后来陆续栽种的大树和灌木丛，形成了我们今天所看到的花园。欧洲刺柏、石楠、山茶和杜鹃花，一株日本细地柏，还有许多岩生植物、郁金香，以及特别是阿登纳最心爱的玫瑰。联邦总理直到去世前还为美化花园操心，亲这亲那，园中的花草树木、喷泉和雕像，以及1959年修的地网球场地，在在使他高兴，他经常来这里玩地滚球。

康拉德·阿登纳博士的家从来不曾被用来搞体面应酬排场，这不是他建造住宅的本意。更重要的是，总理有心使政治大事远离自己的家。他日常居家不谈公务，白天在波恩总理府和议院繁忙工作之后，回到家里指得到休息和轻松。进门是一间狭小的前厅，这儿引人注目地摆着一幅作于1646年的科隆城景木刻画和一座落地大钟。总理每天亲自给大钟上发条。接着来到音乐室：室内四壁挂着阿登纳前妻家中收藏的古油画，一个五斗橱上陈列一大块带十字架未加琢磨的紫水晶，这是保罗六世教皇的赠品，还有一只上千年的古董落地大花瓶，是马卡里奥斯大主教送给总理的。第三间是起居室，走进起居室一眼可见莱茵河的美丽景色。1949年8月，基民盟基社盟两党担任领导职务的政治家在这里为行将建立的联合政府进行了关键性的磋商，这是在总理私邸召开的唯一一次政治性会议，尽管阿登纳也曾在这里以私人

Второй автомат (с девушками) - исправный. Название "Париж"
(рай красивых девушек). Смотрю в бинокляр, вижу сцену, вижу
друг друга девушек далекой старины, времен немецкого бунта.
Она идет в пене, два в купальниках кривляется, остальные
занимаются гимнастикой (кто-то пробует себя на
сцене). Цена просмотра - 10 мар.
Третий автомат снова бунта. Нужно было
крутить ручку. Яла подергалась, подергалась туда-сюда,
но справка не дала и деньги опять сожрали.
Даже удар кулаком не привел ее в чувство.

身份接受过某些来访的政界要人。起居室里同样挂着油画，还有一尊1850年铸就的总理半身青铜像，和一柄复制品查理五世佩剑，后者是总理1987年2月生前最后一次长途旅行访问西班牙收到的赠品。同起居室相邻的是位于邸宅南侧的餐厅和阿登纳习惯称之为“船房”的一个小间：船房原为平台，



后来加盖了屋顶，与住房联为一体。阿登纳经常在这个小间里进早餐，这儿挂着一幅丘吉尔绘的古希腊神殿遗址油画，和一幅艾森豪威尔作的风景画，后者是艾森豪威尔在担任北约组织欧洲武装部队最高司令离职前向联邦总理拜行时送的。故居二楼，就在餐厅上面，是总理的工作室和相邻的卧室（两室谢绝入内，只能站在门外参观）。1987年4月18日他在卧室

3. За две марки получили памятную медаль "Königswinter", "Королевская Зима" (прилагается к штемпелю)
4. Поднялись в ресторан, на террасу с видом на Рейн и на весь Бонн. Инспекционная записка следует:

中去世。亨式小书斋是阿登纳在离职前作最后一次休假中计划修建的，1964年春竣工，他在这儿撰写回忆录。身边堆满历史和政治书籍，有事用电话同外界联系，不受外界干扰。总理将国务活动家个人送给他的照片都摆在这里，其中包括丘吉尔和杜勒斯的照片。还有赫鲁晓夫赠送的一只精巧接盒，以及他在撰写回忆录中时而翻阅的许多画册。在亨式小书斋里，他写成了前三卷《回忆录》，并为末卷第四卷写出了片段。

总理墓座落在勒恩多夫的林中墓地，离故居步行约15分钟。后妻古西去世后于1948年葬在这里，作为阿登纳家的家室。根据康拉德·阿登纳生前表示的意愿，他去世后也安葬于此。

参观者购买本说明书进入纪念馆，按规定的次序进行参观。

Westhofen „Witzzenhäuschen“

Вид - 4+

Обслуживание - 3 (Нет пива fort fass, сариссично-сладкий)

Официант - 5 (приветливый, вежливый)

Музыка - 5 (запрещенная)

Должик - 5

Вок - 3+

5. Nibelungenhalle (Зал Нибелунгов) Строится в начале века (1913 год - столетие со дня рож. Вагнера) как памятник Рихарду Вагнеру. Пережил ренессанс во время Третьего Рейха, был культовым местом, теперь - полузаброшенная инсталляция на тему древнегерманской мифологии (фотографии прилагались). Крупное купольное здание, похожее на корабль. Двери испещрены рунами и свастиками, они составляют шавный элемент декора здания. Внутри - похоже на датискадо, лежащий на дне Рейна. Вдоль стен - огромные (в огромных черных резных деревянных рамках)

“联邦总理阿登纳故居基金会”纪念馆

1967年12月19日，联邦总理阿登纳的七位子女，同德意志联邦共和国签订了一项建立“联邦总理阿登纳故居基金会”纪念馆的协议。由阿登纳博士遗产继承人将位于勒恩多夫的地皮连同住宅及联邦总理遗孀的动产捐赠给基金会。基金会机构董事会、理事会和顾问所从事的工作属义务性质，不取报酬。基金会的宗旨在于永远纪念德国国务活动家和杰出



Вилла Аденауэра в Бад Конигсфелле.

的欧洲人康拉德·阿登纳博士，建立一所纪念馆。经营总理的遗物，并尽可能向公众开放。捐赠住宅、花园以及置于下方的陈列馆，介绍康拉德·阿登纳生平所处时代历史背景。突出阿登纳的一生和事业。同时并使参观者深入一步了解德国近代史的四个时期，展出的手稿、原始文件、证书和勋章等等，均系康拉德·阿登纳的遗物。

本基金会从1978年12月1日起为直属联邦法律具公法性质的基金会。

*картинки на тему: "Золото Рейна", "Спящая Гримульда",
"Похищение леди Ватана", "Битва Зигфрида с Драконом",
"Эрбля собирает золотые яблоки", "Волхровки и раз" и др.*

Вдоль со старыми картинками - новье, в гораздо худшей манере изображающие те же дела. У каждой из старых картин - некий с юнцеским сюжетом, в рамке, как картина. А старая часть посвящена Венере. Его бронзовый рельефный портрет сохранил высеченной в камне надпись: «В честь немецкого мастера». Фокруги-миланские картины (в духе М. Фрунзе) не те же были. Они усеивают весь зал, прислонены к стенам, к другим картинам. Массивные капитали колонн с резными мордами животных. Купальный потолок с крупными изваяниями. Все ослеплено, грубо, скудно освещено, но не пыльно, поскольку преобладает Свире (архитектура), хтоническое, жуткое, и владение. Это преобладание подтверждено пространством оштра - Драконово пещерой.

По преданию, относящемуся к времени христианизации Германии, в том месте жила дракон, которую в жертву приносили доверши. Одна из них, будучи христианкой, кинула в драконью морду крестом. Дракон, не выдержав святого Духа, покатылся вниз со скал, упал и разбился о реи-ские скалы и утёсы. Тогда этого христианство победило злыство. Но хтоническое божество возвратилось на немецкую землю.

Зайдя в маленькую дверь, мы с трудом пробирались в щели между скалами, в абсолютном мраке. Преодолев несколько поворотов и едва не разбив себе головы, мы вышли в на открытую площадку с лужей, в которой лежал пятиметровый бетонный дракон.

Этот Драконовид изог хвостом указал нам дальнейший путь - выход к реальности из мифологического пространства через зоологическое.

6. Кербисен - Зо. Для поддержания средств Большого Дракона и Гибельных дин устроен маленький террариум, барачного типа. Поразили обваливающиеся потолки, вонь, грязь, пыльные витрины, за которыми лежали змеи, жирные крокодилы, змеи, черепахи, бегали бараны и гекконы, копошились мохнатые пауки. В отдельном дворике жили попугаи (единственное приближение к птице). Поразительно, что по науке, образ Дракона - комбинация рептилии и птицы. Видно, все деньги по поддержанию вытеснило

тратится на поддержание здоровья животных.

Объявление: "Просьба не беспокоить зиего, перенесшую сейчас операцию рта.")

Очень понравилась пара лежащих симметричными вальверками питонов-амбиносов с замотанными глазами.

7. Поездка в Ренсдорф (RONS DORF) на виллу Аденауэра, где сейчас музей. Он был уже закрыт. Уходясь, кассир вручил нам данную брошюру в качестве компенсации. Но это не утолило жажду информации на Саг Фоз, выраженный первым бундес-канцлером Германии. Чтобы утешиться, мы направились в ресторан "Ревендартен" (Ревендартен), где сидит Аденауэр.

Он весь украшен документами и автографами Аденауэра. В ресторане, на улице возле него, под стеклом - чек на 24 DM 50 pf., выписанный канцлером тарелка, подаренная канцлеру (разделена линией на два пола. На левом написано - "111 лет Аденауэру! Поздравляем!" На правом надпись Аденауэра: "Я еще не такой старый!"

Фотографии астронавтов. Поразила одна, где сотрудники ресторана и немецкие посетители - в американских одеждах и ковбойских шляпах, а астронавты (среди которых один негр) - в немецких крестьянских костюмах. (Видно) Один стенографист с сертификатом немецкого диалекта и фотографией астронавтов.

Инспекция.

Тарелка "Ответ Аденауэра на 111 летие" - ВОК - 5+

Архивные - 5+

Обсуждение - в смысле "странной стабильности" - 3+

Настроение - нулевое.

ВОК - 4.

Создание "Уходившей Метрополи" привело нас к образу "странной стабильности".

На этой инспекции 8 Марта закончилась.

PS. Дамовый мостик проходил по дубовым
 «Сидениям на воде» (речные В. Вазарова).
 Город Реймс на Рейне был последним пунктом
 Западного Фронта Второй Мировой Войны.
 Завоевать мост через Рейн американской армией
 заставил Гитлера тотчас ночью 7 марта
 1945 года. Мост не успел взорваться, и он
 провалился под американскими танками.
 В руинах моста с левой стороны реки обречен
 Музей мира. Музей пугающе (фотографии
 в толстых толках распах). Интересно, что основ-
 ки моста хранил купил американец, чтобы
 унести в Америку за 100 000 долларов. Он хранил
 провансальные кусочки моста, чинил на дне,
 запечатывал в пластиковые контейнеры с сертификатами
 на их аутентичности – и это приносило бы ему
 100 000 тысяч марок. На самом деле, это был раб,
 который реализовал эту идею и построил на фундамен-
 тальных фундаментах и этом музее. Таковы про-
 вансальные сирены в истории этого моста.
 Наши блуждания по Рейну были, по сути дела,
 сидения на воде, поскольку внутренне мы были
 неподвижны по отношению к быстро-бегущим
 водам реки и проносящимся мимо нас баржам.
 Имена барж: «Исак», «Кармен», «Трига», «Арагон»,
 «Адиос», «Фокс», «Босни поллиция!» и другие.
 Теперь, с поздравлениями Рейна, мы возвращаемся к нашей
 барже «Риета», недавно подвергшейся нападению.
 Было выбито стекло и открыты двери. Ничего не
 взяли (даже пять марок, валькившие у руля).
 Полиция осталась равнодушной к происшествию.
 Но мы не унываем. Ждем Вам горячий привет
 и пожелания не умирать рогами. Ваши С.А.С.Х.Н.Ч.

Издательство
«Век Бика»



Волшебная кисть Ма Ляна

Китайская народная сказка иллюстрирована работами

Юрия Альберта из серии “Китайские картинки” 1992-2000

Вот что рассказывают. Жил некогда мальчик, по имени Ма Лян. Мать и отец его умерли, когда он был еще маленьким, и мальчик кормился тем, что собирал хворост на продажу да помогал крестьянам косить траву.

Больше всего на свете Ма Лян любил рисовать. Но вот беда – у мальчика не было ни одной кисточки, – ведь кисти стоили очень дорого.

Проходил однажды Ма Лян мимо школы, заглянул в открытую дверь и увидел, как учитель водит кистью по бумаге. Учитель нарисовал двух фениксов на ветке, потом в верхнем углу начертил мудрёные красивые иероглифы. Мальчик так загляделся, что и сам не заметил, как переступил порог школы.

– Что тебе надо, бездельник? – сурово спросил учитель.

– Я очень хочу научиться рисовать, – сказал Ма Лян, – но у меня нет кисти. Не можете ли вы одолжить мне на несколько дней хоть самую маленькую кисточку?

– Пэй! – удивился учитель. – Где это слыхано, чтобы сын бедняка учился рисовать?! Убирайся прочь!

Ма Лян горько заплакал от обиды. Но потом подумал: “Пусть у меня нет кисти, зато есть желание и упорство. Еще посмотрим, кто будет рисовать лучше – я или учитель!”

С этого дня мальчик стал учиться рисовать каждую свободную минуту. Высоко в горах, куда он приходил ломать хворост, он глядел на парящего в небе орла, а потом рисовал веткой на земле его широко распростертые крылья. У реки, где Ма Лян косил траву, он вглядывался в речную глубину и, обмакнув палец в воду, выводил на гладком прибрежном камне играющих рыбок. А когда возвращался в свою лачугу, он углем из очага рисовал на стене всё, что было у него перед глазами, – глиняные горшки, циновку, плетёную корзинку.

Год проходил за годом. Ма Лян из мальчика превратился в юношу. Он научился рисовать так хорошо, что соседи выпрашивали его рисунки, чтобы украсить свои фанзы. Но кисти у Ма Ляна так и не было. Напрасно он работал с рассвета дотемна, – заработка его едва хватало лишь на лепёшку из гаоляновой муки да кусок бобового сыра.

Как-то раз Ма Лян вернулся в свою лачугу особенно поздно и, добравшись до подстилки, сразу уснул. Ему приснился старик с белой бородой. В руке старик держал кисть, сиявшую, как золото, на которое упал солнечный луч. Старик протянул кисть Ма Ляну и сказал:

– Теперь твои руки умеют рисовать, а сердце научилось отделять

хорошее от плохого. Ты настоящий художник. Возьми эту волшебную кисть, но никогда не употребляй её для корысти и зла.

Ма Лян взял кисть, вскрикнул от радости и проснулся.

“Какой хороший сон мне приснился, – подумал юноша, – жаль, что это только сон!”

Он открыл глаза. Уже рассветало, и Ма Лян увидел, что на его старом дырявом одеяле лежит та самая кисть, что ему приснилась. Юноша вскочил. Он сорвал с окна бумагу, положил её перед собой, потом наскоблил со стенок очага немного сажи, развёл её водой и обмакнул кисть.

“Нарисую сороку, приносящую счастье”, – решил Ма Лян.

И он стал рисовать сороку с чёрными крыльями, белыми боками и длинным хвостом. А когда он вывел последнее пёрышко, случилось то, чего он совсем не ожидал. Нарисованная сорока завертела хвостом, расправила крылья и, крикнув Ма Ляну на прощанье – ча-ча! – вылетела в раскрытую дверь.

“Вот такая это кисть! – подумал Ма Лян, – она и вправду волшебная! Попробую нарисовать цветок, он-то никуда не улетит”.

Ма Лян нарисовал тонкий, длинный стебель с узорчатыми листьями и большим полураскрывшимся цветком ириса. Вдруг цветок развернул лепестки, и в лачуге чудесно запахло. Юноша побоялся, что нежный ирис увянет, и посадил его в землю перед своей лачугой. Когда Ма Лян осторожно присыпал землей тонкие корешки растения, из соседней фанзы, горько плача, вышла старая женщина.

Ма Лян поднял голову и спросил, о чём она плачет.

– У меня разбился последний горшок, – ответила женщина, – теперь мне не в чем сварить суп.

– Это не такая большая беда, – весело сказал Ма Лян и быстро нарисовал волшебной кистью на пороге её фанзы три глиняных горшка.

Горшки вышли красивые, блестящие, и когда Ма Лян щёлкнул по ним ногтем, они звонко загудели. Женщина засмеялась от радости, подхватила горшки и скрылась за дверью своей фанзы.

С тех пор не бывало дня, чтобы к Ма Ляну не приходил кто-нибудь из бедняков. Одному надо было соху, другому – рыболовную сеть, третьему – мотыгу, четвертому – корчагу для засолки овощей, детям хотелось игрушек, девушкам – красивый гребень в волосы. И каждый уходил от художника весёлый, унося то, что ему было нужно.

Однажды поздно ночью Ма Лян возвращался из соседнего селения, где помогал богатому крестьянину строить новую фанзу. До его лачуги было уже недалеко. Он шел и думал, как хорошо будет сейчас лечь и крепко заснуть.

Вдруг из покосившейся хижины, мимо которой он как раз проходил, послышался стон. Ма Лян остановился и прислушался. Стон повторился. Юноша открыл дверь и вошел. Он знал, кто тут живёт.

Это был старый батрак Чу, всю свою жизнь гнувший хребет на помещичьих полях. Теперь, когда он стал слаб и болен, он оказался никому не нужным. В хижине ничего не было, кроме рваной циновки, на которой лежал больной.

– Что с тобой, Чу? – участливо спросил Ма Лян.

– Умираю, – слабым голосом ответил старик. – Хотелось бы только дожждаться утра, чтобы ещё хоть раз увидеть зарю. Но рассвет далёк, а смерть совсем близка.

– Не горюй, – сказал Ма Лян, – поверь мне, заря придёт раньше, чем смерть.

Но старик только покачал головой.

Тогда Ма Лян вынул кисть и стал рисовать на стене хижины. Вдруг на стену лёг розовый отблеск восходящего солнца. И дедушка Чу увидел далёкие горы в утренней дымке, озеро с притихшей водой, белые лотосы у его берегов.

Старый батрак так много и тяжело работал, что у него не хватало ни сил, ни времени оглядываться по сторонам, – всегда он видел перед собой только чужую землю, которую надо рыхлить тяжелой мотыгой, или камни, которые надо разбивать, чтобы вымостить дорогу к приезду императорского чиновника.

Чу приподнялся на локте.

– Сынок Ма Лян, как ты узнал? Это озеро и эти горы я видел, когда был ребёнком. С тех пор мне казалось, что нет места на свете красивее. Ты вернул мне детство, и смерть ушла далеко-далеко. Смотри, заря встала такая ясная, верно, день будет солнечный и погожий.

Чу улыбнулся совсем по-молодому, приподнялся ещё выше, легко вздохнул и умер. Сразу в хижине стало темно. Только тоненький фитилёк потрескивал, догорая в светильнике.

Ма Лян закрыл глаза старому батраку и тихо вышел. Пошатываясь от усталости, он побрёл в свою лачугу досыпать короткий остаток ночи.

А наутро к Ма Ляну пришла беда.

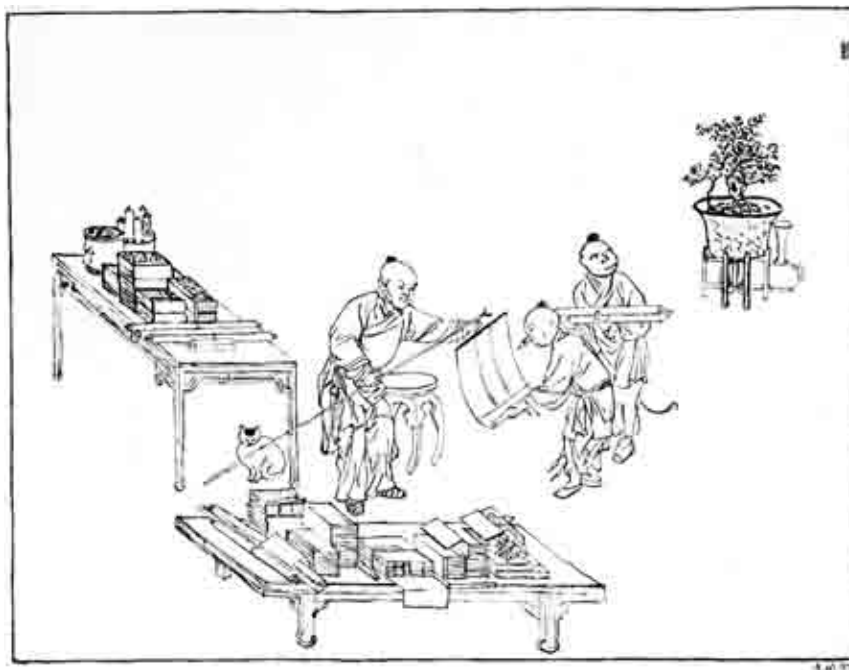
Нет изгороди, через которую не проникал бы ветер! Весть о чудесном мастерстве Ма Ляна дошла до ушей помещика, что жил в той же деревне. Он велел слугам схватить художника и привести к нему.

– Напрасно твои слуги тащили меня, – сказал помещику Ма Лян, – я ведь всем рисую, когда меня просят. Нарисовал бы и тебе. Чего тебе не хватает? Моя кисть мигом исполнит твоё желание.

Помещик расстелил перед художником кусок шёлка и сказал:

– Первым делом нарисуй мне позолоченную плётку с семью хвостами. Правда, есть у меня, на страх слугам, старая пятихвостка, но мне она не нравится, да и бьёт она не больно.

Ма Лян с детства рос среди бедняков и сам был бедняк. Много раз он слышал, что у богачей злое сердце и чёрные мысли. Но Ма Лян был чист душой, и ему не верилось, что это правда. А теперь он



будто подержал на ладони злое сердце помещика и с отвращением отшатнулся.

– Я никогда ничего тебе не нарисую! – крикнул Ма Лян. – Даже не пошевелинь для тебя кистью!

Помещик очень рассердился и приказал запереть Ма Ляна в пустом амбаре. Три дня юноше не давали ни пить, ни есть. А на четвертый день к вечеру вдруг ударил мороз, выпал снег и покрыл всё кругом толстой белой пеленой. Богач подумал: “Если за эти дни голод не заставил Ма Ляна быть послушным, то уж холод наверняка сделает его сговорчивым”.

Одевшись потеплее, помещик пошел к амбару. Смотрит – сквозь щель в двери на белый снег падает красная полоска, будто от пламени, да и пахнет чем-то вкусным. Помещик приложил к щёлке глаз, видит – в амбаре ярко пылает очаг, а Ма Лян сидит перед огнём и ест горячие лепешки. Очень удивился помещик – откуда всё это у Ма Ляна! А чему тут было удивляться? Ведь Ма Лян не расставался со своей волшебной кистью, вот он и нарисовал себе очаг, чтобы не замерзнуть, и лепёшки, чтобы поесть.

Пока помещик подглядывал в щёлку, Ма Лян покончил с едой, и ему захотелось пить. Недолго думая, он взял кисть и нарисовал на полу амбара чашку с чаем. Густой душистый пар поднялся от чашки, и Ма Лян начал пить маленькими глотками.

“Собачий сын!” – разгневанно подумал помещик. – “Себе рисует, а для меня и кисточкой шевельнуть не хочет. За это он достоин самой лютой казни!”

Помещик громко закричал, призывая слуг, а когда слуги сбежались, приказал открыть дверь и убить непокорного художника. Пока слуги возились, открывая большой замок и отодвигая ржавый засов, помещик от нетерпения топал ногами. Но вот дверь растворилась и злой богач вместе со слугами вбежал в амбар. Однако художника там уже не было, лишь у восточной стены стояла лестница, нарисованная Ма Ляном, а камышовая крыша в этом месте оказалась разобранной. Помещик бросился к лестнице и стал карабкаться вверх, но не долез и до половины, как раздался треск и толстый богач свалился. Это под его ногами рассыпалась лестница, потому что художник нарочно нарисовал очень тонкие перекладины.

А сам Ма Лян в это время уже добежал до восточного конца деревни. Он понимал, что богач не оставит его в покое. Лучше уж совсем бежать отсюда. Ма Лян стал быстро рисовать на снегу коня. Один взмах волшебной кисти, другой, третий – и перед ним топнул копытом белый скакун.

Ма Лян обернулся к деревне, помахал рукой бедным фанзам – прощайте, дорогие друзья! – потом сел на коня и помчался.

Мало ли, много ли он ехал, вдруг слышит позади: “сюаньхуа, сюаньхуа!” Обернулся, видит, – сквозь падающий снег мерцают дымные факелы, скачет богач с десятком слуг за ним в погоню.

Ма Лян, не слезая с коня, нарисовал на полах куртки большой лук и длинную оперенную стрелу.

“Сюаньхуа, сюаньхуа” – выбивают копытами кони, приближаясь к Ма Ляну. Впереди несётся богач, размахивая блестящим мечом.

Тут Ма Лян повернулся в седле и натянул тетиву. “Сао!” – пропела стрела и вонзилась в горло богача. Помещик свалился с лошади, слуги разбежались в разные стороны, а Ма Лян стегнул своего белого коня и поскакал дальше.

Остановился он в большом городе, далеко от родной деревни. Город понравился Ма Ляну, и он решил тут поселиться.

За ночлег на постоялом дворе платить надо, кормить тоже даром никто не станет, а денег у Ма Ляна не было. Конечно, он мог нарисовать себе волшебной кистью и фанзу, и вкусную еду и даже целую кучу серебряных монет, но Ма Лян помнил, что старик подарил ему кисть совсем не для этого. Он должен помогать беднякам, а не становиться самому богачом. И ещё Ма Лян подумал: “Если в деревне нашёлся жадный человек, пожелавший завладеть чудесной кистью, то и в городе такой найдется. Не буду рисовать волшебные картины, стану рисовать простые и продавать их на базаре”.

Но кисть у Ма Ляна всё же была волшебная, и юноше пришлось пуститься на хитрость. Нарисует оленя, а одно копыто не дорисует, нарисует петуха, а гребень у него без зубчиков, они и не оживают.

Ма Лян рисовал хорошо, и картины его охотно покупали.

Однажды задумал Ма Лян нарисовать белого журавля. Сел он перед домом под деревом и принялся за работу. Вот на бумаге показались длинные ноги и длинный клюв, вот появились нежные пёрышки, хохолок на голове. Совсем, как живой, журавль, только глаз у него нет. Ма Лян сам залюбовался птицей.

В это время проезжал мимо в паланкине важный чиновник. Увидел издали картину и захотел её купить. Чиновник окликнул Ма Ляна, тот вздрогнул от неожиданности, и капелька туши с кисти упала как раз на то место, где у журавля должен быть глаз.

Белый журавль сразу захлопал крыльями, крикнул по-журавлиному, поджал ноги и взвился в воздух.

Чиновник долго смотрел вслед птице, задрал голову и раскрыв от изумления рот.

Когда птица скрылась, чиновник опомнился и подумал: “Вот чудо, достойное внимания Сына Неба. А если я первый сообщу ему об этом чуде, я, наверно, получу богатую награду!”

И чиновник приказал носильщикам нести паланкин в столицу, прямо к императорскому дворцу. Услышав о чудесном художнике, император тотчас послал придворных разыскать и доставить его во дворец.

Придворные нашли Ма Ляна, и самый старший из них по чину сказал:

– Властитель Поднебесной пожелал увидеть тебя. Радуйся и собирайся в дорогу.

Но Ма Лян совсем не обрадовался.

– Мне и здесь хорошо, – сказал, – никуда я не поеду.

Однако если император приглашает к своему двору, то отказаться не так-то легко. Придворные попросту схватили Ма Ляна и, связанного, доставили во дворец.

Император повелел Ма Ляну нарисовать дракона, а кто не знает, что дракон – это знак императорской власти. Ма Лян усмехнулся и быстро нарисовал вместо знака императорской власти отвратительную жабу, покрытую бородавками. Жаба спрыгнула с бумаги и, уставившись выпученными глазами на императора, громко квакнула.

Император чуть не задохнулся от гнева. Он велел отобрать у Ма Ляна кисть и бросить его в тюрьму.

Завладев кистью, император взял лист самой лучшей рисовой бумаги и начал рисовать. Но вместо волшебных картин у него получалась только мазня. Напрасно он портил один лист за другим, чудесная кисть Ма Ляна не слушалась его.

Император от злости зашвырнул кисть за трон и, чтобы хоть немножко утешить себя, велел поколотить палками слишком усердного чиновника, принесшего весть о необыкновенном художнике.

А Ма Лян между тем сидел в сырой и тесной темнице. Был он там



не один. На рваной подстилке в углу лежал мальчик лет десяти.

– Что ты здесь делаешь, малыш? – удивился юноша.

– Жду, когда мне отрубят голову, – тихо ответил мальчик, – и ждать осталось недолго. Завтрашнего полудня я уже не увижу.

– За что же это в Поднебесной рубят головы детям?! – воскликнул Ма Лян.

Мальчик сказал:

– Я совершил тяжкое преступление. Отец мой – садовник в императорском саду. Я помогал ему полоть и поливать сад. Неделю тому назад я нёс два тяжелых ведра с водой, поскользнулся и, упав, сломал любимый цветок императора. За это мне и отрубят голову.

У Ма Ляна сжались кулаки – так вот каков Сын Неба и каковы законы Срединного царства! Но сделать для мальчика он ничего сейчас не мог, разве что рассказать ему что-нибудь весёлое, чтобы тот хоть ненадолго забыл о завтрашнем утре. И Ма Лян принялся ему рассказывать одну историю смешнее другой. Мальчик слушал и звонко смеялся. Так незаметно прошла в темнице ночь.

Император же провёл эту ночь, как всегда, в своей пышной постели. Но на этот раз ему не спалось, он вздыхал и ворочался до самого утра. Мысль о волшебной кисти не давала ему покоя. Поэтому

он встал гораздо раньше обычного и велел опять привести Ма Ляна. Он пообещал ему золота и серебра, пусть только согласится рисовать.

Ма Лян в ответ сказал:

– Золота и серебра мне не надо. Но я нарисую всё, что ты захочешь, если будет исполнена одна моя просьба: отпусти на свободу мальчика, который сломал в твоём саду цветок.

Император задумался. Как и всякий император, он не любил отменять свои повеления. Однако ему тут же пришло в голову хитроумное решение, и он сказал Ма Ляну:

– Хорошо, я отпущу мальчика. Доволен ли ты? После завтрака мы начнем рисовать.

Император завтракал в раззолоченной зале, окруженный придворными, а Ма Ляна отвели в маленькую комнатку и принесли поесть. Окно комнаты выходило в сад, и Ма Лян отодвинул раму, чтобы полюбоваться знаменитыми цветами императора. Через окно он увидел, что по дорожке с тяжелой лейкой в руке идёт его маленький товарищ. Вот он подошёл к грядке, где росли белые лилии, и наклонил лейку. И вдруг Ма Лян разглядел, что из глаз мальчика каплют слёзы. Слёзы были, верно, горькими, потому что белые лепестки лилий желтели и увядали, как только на них падала горячая капля из глаз мальчика.

Ма Лян удивился и решил снова развеселить маленького садовника.

– Эй, малыш! - весело закричал он. – Никогда я не видел, чтобы человек плакал из-за того, что его голова уцелела на плечах.

Мальчик поднял к нему заплаканное лицо и печально сказал:

– Что с того, что моя голова уцелела! Час тому назад по повелению императора палач отрубил голову моему отцу.

Ма Лян тихонько задвинул раму. На этот раз ему нечем было утешить мальчика, Но про себя он поклялся отомстить за него.

Как много блюд ни подавали к императорскому столу, однако завтрак всё же подошел к концу. Ма Ляна позвали к императору. Кисть, которую император вчера забросил в угол, теперь лежала на серебряном подносе, на другом серебряном подносе возвышалась стопка бумаги.

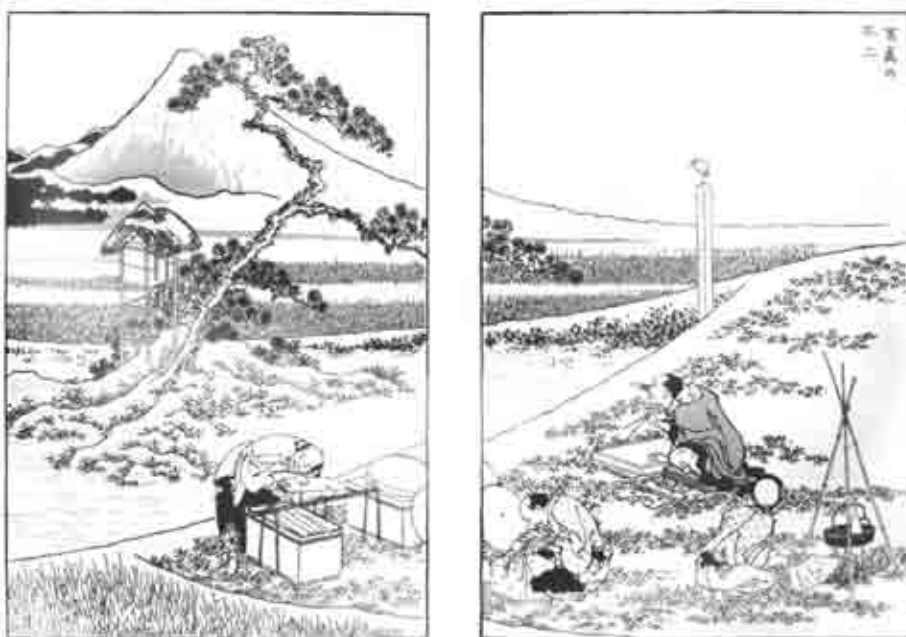
– Что же ты нарисуешь мне? – спросил художника император.

– Хочешь я нарисую море? – сказал Ма Лян.

Император кивнул, и волшебная кисть Ма Ляна побежала по бумаге. Вдруг у ног императора раскинулось безбрежное море. На синей-синей глади не было ни морщинки, вода сверкала и искрилась, как огромное нефритовое зеркало.

– А почему нет рыб? – спросил император.

Ма Лян несколько раз легко коснулся кистью бумаги, и в море заплескалась стайка разноцветных рыбок. Они выпрыгивали из воды, смешно разевая рот и шевеля золотыми плавниками. Таких



прекрасных рыбок не было даже в большом дворцовом бассейне. Император уже протянул руку, чтобы схватить самую красивую из рыбок, как все они разом вильнули хвостами и медленно начали уплывать всё дальше.

– Скорей нарисуй корабль, – сказал император, – я поплыву за ними вдогонку.

Ма Лян нарисовал большой деревянный корабль под парусами. Император со всеми своими придворными поспешно сел на корабль. Ма Лян несколькими мазками изобразил ветер – поднялась частая зыбь, паруса надулись и корабль двинулся по морю. Но рыбки плыли быстрее, чем корабль, и император крикнул Ма Ляну:

– Побольше ветра, черепаший сын!

Ма Лян прибавил ещё несколько мазков – по морю пошли белые барашки, парус натянулся, как барабан, и корабль стремительно помчался вперед.

Теперь император был доволен. Но кисть Ма Ляна быстро двигалась по бумаге – море заревело, закручивая, как свитки, гребни огромных волн. Корабль накренился. Император, вымокший до нитки, крепко ухватился за мачту и, вытянув шею, изо всех сил кричал Ма Ляну:

– Довольно ветра, довольно ветра!

Однако Ма Лян и слушать ничего не хотел. Он без устали рисовал ветер, ещё ветер и ещё ветер. На море поднялся ураган. Небо покрылось чёрными тучами, волны вздымались стеной и раз за разом

обрушивались на корабль. Корабль скрипел и трещал под свирепыми ударами волн, пока, наконец, не развалился. Напрасно император и придворные цеплялись за сломанную мачту. Все они скоро пошли ко дну.

А куда же делся Ма Лян? Никто этого не знает. Но говорят, что он и до сих пор бродит по свету со своей кистью и рисует беднякам волшебные картины. А ещё говорят, будто с ним вместе ходит мальчик, его названный сын. Ма Лян обучил мальчика своему чудесному мастерству. А кто этот мальчик, – нам с вами нетрудно догадаться.



Владимир Левашов

Опыт семантической реконструкции фрагмента биографии У Даоцзы

Предисловие

Ниже вниманию читателя будет предложен фрагмент средневековой биографии великого китайского художника У Даоцзы, жившего в эпоху правления династии Тан /618-907 гг./. Как любой другой текст, принадлежащий культуре, дистанцированной пространственно и хронологически, он для своего полного и адекватного понимания требует добросовестной расшифровки. И хотя эксплицитное содержание, представленное в виде нарратива, может показаться достаточно ясным, оно скрывает многочисленные имплицитные смыслы. Способы экспликации таких смыслов уже достаточно освоены в науке и обычно вполне успешно применяются при изучении архаических форм /таких, например, как мифология и фольклор/, а также их реликтов, сохраняющихся в более поздних культурных феноменах. Однако в данном случае лишь начальная часть текста поддается удовлетворительной расшифровке вышеуказанными способами, тогда как его концовка остается совершенно темной. Именно она, однако, как нам представляется, и скрывает наиболее значимые семантические элементы, недостающие в общей структуре текста, что и не позволяет понять его содержания во всей полноте. Столкнувшись с такими трудностями, мы вынуждены были искать иного, нежели обычно, способа реконструкции семантической целостности. И неожиданно обнаружили текст, правда не вербального, а общекультурного характера, структурирование которого, как нам кажется, однотипно тому, что присутствует в имеющемся отрывке. Этот “текст” – достаточно герметичная, хронологически непротяженная /всего около двадцати лет/, однако семантически чрезвычайно плотная традиция, существующая внутри такой своеобразной социокультурной среды как советская. Традиция эта обычно именуется “московским концептуализмом”, или номой. Кстати сказать, последний термин принадлежит одному из ее представителей, П. Пепперштейну, определение которым природы московского концептуализма как “шизофренического Китая”¹ и навело нас на мысль об использовании “текста” традиции в виде ключа для расшифровки текста традиции старого Китая.

Дальнейшее изложение материала предлагается читателю в следующем порядке:

1. текст, дающийся в нашем переводе на русской, взятый из сборника материалов по китайской живописи /Giles, Herbert A. An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art. Shanghai, 1905, p. 47-48/;
2. внешний комментарий, составленный с применением тради-

ционных методов интерпретации китайских источников;

3. построение реконструктивной модели на основе дескрипции “текста” московской концептуальной традиции;

4. внутренний комментарий (реконструкция имплицитного семантического слоя фрагмента биографии У Даоцзы).

I

«Во дворце императора Мин Хуана были огромные стены, и на одной из них он повелел У Даоцзы написать пейзаж. Мастер приготовил все необходимое и, закрыв стену занавесом, приступил к работе. Спустя краткое время занавес был отдернут, и открылся великолепный вид с горами, лесами, птицами и всем, что есть в природе. В тот момент, когда император с восхищением созерцал исполненное, У Даоцзы указал на одно из мест картины, говоря: “Взгляните на этот пещерный храм у подножия горы – внутри него обитает дух”. Затем хлопнул в ладоши, и ворота в пещеру внезапно отворились. “Невозможно представить себе великолепия внутреннего убранства, – продолжал У Даоцзы, поэтому позвольте, Ваше Величество, указать Вам путь, следуя которым Вы смогли бы собственными глазами узреть все те чудеса, которые он таит”. С этими словами У Даоцзы проследовал внутрь, оборачиваясь и маня повелителя за собой. Но прежде, чем изумленный монарх успел сделать хотя бы шаг, ворота захлопнулись, затем вся сцена угасла, а стена оказалась столь же белой, как и до прикосновения кисти художника. У Даоцзы же никогда больше не видели».

II

ВО ДВОРЦЕ ИМПЕРАТОРА МИН ХУАНА БЫЛИ ОГРОМНЫЕ СТЕНЫ... – Император в старом Китае именовался Сыном Неба, по отношению к нему употреблялся эпитет – “Единственный (из людей)”. Он – представитель всех людей перед Небом, заместительный символ социального, общечеловеческого тела. Вселенская целостность в Китае мыслилась в виде “троицы” Небо-Человек-Земля, в которой император выступал репрезентантом человеческого начала. Занимая в троице срединное место, он соединял через себя и в себе две другие мировые стихии. Дворец императора, его дом – символ самого императора. Огромность стен здесь можно понимать как эпитет, вводящий лицо, которому он принадлежит, в космический масштаб.

...НА ОДНОЙ ИЗ СТЕН ОН ПОВЕЛЕЛ У ДАОЦЗЫ НАПИСАТЬ ПЕЙЗАЖ – Из фразы в конце отрывка (СТЕНА ОКАЗАЛАСЬ СТОЛЬ ЖЕ БЕЛОЙ, КАК И ДО ПРИКОСНОВЕНИЯ КИСТИ ХУДОЖНИКА) ясно, что стены были белыми, пустыми. Белое, пустота – символ “дао”, главенствующего понятия в китайской космологии, знак предельной наполненности в аспекте ее потенциальности. То есть белое (пустое – символ, с одной стороны,

внутренней целостности, не распавшейся на частичность множественности, с другой – нереализовавшегося, непроявленного бытия. Художник выступает как инструмент перехода потенциального в осуществленное, бытийно развернутое (дао часто сравнивается с великим художником). Кстати сказать, У Даоцзы – значит “У-Сын Дао”. Дао, являясь “лоном мира”, есть то, что “вещит вещи”, рождает из себя мир, разрастаясь с ним и прячась в его множественности. Фигуру художника здесь можно истолковать также и как символ реализации потенциального единства, развертывание его в космическое тело. Художник пишет пейзаж, но пейзаж в китайской живописи есть картина всего наличествующего – все, ЧТО ЕСТЬ В ПРИРОДЕ. Таким образом, белые стены и пейзаж – характеризуют два аспекта дао.

У ДАОЦЗЫ УКАЗАЛ /НА ОДНО ИЗ МЕСТ/ КАРТИНЫ /.../ НЕВОЗМОЖНО ПРЕДСТАВИТЬ СЕБЕ ВЕЛИКОЛЕПИЯ ВНУТРЕННЕГО УБРАНСТВА... – Художник демонстрирует императору великолепие работы дао, созданные которым “десять тысяч вещей” превышают возможности представления.

ПОЗВОЛЬТЕ УКАЗАТЬ ВАМ ПУТЬ... ВЫ СМОГЛИ БЫ СОБСТВЕННЫМИ ГЛАЗАМИ УЗРЕТЬ ВСЕ /ТЕ/ ЧУДЕСА... – То, что превышает разумение, представление, может быть только увидено.

У ДАОЦЗЫ ПРОСЛЕДОВАЛ ВНУТРЬ, ОБОРАЧИВАЯСЬ И МАНЫЯ ПОВЕЛИТЕЛЯ ЗА СОБОЙ /.../ У ДАОЦЗЫ ЖЕ БОЛЕЕ НИКОГДА НЕ ВИДЕЛИ. – Граница между реальностью и картиной должна символизировать смертную черту. Если это так, то художник “сын дао” совершает путешествие в загробный мир. Там он проходит “сквозь пейзаж”, внутрь горы. Возможно, У Даоцзы вступает в те пределы, где “прячется” дао (вспомним, что ВНУТРИ) храма (ОБИТАЕТ ДУХ). У Даоцзы уходит “в дао”, то есть возвращается к “своей матери” и “матери всех вещей”, “унося” за собой пейзаж, от чего стены становятся белыми.

Однако остается совершенно неясным, зачем, например, он манит императора в загробный мир. Чтобы тот слился с верховным первопринципом и осуществил предназначенное ему социокультурной ролью – то есть встал “в троицу с Землей и Небом”? Если да, что тогда означает неуспех императора? Наконец, что означает сама эта чрезвычайно характерная фигура движения – ПРОСЛЕДОВАЛ ВНУТРЬ, ОБОРАЧИВАЯСЬ..?

III

Итак, У ДАОЦЗЫ ПРОСЛЕДОВАЛ ВНУТРЬ, ОБОРАЧИВАЯСЬ. Эта фигура двухсоставна. Во-первых, ее субъект следует вперед (и внутрь, в глубину), во-вторых, в обороте как бы озирает оставленное им, подводит ему итог, определяет. То есть кладет предел, выстраивает горизонт. Когда он движется внутрь (себя?), то перед ним

лежит перспектива, бесконечная интенция, вовлекающая в движение. Когда оборачивается назад, то отвлекается от собственного экзистенциального, внутреннего опыта, дистанцируется от него: занимая по отношению к нему метапозицию, оценивая объективно (как объект). Таким образом, за ним остается мир объектов, предметностей, стабильная структура, которую он замыкает горизонтом в определении пространства “за спиной”. Перед ним лежит интенциональная перспектива. Перспектива – величина векторная, горизонт – скалярная. Горизонт, символизирующий весь замыкаемый им мир, можно представить как проекцию перспективы, означающей пространство “перед ним”. Субъект всегда находится на границе этих двух миров, служит им границей. Погружаясь в свой сугубо приватный, чисто внутренний опыт, он, затем оборачиваясь, перекачивает его в сумму проекций приватного, предметностей.

Обращаясь теперь к “тексту” московской концептуальной традиции, построенной как традиция самоописания, мы можем сказать, что она воспроизводит вышеупомянутую двухсоставную фигуру движения. Будучи эстетической практикой, вовлеченная в интенциональную перспективу, в самоописании она выстраивает собственный горизонт. Сопряжение этих двух постоянно воспроизводимых в концептуализме жестов позволяет нам с несколько иной, нежели обычно, точки зрения, оценить его опыт, увидеть историческую траекторию, особенности генезиса и конституирования.

Обращаясь к написанному и сказанному о московском концептуальном искусстве, мы узнаем, что оно возникло как зрелый результат процесса дивергенции в советской культуре, начавшегося во второй половине 50-х годов. Тогда новый советский модернизм противопоставил себя социалистическому реализму, в результате чего и родилась андерграундная, неофициальная культура. Затем она, в свою очередь, испытала внутреннюю дифференциацию: в начале 70-х годов здесь возникают так называемые постмодернистские тенденции, оппозиционные и официозу, и тому, что предшествовало им в художественном подполье. Это как раз момент рождения концептуализма (под именем которого объединяются художественные феномены от прото- до пост-концептуальных), три поколения которого формируют определенный тип ментальности, корпус работ и документации, по которым об этом искусстве сегодня и можно судить. Однако само суждение о концептуализме в парадигме модернизма-постмодернизма есть знак следования традиции западного искусствознания, начиная с вельфлиновского формализма с его концепцией “истории искусства без имен” вплоть до постструктуралистских теорий искусства. То есть такой традиции, которая описывает сегодня художественное творчество как исторически эволюционирующий процесс имперсонального производства материализованных означающих, сменяющих друг друга по законам “лингвистического дарвинизма”. Процесс, подпитываемый либо

эдиповым комплексом (фрейдизм), либо волей к власти (ницшеанство), либо различными импульсами позднекапиталистической цивилизации (марксизм).

Обычно заимствование западного теоретического инструментария провоцируется еще и тем обстоятельством, что само новое советское искусство, и концептуализм в частности, во взгляде на себя исходили из зарубежной модели. То есть Запад выступал в качестве своеобразного “небесного образца”, изначально данной прайформы, наполняемой здешним, местным содержанием. И подобное означивание производилось до тех пор, пока не стало возможным очное знакомство с европейско-американской художественной практикой. С этого момента “небесный Запад” предстал как проекция, оформление собственных “внутренних небес”. Иначе говоря, мир “за спиной”, мир форм, предметностей и проекций.

Признание того, что западное искусство есть форма, знак местного художественного процесса, а сам этот процесс выступает его содержанием², заставляет сделать вывод, что пластическая форма в местном искусстве должна стремиться к чистой прозрачности, медиативности: ведь она существует – причем заранее в географически дистанцированном виде. Процесс же создания художественного объекта сводится к наделению уже, до момента творчества, существующей формы значением, сообщением внешнему – внутреннему. Те “формы”, которые возникают в этой традиции в результате художественной деятельности, стянуты к периферии его внутреннего пространства, всякий раз освобождая его центр как место, куда простирается перспектива эстетической интенции. Недостаточное, с “западной”, объективной, точки зрения, пластическое качество таких форм есть свидетельство их сугубо утилитарного характера. Эти формы нужны лишь для того, чтобы отправить внутреннее, результаты приватного опыта в “путешествие на Запад”. Поэтому, обращаясь к имманентной истории московского концептуализма, мы должны понять и описать ее как развертывающийся процесс овнутрения – *приватизацию*.

Сначала, с появлением нового искусства в послесталинское время, коллективистским ценностям соцреализма возникает альтернатива в виде ценностей индивидуалистических – это атомарные квазимодернистские образования, своего рода осколки, на которые рассыпается соцреалистическая Большая Утопия. Иначе говоря, горизонт “большого проекта” трансформируется в сумму собственных индивидуализированных проекций, мини-горизонтов. Эти “художественные миры” по-прежнему утопичны, их плотная идеологическая структура собрана из априорных представлений, предметностей. Поэтому они одноприродны прежней, тоталитарной утопии и при удачном стечении обстоятельств могли бы ее заменить – восстановить ей горизонт. Апеллируя к индивидуальному, обещая “раскрепощение личности”, своей социальной моделью они изби-

рают род художественной секты, тело которой составляют вечные ученики, беззаветно преданные своему учителю-пророку.

Если первая стадия приватизации осуществляется еще в пределах идеологического проекта (в форме борьбы идеологий), то затем, с рождением соц-арта, который можно считать ранней формой концептуализма, возникает действительно новая художественная позиция, ставящая своего носителя вне всякой идеологии вообще. Это конец утопического сознания, а для здешнего контекста, где занятие искусством почти синоним идеологической конфессии, и выпадение из искусства в сферу неискусства. Раздвоенность на официальную и неофициальную – собственно творческую – деятельность становится обычным явлением. При этом последняя перестает вступать в идеологическую конфронтацию с первой, обретая частный характер. Однако соц-арт, конституировавшийся в качестве именно критического дискурса, не освобождается от конфронтации вообще, сменяя идеологическое противостояние противостоянием идеологическому, с которым он связан хотя бы своим происхождением. Оттого он и не имеет перспективы дальнейшего овнутрения – достигая идеологического горизонта, критически исчерпывая его, исчезает вместе с ним.

В соц-арте формируется частная позиция, но нет приватного пространства. Лишь утвердившись как пространство, приватное обретает и качество отдельности, отграниченности, по которому его пространство распознается извне, и начинает наращивать перспективу внутреннего развертывания. Таким образом и вырисовывается характерная для приватных явлений, каковым уже в полном смысле слова является концептуализм, фигура двухсоставного движения – следование внутрь (перспектива интенции) с оборачиванием назад (обозначение внешних пределов). Поэтому собственно процесс приватизации развивается в концептуалистских рамках. Частное эстетическое пространство здесь приобретает топографическую конкретность, осуществляясь в виде загородных акций группы “Коллективные действия”, квартирных выставок галереи Апарт, Московского Архива Нового Искусства – МАНИ (ныне уже и Загородного музея МАНИ), наконец в форме сообщества участников движения, “коммунального тела” – номы. Однако это “коммунальное тело” не имеет для внутренней перспективы непроницаемой плотности. Оно фантомно, ибо Нома складывается как совокупность своеобразных векторов индивидуальных практик, “приватных занятий”, и осуществляется как самодифференцирующийся дискурс. Единство личности также не служит последним пределом, горизонтом овнутрения. “Под” ним, на под-сознательном уровне через множественные психические расщепления, шизоидальную диалогичность открываются зоны “индивидуальных психоделических пространств”, практика “посещений” которых, как и сама тема “приватного”, более всего освоена авторами группы

“Инспекция Медицинская Герменевтика”.

“Алия, – пишет С. Ануфриев, – это мир, повернутый к нам *несуществованием*, пустотой. Реалия повернута к Алии *латентом* или скрытым бытием. Сквозь эти стороны, составляющие в своем взаимном отношении закулисность, и лежит путь Отсюда-Туда (из Реалии – в Алию). Сквозь *закулисность* лежит и путь Обратно, но уже из Ниоткуда, поскольку в Алии нет “здесь”. В Алию нельзя возвратиться, поскольку она каждый раз иная. Возврат возможен только в Ре-алию, поэтому она так и называется”³. Следовательно переход в под-индивидуальные слои приватного можно сравнить с попаданием в коллапсирующее пространство “черной дыры”, сквозь которую ведет путь в другую вселенную. И таким образом, проделав путь от горизонта, замыкающего мир предметностей, в глубину под-сознательных пространств, мы вновь оказываемся у того же горизонта, но с другой его стороны. И так до бесконечности – из очередной Реалии в очередную же Ре-алию, – совершая при этом каждый раз жест возвращения-оборачивания и двигаясь в новую глубинную перспективу.

Когда-то нам уже приходилось цитировать замечание Б. Гройса о том, что “русский художник должен сначала очертить пространство, а потом сделать в нем жест”⁴, в котором точно обозначено такое двухсоставное движение. Этот жест оценивается Гройсом как специфически “русский”. Действительно, современный западный художник, поставленный в принципиально другие условия, свой жест производит в уже существующем, причем перенасыщенном, культурном контексте. Его жест – движение вовне, знак овнешнения, вполне достаточный для того, чтобы зафиксировать персональное присутствие в окружающем пространстве. И “содержание” подобного произведения-жеста не размещается “внутри” формы, но напротив – художественная форма располагается “внутри” содержания-контекста. Она превращается в своеобразный энергетический центр, создающий вокруг себя силовые конфигурации, которые существующий контекст трансформируют. Упрощая, можно даже сказать, что западная постмодернистская практика – это практика проведения границы, искусство очерчивания контекста.

Местный же концептуализм работает с контекстом прямо противоположным образом, он изымает из него свое сообщение, чтобы превратить его во внутренний, интро-текст. Поэтому рассматриваемое нами двухсоставное движение сочетает в себе и модернистскую полагательную интенцию (занятия), и постмодернистское очерчивание предела (создание приватности). В этом движении акцентируется два “места”, указывается на два понятия – границу и внутреннее пространство, точнее сказать, центр, сквозь пустоту которого проходит перспектива. И если мы поймем эти “места” как раму и то, что она в себе заключает, то перед нами во всей полноте встанет проблематика традиционного искусства – проблематика

картины. В этом, собственно говоря, нет ничего удивительного, ибо местное новое искусство не прошло долгого пути западного, которым последнее безвозвратно отделено от подобных “традиционных вопросов”. Местное искусство родилось из чрезвычайно архаичной советской культуры и существовало всегда на ее фоне. И в этом смысле любой концептуалистский объект – от изображения до инсталляции – это картина. Но какая картина?

А. Раппопорт в статье об инсталляции И. Кабакова “Веревки”, которую он как раз и определяет как “картину”, пишет: «Картина является символическим предметом, обозначающим “мир-в-целом”, то есть автономный и целостный универсум...» И в другом месте: “На картине Кабакова мы видим слова и вещи, изображения здесь практически отсутствуют. Однако те вещи, которые смонтированы на веревках и составляют предметный слой картины, следует рассматривать не столько как реальные предметы, сколько как иконические... знаки этих предметов /.../ Это, с одной стороны, подлинные предметы... но поскольку они изъяты из употребления, и из своих предметных контекстов и даны только созерцанию – они превращены в свои собственные знаки”⁵.

Таким образом, картина заключает за плоскостью изображения автономный “целый мир”. Но при этом в концептуалистской “картине” как раз изображений-то и нет – даже когда чисто номинально она представляет собой произведение изобразительного искусства (картины того же И. Кабакова). Изображение здесь “стилизуется”, имитируется – то есть повторяет другое изображение, либо просто апроприирует его. Оно возникает как бы сразу, мгновенно. Такое “изображение” неплотно, ненапряженно, ибо на него не потрачен созидательный труд, который и сообщает своему продукту плотную структуру. Поэтому концептуалистское “изображение” в качестве границы закартинного мира – фиктивно, номинально, чисто знаково – это граница легко “проходима”. Можно сказать, что подлинного изображения (как предмета) нет, зато есть “изображенное”, есть вещи из-ображенные, являющиеся образами самих себя. Иконическими знаками, рожденными в созерцании. Будучи вещами реальными, они одновременно и вещи реальные (если воспользоваться ануфриевской терминологией). Поэтому и движение среди них, в их пространстве (в пространстве инсталляции) есть движение созерцательное.

Утопия эстетического созерцания (желание осуществить иллюзию изображения) реализуется как утопия, возникновение совершенно особого места в не прочих, физических мест. Но будучи утопией созерцания, она прежде всего касается субъекта созерцания, то есть зрителя, превращаемого в двигающееся, *действующее* лицо. Сам Кабаков говорит, что “в инсталляции человек должен отслоиться от самого человека, который смотрит инсталляцию... происходит разлом зрителя /.../ он должен... оставаться собой,

смотрящим на себя: как он ходит в этой инсталляции. Вот где технологическое... обоснование инсталляционного эффекта /.../ В данном случае здесь уже ...зритель-персонаж... сам для себя... А не для другого /.../ Здесь есть технологическое отчуждение, но нет отчуждения внутреннего”⁶. То есть зритель, расщепляясь на себя как действующее лицо (персонаж) и себя как созерцающего свое персонажное “тонкое тело”, создает и выключенное из внешнего контекста пространство своего собственного созерцания (зону приватного). Оно, обретая иконическую пустотность, предстает как освобожденное место для “умного” движения. Подобная процедура создания персонажности оказывается очень важной для местного концептуализма. Она позволяет превращать контекст в интротекст, трансформировать физическое движение в созерцательные акты, а физическую реальность в картину, в которую можно войти. Но, обращаясь к традиционной системе жанров, следует спросить – в картину какого жанра можно войти? Какой жанр обладает наибольшей степенью пустотности, лишен идеологически плотной структуры? Ответ здесь, нам кажется, однозначный – пейзаж. То есть такое изображение, которое дано как место для одинокого приватного странствия, как частная география.

IV

Теперь, возвращаясь к фрагменту биографии У Даоцзы, нам следует “наложить” полученную реконструктивную модель на китайский текст. В результате мы обнаруживаем, что к выявленной нами серии расщепленных знаков /белая стена – изображение, император – его дворец, внешний мир (природа) – изображенный пейзаж / прибавился еще один – ключевой. Это император Мин Хуан – У Даоцзы. Попутно мы можем сделать вывод, что сам этот отрывок повествует не о У Даоцзы, а о Мин Хуане, и, следовательно, является скорее всего поздней вставкой, сделанной в текст биографии художника по недоразумению. Теперь, прежде чем прокомментировать текст заново, мы должны упомянуть, что Мин Хуан – это посмертное имя императора Сюань-цзуна. Сюань-цзун же означает “сокровенный храм предков”. А как мы помним, У Даоцзы приглашает войти в храм, который находится в закартинном, загробном, пространстве, то есть в храм умерших, храм предков. Учитывая, кроме того, что храм, в котором обитает дух – ясный символ человека, следует заключить, что мы получаем еще один двойной знак: Мин Хуан – храм в картине.

Итак, отрывок в целом можно прочесть следующим образом: Мин Хуан обращает взоры внутрь себя (в интерьеры своего дворца) и в виде своего тонкого дао-тела (У Даоцзы) открывает пространство внутреннего мира (как мы помним, пейзаж появляется очень быстро, да и сама работа над ним протекает за занавесом – то есть пейзаж не написан, а именно открывается). Нахождение в тонком

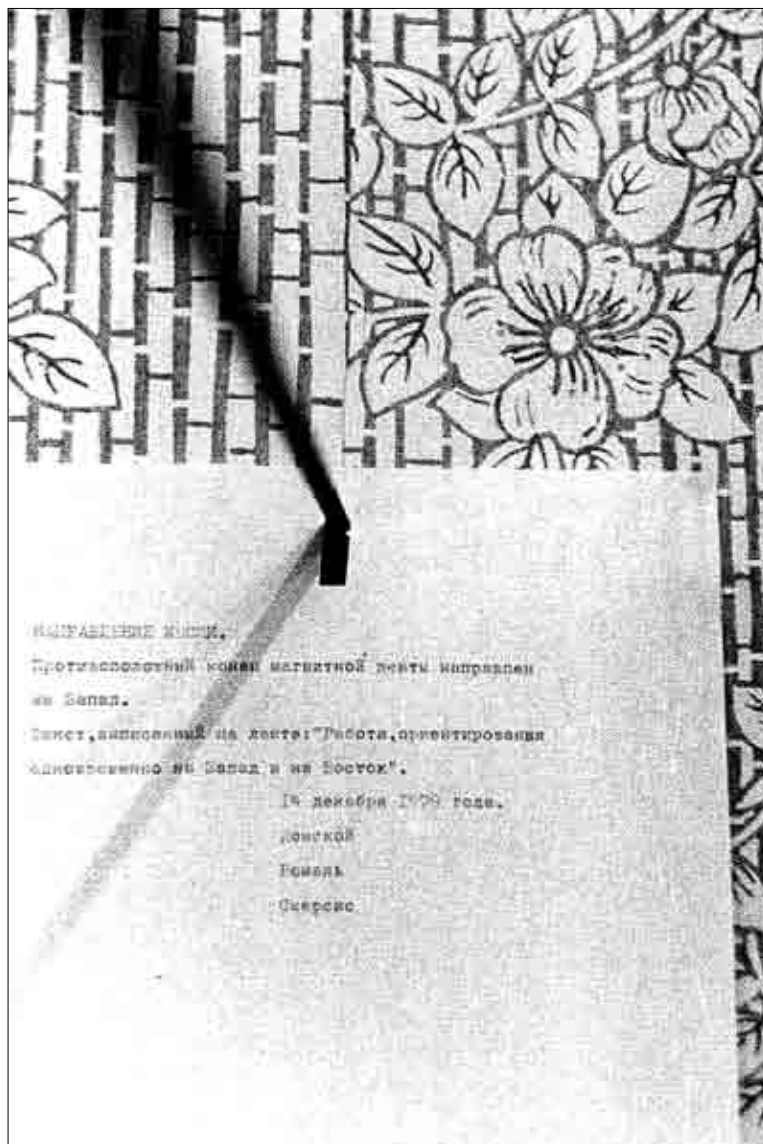
теле позволяет созерцающему императору увидеть красоту и необозримость его внутреннего пространства влечет его все дальше: он должен вернуться к своей “изначальной природе”, к себе (войти в храм, соответствующий его имени). Далее Мин Хуан – в своего даотела (У Даоцзы) – соединяется со своей “изначальной природой”, покидая грубую телесную оболочку (ворота захлопываются, стены вновь становятся белыми). Он уходит в мистические пространства, недоступные для обычных людей (его никогда больше не видели).

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что настоящий фрагмент отнюдь не является биографическим текстом, а есть описание одной из разновидностей медитации. Следовательно, он должен рассматриваться не в историко-художественном, а в религиозном контексте, что, надеемся, будет сделано в будущем. Кроме того, смеем надеяться, что применение предложенных нами нетрадиционных методов реконструкции, будет полезно нашим коллегам в их работе.

Примечания :

1. См.: П. Пепперштейн. Инспекция как литературная проблема. - в журн. “Искусство” № 10, 1988, с. 27.
2. См. в связи с этим статью: Б. Гройс. Россия как подсознание Запада – в журн. “Родник” № 9, 1990, с. 52-56.
3. С. Ануфриев. Сумчатость. Рукопись.
4. Б. Гройс. Без контекста. – в журн. “Декоративное искусство СССР” № 4, 1989.
5. А. Раппапорт. “Веревки” Ильи Кабакова. Опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа. – в сб. “Советское искусствознание” № 26, 1990, с. 43, 41.
6. И. Кабаков, А. Монастырский. Зритель-персонаж. Диалог – в сб. “МАНИ. Материалы к публикации”. 1988, с. 38-40.

Владимир Левашов *Опыт семантической реконструкции фрагмента биографии У Даоцзы. Каталог Приватные занятия.*
Галерея 1.0, Москва 1991



Г. Донской, М. Рошаль, В. Скерсис *Направление мысли*. Текст записанный на магнитофонной ленте: *Работа, ориентированная одновременно на Запад и на Восток*, 1979

LESUNG DER WOCHE

JEDEM SEIN FETT

Russland als monströse Satire: Sorokin's „Der himmelblaue Speck“



Seinen Ruf als *enfant terrible* unter den russischen Autoren hat er sich längst erschrieben – nun holt Vladimir Sorokin (Foto) zum Rundumschlag aus. Mit „Der himmelblaue Speck“ legt er einen Roman vor, der zur munteren Tabuverletzung aufruft. Die Helden der russischen Vergangenheit werden gleich zeilenweise vom Sockel gestürzt. In einem großen karnevalistischen Defilee lässt Sorokin Machthaber und Geistesgrößen vorbeiziehen: vom alten Tolstoi über Stalin und Chruschtschow bis zu Sacharow. Und alle bekommen ihr Fett weg. „Der himmelblaue Speck“ (erschienen bei DuMont) ist eine wüste Parodie, verkleidet als Anti-Utopie, die im Russland des 21. Jahrhunderts spielt. In einem Genlabor in Sibirien machen Wissenschaftler Experimente mit den Klonen von berühmten Schriftstellern: Dostojewski, Tolstoi, Tschichow, Achmatowa, Nabokov. Nicht etwa ein russischer Super-Literat soll hier herangerichtet werden, das Interesse gilt einem ganz besonderen Stoff, eben dem himmelblauen Speck. Diese gemahlene Substanz kann als Droge konsumiert und zur Energiegewinnung verwendet werden. Sie erlaubt dem Autor, wie auf Spieß zu schreiben. Mit einer Zeitmaschine entführt Sorokin in ein fiktives Stalinsches Moskau des Jahres 1954. Totalitäres Sowjetsystem

und das heutige Russland werden in dieser monströsen Satire übereinander geschichtet. Willkommen im Archipel LOVElag! Solchenytsyn bekäme das Grausen, denn in dieser von Sorokin imaginierten Kreuzung aus Bordell und KZ wird die gesamte russische Kultur exekutiert. Sorokin hat seinen Roman als literarische Montage angelegt – mit Textfragmenten von Marquis de Sade bis Vladimir Nabokov. Bei der Buchpräsentation erhält der russische Skandalautor prominente Schützenhilfe: Durs Grünbein liest zusammen mit dem Autor Auszüge des Romans und spricht mit Vladimir Sorokin.

Sandra Lutz

Literaturhaus Berlin, Mi 13.8., 20 Uhr, 9 Mark

MEHR DAVON

DEBÜTROMAN: NUSSENKOW Vladimir Kaminer veranstaltet im Kaffee Burger die „Russenstake“ und hat nun auch das Buch zur Fete vorgelegt: Kurzgeschichten aus dem Berliner Alltag. Bei seiner Lesung kann man darüber staunen, wie bei russischem Telefonat auch die Seele massiert wird.

Nachhandlung Hagenbuchel, Sa, 9. 8., 16.30 Uhr

Владимир Сорокин

Китайские слова и выражения, употребляемые в романе “Голубое сало”

Ба – борона
Байчи – идиот
Баофа – порыв
Бэйбиди – гнусный
Бэйцаньди – вызывающее грусть
Бэнхуй – катастрофа
Бофуцзэ сянсян – безответственный
Ванвэй – престол
Во ай ни – я люблю тебя
Вэнь-цзяньцзя – папка для бумаг
Гаовань – яйца (муж.)
Гаофэнь – слишком
Гунмынь – задний проход
Даньхуан – желток (кличка русского
прокитайской ориентации)
Дахуй – съезд
Куайхожэнь – весельчак
Кэчиди – жалкий
Кэбиди – презренный
Лао бай син – деревенщина
Лаовай – чужак
Лин жэнь маньи-ди – удовлетворительно
Лянмяньпай – двурушник
Мошуцзя – волшебник
Мэй Го – прекрасная страна
Нимада – мать твою
Нинь хао (ни ха) – здравствуй
Няо – моча
Пеньтань – тупой
Пиньфади – убогий
Пинъаньди – спокойно
Сяобень – ссать
Сяотоу – воришка
Сяочэ – вагонетка
Сяоши – пустяк
Сяочжу – поросенок
Табень – срать
Тудин – лысина
Фынцыхуа – карикатура
Ханкун мудень – авианосец

Хуайдань – мерзавец
Хушо бадао – чушь
Хэй Лун цзян – река Черного дракона
Цайюань – огород
Цзинцзи – игра
Цзодэ хэнь ягуаньди – сделано со вкусом
Цзуанькунцы – бурав
Цзы-динсянхуа – сирень
Цзюй во каньлай – как мне кажется
Цзюнзин нинь шэмма шихоу нэн чжуаньбэйхао ни? –
И когда вы будете готовы?
Цюй нянь синцижи сяюй ши – в прошлогдний
воскресный дождь
Чантайди – нормально
Чженцзеди гунян – невинная девушка
Чжи-чан – прямая кишка
Чжуаньмыньцзя – специалист
Чжунши – верность
Чоуди – вонючий
Чуньжэнь – глупец
Шагуа – дурак
Шаонянь – парень
Шен шен – животворная сила
Шаншуйхуа – пейзаж
Шици – период времени, срок
Шуйляо – пойло для скота
Юйван синвэй – идиотский поступок
Юэши – затмение Луны
Яндяньфын – эпилепсия

DIE ACHTE AUSGABE
DER ZEITSCHRIFT <PASTOR>
IST DEM THEMA
DIE ÖSTLICHE TRADITION UND MOSKAUER
KONZEPTUELLE SCHULE
GEWIDMET

Inhalt:

Nikolaj Panitkov, Vadim Zakharov "DAS EIGENE UND DAS FREMDE"	5
Nikita Alexeev, Vadim Zakharov "EIN ORTHODOXER BUDDHIST"	21
Ilja Kabakov, Vadim Zakharov "EIN GESPRÄCH ÜBER DEN OSTEN AM..."	35
Pavel Pepperstein, Jurij Semjonov, Vadim Zakharov "PHANTOMRAUM"	53
Pavel Pepperstein "EIN KOMMENTAR ZUR AUSSTELLUNG 'SCHIZOCHINA'"	65
Andrej Monastyrskij "ÜBER DEN OSTEN"	69
Andrej Monastyrskij "ZSI-ZSI GESCHICHTE..."	74
Sabina Hänsgen, Andrej Monastyrskij "SUN U-KUN IN DER HEIMAT VON MAGRITTE"	78
Armen Bugajan OHNE TITEL	83
Jurij Leiderman "BEWÄSSERUNGSFELDER"	87
Viktor Pivovarov "MEIN CHINESISCHES"	107
Igor Chelkovskij "DIE JAPANISCHE SERIE"	113
Dmitrij Alexandrovitsch Prigov "IM PERLENLAND VON BAO DAI"	121
Dmitrij Alexandrovitsch Prigov "26 LIEDCHEN DES ÖSTLICHEN ALTERS...."	130
Natalja Abalakova "DA EIN GRUND FEHLT...."	137
Natalja Abalakova, Anatolij Zhigalov "DIE EINUNDZWANZIG FINGER"	142
Franzisko Infante "IN RICHTUNG OSTEN"	147
Irina Pivovarova "AUS DER SERIE RUSSISCH-JAPANISCHE GEDICHTE"	155
Mihail Suchotin "DYR BUL CHIL NACH U TSCHEN-EN"	161
Larisa Rezun-Zvezdochotova "INDIANISCHE NOTIZEN"	171
Konstantin Zvezdochotov "DREI DAOSFRAGEN"	177
Andrej Filippov OHNE TITEL	183
Nadezda Stolpovskaja "EINFLUSS DES OSTENS"	185
Vadim Zakharov "JAPANISCHE HEFTE"	189
Sergej Anufriev "GELBE HOKKU"	209
Sergej Anufriev, Maria Tschujkova, Sabina Hänsgen "BRIEF..."	212
Jurij Albert "MA LJANS ZAUBERPINSEL"	225
Vladimir Levaschov "EINE ERFAHRUNG DER SEMANTISCHEN REKONSTRUKTION...."	235
Vladimir Sorokin "CHINESISCHE WÖRTER UND AUSDRÜCKE ..."	247

