

DIE FÜNFTE AUSGABE
DER ZEITSCHRIFT "PASTOR"
IST DEM THEMA
EMIGRATION UND WANDERER
GEWIDMET

Inhalt:

- Michail Suchotin* "DIE SEITEN AUF JEDEN FALL " 5
Vitalij Komar, Vadim Zakharov "DAS GESPRÄCH IN AACHEN" 13
Viktor Pivovarov "DIE RÜCKKEHR DER VERLORENEN ZEIT" 25
Ilya Kabakov, Boris Groys "DER DIALOG ÜBER WESTEN" 31
Wassilij Schukin "DER WESTEN ALS RAUM DER ROMANTISCHEN FLUCHT " 57
Dmitri Alexandrovitsch Prigov "DIE ANSICHT DES RUSSISCHEN GRABES
VON DEUTSCHLAND AUS " 69
Leonid Lamm, Inessa Levkova-Lamm "EMIGRATION ALS EIN MITTEL FÜR DAS LEBEN " 85
Haralampi G. Oroschakoff "MIT EISERNEN ZÄHNEN
DIE VERPASSTE AVANTGARDE " 91
Vladimir Porudominskij "LÜBECK" 97
Nikolaj Wassilevitsch Gogol EIN BRIEF an A.W. und E.W. 101
Sergei Anufriev, Sabina Hånsen, Maria Tschujkova EIN BRIEF an MONASTYRSKIJ 104
Igor Burichin " ... ? ZU DEN GESTELLTEN FRAGEN " 109
Redaktionseinfügung: AUSGABEN DER RUSSISCHEN EMIGRATION 114
Natalja Nikitin, Igor Schelkovskij "ÜBER A-J" 120
Igor Schelkovskij "DER EWIGE TEENAGER SAVENKO" 130
Pavel Pepperschtein "VATRUSCHCHKA" 137
Viktor Tupitsyn "TEXTUALITÄT / TEXTANALITÄT"
(Emigration, die immer mit dir ist) 149
Sergei Anufriev "PARAMEN DER GRENZE" 162
Anatolij Shuravlev "DIE NOTIZEN ÜBER BRASILIEN ODER NICHTS BESONDERES " 171

Aktionen, Projekte ... 175

- Sabina Hånsen, Andrej Monastyrskij* "EINEN DRACHEN STEIGEN LASSEN IN PRORA " 177
Jurij Lejderman "VALENCE PROJECT" 181
Vadim Zakharov "SCHLEUSE 3 · JAPAN" 184
Rainer Ganahl "TRAVELING LINGUISTICS " 189

Ausstellungen, Kataloge, Ausgaben... 201

Beilage 207

Inhalt 213

ПЯТЫЙ
ВЫПУСК ЖУРНАЛА "ПАСТОР"
ПОСВЯЩЕН ТЕМЕ
ЭМИГРАЦИЯ И СТРАННИКИ

Содержание:

<i>Михаил Сухатин</i>	"СТРАНИЦЫ НА ВСЯКИЙ СЛУЧАЙ"	5
<i>Виталий Комар, Вадим Захаров</i>	"РАЗГОВОР В ААХЕНЕ"	13
<i>Виктор Циковаров</i>	"ВОЗВРАЩЕНИЕ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ"	25
<i>Илья Кабаков, Борис Гройс</i>	"ДИАЛОГ О ЗАПАДЕ"	31
<i>Василий Щукин</i>	"ЗАПАД КАК ПРОСТРАНСТВО 'РОМАНТИЧЕСКОГО ПОБЕГА'"	5
<i>Дмитрий Александрович Пригов</i>	"ВИД РУССКОЙ МОГИЛЫ ИЗ ГЕРМАНИИ"	69
<i>Леонид Ламм, Инесса Левкова-Ламм</i>	"ЭМИГРАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ЖИЗНИ"	85
<i>Харлампий Прошаков</i>	"СТАЛЬНЫМИ ЗУБАМИ – УПУЩЕННЫЙ АВАНГАРД"	91
<i>Владимир Порудоминский</i>	"ЛЮБЕК"	97
<i>Николай Васильевич Гоголь</i>	ПИСЬМО к А.В. и В.В.	101
<i>Сергей Ануфриев, Сабина Хэнсен, Маша Чуйкова</i>	ПИСЬМО к МОНАСТЫРСКОМУ	104
<i>Игорь Бурихин</i>	"... ? НА ЗАДАнные ВОПРОСЫ"	109
	Редакторская вставка: ИЗДАНИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ	114
<i>Наталья Никитина, Игорь Шелковский</i>	"ОБ А-Я"	120
<i>Игорь Шелковский</i>	"ВЕЧНЫЙ ПОДРОСТОК САВЕНКО"	130
<i>Насел Пеннерштейн</i>	"ВАТРУШЕЧКА"	137
<i>Виктор Тулицын</i>	"ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ / ТЕКСТАЛЬНОСТЬ"	
	(Эмиграция, которая всегда с тобой)	149
<i>Сергей Ануфриев</i>	"ПАРАМЕН ГРАНИЦЫ"	162
<i>Анатолий Журавлев</i>	"ЗАМЕТКИ О БРАЗИЛИИ ИЛИ НИЧЕГО ОСОБЕННОГО"	171
	Акции, проекты ...	175
<i>Сабина Хэнсен, Андрей Монастырский</i>	"ЗАПУСК ВОЗДУШНОГО ЗМЕЯ В ПРОРЕ"	177
<i>Юрий Лейдерман</i>	"VALENCE PROJECT"	181
<i>Вадим Захаров</i>	"ПЛЮЗ №3 – ЯПОНИЯ"	184
<i>Rainer Ganahl</i>	"TRAVELING LINGUISTICS"	189
	Выставки, каталоги, издания ...	201
	Приложение	207

Михаил Сухотин

Страницы на всякий случай

Онегину и Алексееву (1986)

Так провожают пароходы,
совсем не так, как поезда...
Сидим у моря, ждем погоды...
С звездой прощается звезда:
– Пока, пока, Никита Феликсч,
нам не пужны рубли и мелочь,
пройдя до половины путь,
пора забыться и уснуть...
А здесь останется аптека,
стоянка, улица, Рошаль,
ничуть нам прошлого не жаль, –
жизнь, тскть, утешит человека...
Блажен, кто посетил сей мир...
Он до сих пор струит эфир...

Сей мир! Как полонез – Огинский,
Сей мир! Я все твержу свое:
Сей мир! наб.Сены, кварт.Латинский,
Сей мир! Гранд Опера, Шайо,
Сей мир! Клюни, Ситэ, Сарбонна,
Сей мир! Пор, Буш-дю-Рон, Гаронна,
Сей мир! Бурже, де Голль, Орли,
Сей мир! Лувр, Термы, Тюильри,
Сей мир! Бастилья, пл.Вогезов,
Сей мир! хр.Сакре Кер, Монмартр,
Сей мир! Бове, Версаль, Дре, Шартр,
Сей мир! дворец Мари-Терезы,
Сей мир! Сей мир! Булонский лес,
Сей мир! Сей мир! кл.Пер-Лашез.

Идея смерти очень многим
не открывается никак...
Застав себя на полдороги
забредшим в сумрачный овраг,
я в жизни целыми ночами
скорблю над разными вещами,
застав себя на полпути,
зову: "О, время, погоди!"
В чем смысл жизни, а, Никита?
Я сделал две шага напра...
и вот опять во всем неправ, а ты-то!..
Я сделал две шага назад...
Вперед, вперед, Вам говорят!

Вперед! Как "Думу" – Украинка,
 Вперед! Твержу, что и сперва:
 Вперед! Ю. Цезарь, Меровинги,
 Вперед! Карл, Хлодвиг, Валуа,
 Вперед! Двенадцатый Людовик;
 Вперед! Тринадцатый Людовик,
 Вперед! Столетняя война,
 Вперед! Тридцатилетняя война,
 Вперед! Бурбоны, Мазарини,
 Вперед! Июнь. Переворот.
 Вперед! Февраль. Переворот.
 Вперед! Наполеон в пустыне.
 Вперед! Вперед! Монджей! Монджей!
 Вперед! Вперед! Аой! Аой!

Мой дядя самых честных правил,
 земную жизнь свою пройдя,
 он на дуэль меня направил,
 и там я выстрелил в тебя...
 Ты тоже выстрелил навстречу...
 Что было дальше – не отвечу,
 что будет – тоже не скажу,
 но я у чьих-то ног сижу,
 а ноги мне: "Послушай, дядя,
 Москва французам отдана
 и будет век ему верна
 в регалиях и при параде"...
 Но *suum cuique* ведь, Никит,
 пока здесь кто-нибудь сидит.

Пока! Как Оттюциальд на дрейфе,
 Пока! Твержу один вопрос:
 Пока! Действительно ли Эйфель?
 Пока! Мансар или де Бросс?
 Пока! Далю "Триумф Силена",
 Пока! Колонна Гондуэна,
 Пока! Гарнье, Дюбюиссон,
 Пока! Суффло, Котт, Пенгюссон,
 Пока! д' Анжер "Великим людям..."
 Пока! Висконти, Лемерсье,
 Пока! Фонтен, Ле Карбюзье,
 Пока! все сходится на Рюде,
 Пока! Пока! Жан Пьер Бланшар,
 Пока! Пока! Воздушный шар.

Громоподобная стихия
явила нам лицо огня...
Припомним схватки боевые,
на полпути о тех скорбя,
кого уж нет и кто далече...
Куда ты, гордый человек? –
повсюду прах один и тот ж,
но ты без шляпы, без калош
стоишь один в пальто осеннем,
вспоминая на углу
Адмиралтейскую иглу,
дымок костра и невезенье...
Ура! Велик и страшен Росс...
Читатель ждет уж рифмы "роз".

Не жди! Как что-то Руставели,
Не жди! Я все твержу свое:
Не жди! тетраэдр в Карусели,
Не жди! "Пюс", Аристид Майоль,
Не жди! Пожары, катаклизмы,
Не жди! Музей импрессионизма,
Не жди! Людовик, Же-де-Пом,
Не жди! Оранжери, Карпо,
Не жди! Морис родные братья,
Не жди! Кузнецовы, Г.Кусту,
Не жди! еще вот Н.Кусту,
Не жди! Англы родные братья,
Не жди! Не жди! Ленотр, Перро,
Не жди! Поблизости – метро.

В минуту горького унынья
я обхожу родимый край,
влача поломанные крылья
через большой неурожай...
Но ты лети, Джита Феликсч...
Из пепла возрожденный Фениксч
уже *NELL MEZZO DEL CAMMIN*,
лети и ты, за ним, за ним,
туда, где даль морей синест,
туда, где восток да я,
где справедливость – нам судья,
где долг сквозь иней зеленест...
Прости, я чахну день от дня...
Лети, не забывая меня.

Лети! Как няня у кивота,
Лети! Я все твержу одно:
Лети! Делакруа "Свобода",
Лети! Энгр, Добеньи, Коро,
Лети! Дега, Моризо Берта,
Лети! Липшиц (родня Альберта),
Лети! Клуэ, Ватто, Шарден,
Лети! Ван Гог, Бернар, Гоген,
Лети! Пикабия, фовисты,
Лети! Брак, Арп, Леже, Мане,
Лети! Дюшан, Дерен, Моне,
Лети! Сезанн, пуантелисты,
Лети! Лети! Андре Массон,
Лети! Руссо и Пикассо.

Вчера, как прежде, захотелось
зайти в тот яблоневый сад...
Здесь – чайка на песке пригласилась,
там – волны на бегу шумят...
Полжизни – прочь как мы расстались,
но ощущения остались:
напоминают мне оне
вечерний пир в родной стране...
Среди увенчанных цветами
ничи так глазки не блестят,
ничи так щечки не горят
пад оживленными устами,
как у тебя, мой нежный друг:
ты в окружении подруг.

Подруг! как конницу – Малевич,
Подруг! Я подаю пример:
Подруг! Сеп-Сир, Фуриье, Тинкевич,
Подруг! Перрен, Даву, Жубер,
Подруг! Ней, Богарне Евгений,
Подруг! Воитель на Елене,
Подруг! Макдональд, Ожеро,
Подруг! Гранжан, Мортье, Моро,
Подруг! мармон Рагузский герцог,
Подруг! Самсон, Фок, Лемонье,
Подруг! Клебер, Леклерк, Бовье,
Подруг! Массена Ривольский герцог,
Подруг! Подруг! Мюрат король,
Подруг! Подруг! ген.Шарль де Голль.

Кто б ни был ты – рыбак, ученый,
 поэт, спортсмен, филателист,
 кипит наш разум возмущенный,
 но взгляд и шаг наш прям и чист...
 Вот твой кипит свободный разум
 (как много нас вскипело разом!)
 и мой на полпути кипит,
 кипит и тихо говорит:
 "Пройдут века, ты станешь песней,
 и обновленная страна
 увскавит имена
 детей Любви, Добра и Чести..."
 Любовь, Никита Фельксч, и кровь
 своих детей узнают вновь.

Детей! Как лошадь в Пржевальске,
 Детей! Я все твержу свое:
 Детей! Гильом Дюк Аквитанский,
 Детей! Кро, Теофиль де Вье,
 Детей! Пруст, "Феникс" Элюара,
 Детей! Бодлер, Сандрар, Шар, Тзара,
 Детей! Камю, Сартр, Дюамель,
 Детей! Виац, Габриэль Марсель,
 Детей! Кёно, де Нойс Анна,
 Детей! Экзюпери, Перек,
 Детей! ещё 100 человек,
 Детей! "Аполлинер" Дюшана...
 Детей! Детей! Дада? Да-да.
 Детей! Соссюр и Деррида.

Я здесь валялся на песочке,
 мне был братишкою прибой...
 Нас взяли всех поодиночке
 на полдороги, Боже ж мой...
 Все было вежливо и чисто,
 Свинья канал под гармониста,
 и Рыба с пупкой на часах,
 и я с слезою на глазах...
 Теперь кует наш молот тяжкий,
 а ты наденешь карольки, –
 беги, Никита Фельксч, беги,
 мы за тебя поднимем чапки,
 а не успеем, – что ж, пустяк...
 Нам все ж тки хочется вот так...

Пусть так! Как "Царская невеста",
 Пусть так! Во мне гудит труба:
 Пусть так! "Плэй бой", "Луи", "Юнеско",
 Пусть так! "А суилр", "Фото", "Биба",
 Пусть так! Чернобыльцы в "Неделе",
 Пусть так! Сорокин в "Монд'е", "Элсе",
 Пусть так! "Премьер", "Минют", "Зюйд-Вест",
 Пусть так! "Ле Фигаро", "Экспресс",
 Пусть так! "Экип", "Эко Саванны",
 Пусть так! "Мюзик", "Либерасьон",
 Пусть так! "Виталь", "Эдюкасьон",
 Пусть так! "Эко" (но не саванны),
 Пусть так! Пусть так! "Гудок" и "Груд"
 Пусть так! Пусть так! не перетрут.

Теперь вот я скажу, не Тютчев,
 не Фет, не царь и не герой:
 страницами на всякий случай,
 на всякий, стало быть, – любой,
 на случай первого свиданья,
 на случай позднего прощанья, –
 как хочешь, – это назови,
 но только помни, *MON AMI*:
 давным-давно, беды не зная,
 на полдороги *MOUZA*! А
 жила старинная семья,
 а где теперь живет – не знаю...
 Увидишь девочку мою –
 скажи, что я ее люблю.

Скажи! Как Розанов у церкви
 Скажи! Я вижу далеко:
 Скажи! Ян Дьюри энд хиз блекфит,
 Скажи! Мадонна, Митсуко,
 Скажи! Би-фифти ту, Бэд Мэннерс,
 Скажи! Секс Пистолс, Диво, Мэднесс,
 Скажи! Клэп, Рэймонс, Карс, Полис,
 Скажи! Лу Рид, Красс, Блонди, Скуисс,
 Скажи! Рэно – не Элис Купер,
 Скажи! Матт Бьянко, Токинг Хэдз,
 Скажи! "SID VICIOUS ISN'T DEAD!"
 Скажи! и Кеннеди не умер,
 Скажи! Скажи! "Я – меломан, "
 Скажи! Скажи! Дюрап Дюрап.

В краю Дюшановской Джоконды
нам жить, известно ведь, — не век...
Нас лечит ядом анаконды
какой-то старый туарег...
SILENTIUM на суахили,
по улицам слона водили,
свистела пленная змея,
но так рскла сыра земля:
"Стоит на Севере в печали
одна далская сосна...
Палить, что ль, красного вина
за полдороги и так дале?.."
Ей отвечала тень ветвей
над бедным мной: "Ну, что ль, палей..."

Вина! Как в Кондровобумпроме
Вина! Я — Сясьский ЦБК,
Вина! мордва, якуты, коми,
Вина! + весь состав ЦК,
Вина! корейцы, ифугао,
Вина! французы, мяо, яо,
Вина! туземцы, дикари,
Вина! ацтеки, лопари,
Вина! минангкабау, тараски,
Вина! фанг, русские, гого,
Вина! алаколуж, бобо,
Вина! буптмены, кхмеры, баски,
Вина! Вина! Я сикх. Ты сикх?
Вина! Вина! Кто псих? Я псих?

Сказать по совести, Пикита,
полжизни пройдено уже,
но многое еще сокрыто
на полдороги в мираже...
Я видел сон: в туманном свете
мы все дремали на лафете,
и ты, беспечной веры полп,
ты, кормицик спал, и видел сон,
как вышел месяц из тумана,
и как нас много на челне,
и как тебя подо во сне
с одной из Барж-я-караванов,
плывя в надзвездные края...
Земля, Пикита Фельксч, земля!

Земля! Как мне сурок – Бетховен,
 Земля! Так я тебе – сурок,
 Земля! Кит, Ящерница, Овеч,
 Земля! Конь, Лев, Единорог,
 Земля! Корона, Треугольник,
 Земля! Запомнит каждый школьник:
 Земля! Лисичка, Рак, Жираф,
 Земля! Рысь, Ворон, Пес, Журавль,
 Земля! Медвица большая,
 Земля! Кентавр, Скорпион,
 Земля! Дельфин, Телес, Дракон,
 Земля! Медведица меньшая,
 Земля! Земля! Пегас, Насос,
 Земля! В чем дело-с? Ничего-с.

Никит, я очень очень знаю
 как просто просто уезжать,
 о чем тебе и лепетаю,
 о чем и всем хочу сказать,
 на голос, шуму вод подобный,
 переложив мотив свободный:
 "Друзья, давайте все умрем..."
 Давай, но мы с тобой живем,
 на полдороги под чинарой
 располагаясь на ночлег...
 Пусть слаб и жалок человек,
 но все ему дастся даром:
 вино в груди и в жажде – есть:
 Бог есть, Никита Фельксч, Бог есть.

Бог есть! Как Бархударов – корень,
 Бог есть! Твержу, что твой Крючков:
 Бог есть! что, либо, нибудь, кое,
 Бог есть! значение основ,
 Бог есть! состав инфинитива,
 Бог есть! ва ова, ива, ыва,
 Бог есть! уж, замуж, нестерпеж,
 Бог есть! Толку? Толчёшь, Тку? Ткёшь.
 Бог есть! зависеть, гнать, увидеть,
 Бог есть! услышать и вертеть,
 Бог есть! не обижать, терпеть,
 Бог есть! уж лучше – ненавидеть,
 Бог есть! Бог есть! смотреть, держать,
 Бог есть! Бог есть! дышать? Дышать.

Разговор в Аахене

Вадим Захаров Давайте вернёмся к моменту Вашего отъезда из России. Это, если я не ошибаюсь, 1976 год. Попробуйте конспективно описать ту ситуацию. Что вспоминается сразу? Может быть, здесь было бы интересно вспомнить первый год, проведённый за границей.

Виталий Комар Ситуация до отъезда для меня, Алика, для многих художников разделялась на два периода: "до бульдозеров" и "после бульдозеров". Это в рамках личной биографии. Когда "после бульдозеров" состоялись разрешённые выставки, мы попали в очень странную психологическую ловушку: было разрешено плясать, но в определенных рамках, а именно, разрешалось рисовать и выставлять все что угодно, кроме порнографии и религиозных сюжетов. Фантастическое, абсурдное, чисто русское объединение – порнография и религиозные сюжеты попали вместе, в один запасник неразрешённых работ, как в свое время, при Хрущеве, портреты Сталина попали в тот же подвал, где хранился Малевич, – две крайности, равно запрещённые. Это была психологическая ловушка. У нас не было того опыта, той звериной интуиции, мы еще были молоды. У нас не было такого опыта, как, скажем, у Ильи Кабакова. Когда его пригласили на "бульдозеры", он отказался, он знал, чем это кончится и сказал: "Ваша позиция – позиция людей, стоящих на двух ногах, а я всю жизнь привык жить на четвереньках". Я помню, мы даже хотели сделать такой проект – проект жилья человека на четвереньках, где двери маленькие, стулья, столы, посуда соответственно изменены, – все рассчитано на человека, живущего на четвереньках. И вот мы попали в странную ситуацию, когда вроде разрешалось и одновременно не разрешалось.

Захаров Вы имеете в виду организованный в конце семидесятых Горком графиков?

Комар Да, и даже выставку, состоявшуюся сразу после "бульдозеров" – Измайловскую. Это была протоперестройка, я бы сказал, разрешённая демонстрация. Был летний замечательный день, все пришли в парк, впервые никакой цензуры, все было на ответственности Оскара Рабина, который блестяще умел разговаривать с бюрократами на их бюрократическом языке, что не умели делать ни я, ни Алик, ни Глезер (Глезер был человек нервный, всегда срывался). И Оскар сказал: "Это моя личная ответственность. Я обещал властям, что не будет ни порнографии, ни каких-то других резких вещей". У нас и не было таких вещей. Я помню, мы принесли на эту выставку "Пост-арт" – взгляд на поп-арт из будущего, работы Лихтенштейна и Энди Уорхолла, как бы прошедшие огонь, воду,

медные трубы, славу, работу реставратора. Кстати, Алик прийти не мог, так как он вывернул ногу. Но была Катя – жена Алика. Вообще было много народу – был действительно праздник. Было ощущение, что еще немного и разрешат все. Очевидно, такое же ощущение было у вас в период апогея перестройки. Но, как я понимаю, Ваше поколение во многом – это поколение перестройки, а сейчас приходит другое поколение – постперестроечное. И вас ждет эмиграция – я имею в виду внутреннюю эмиграцию, когда ты перестаешь отождествлять себя с наиболее, в кавычках, передовыми движениями.

Захаров Для понятия “внутренняя эмиграция” тогда в Москве была найдена удачная внешняя форма – обособление. Это некая позиция, некое осознанное внутреннее решение. И этим оно отличалось во многом от внешнего, социального отстранения.

Тогда “отстраивали” не только власти, но “обособлялись” сами художники. И, как мне представляется, для многих выезжавших тогда за границу, оказалась сложной проблема “двойной эмиграции”. Ты эмигрант вдвойне. И это непонятно, даже странно, тем более для других – ты некий монстр с двойным дном, сам себя пугающийся. Ужас. Ужас. Но и для “обыкновенного внутреннего эмигранта” здесь, в новой России, проблем оказалось не меньше. Вопрос: как удержать эту, выбранную когда-то позицию обособления?

Если вернуться к разговору, о поколении, то моё поколение – художники конца семидесятых – во многом оказались перед проблемой заполнения огромной ямы, воронки образовавшейся в результате эмиграционного взрыва, в “подготовке” которого вы приняли активное участие. Мы попытались какое-то время забрасывать эту дыру, но потом стало ясно: если в России дыра, то её ничем уже не заделаешь. Бросили лопаты и сразу стало легче.

Комар И это замечательно. То, что Борис Гройс называл “московским концептуализмом” в своих первых публикациях в *А-Я*, – звучало, конечно как “бенгальский тигр”, но это было очень важно. И мы очень интересовались тем, что происходит в Москве.

Начало нашей эмиграции совпало с началом афганской войны. Я помню, как по телевизору в Америке показывали владельцев баров, разбивающих у входа в бар “Столичную водку”. В самом Нью-Йорке я этого не видел, потому что Нью-Йорк более терпимый город. Но в провинции я это видел. Вообще была большая анти-русская реакция в связи с началом афганской войны. В этот год был снижен официальный учетный минимум выезжающих в эмиграцию. Если в 78-м году эмигрировало, если не ошибаюсь, чуть ли не 50 тысяч, то на следующий год после начала афганской войны это было несколько сот человек. Вы, наверное, поколение для России очень важное, вы не просто заполнили промежуток, но вы совпали с временем войны. Для художников очень важно работать в то время, когда страна ведет войну. Если взглянуть на историю авангарда, то войны и революции совпадали со временем расцвета искусств. Так

прекрасно расцвели, например, дадаисты в годы первой мировой войны. Русский авангард начался где-то после русско-японской войны, первой русской революции. Американский авангард, весь американский экспрессионизм – это результат второй мировой войны. То есть войны чрезвычайно важны. Видимо, психологически художник попадает в такую ситуацию, когда он находится в экстремальных условиях, когда для него такие понятия, как жизнь, смерть, борьба за существование, зло, добро, становятся не просто словами, а реальностью. Ведь люди, которые учились в Вашей же школе, или вообще знакомые могли быть убиты во время этой войны. Вообще само осознание того, что ты находишься в экстремальной ситуации, когда человек проявляет свое потаенное, агрессивное...

Захаров Должен заметить, что для многих, не только для моего поколения, афганская война практически ничего не решала – в силу того, что, во-первых, пропагандой в Москве это сильно гасилось, а во - вторых было ощущение, что воюет не Россия, не нормальные люди, а безликая советская машина. Это разделение на "мы" и "они" было очевидным. Мы как бы не отвечали за них. С этим были связаны многие разногласия и полное непонимание ситуации Западом. Хорошо известно, что советская машина ослабевала, делала поблажки для своих граждан лишь тогда, когда упиралась в более мощную или равную ей машину. Интеллигенция в России всегда выигрывала, если президентами Америки были консерваторы – Никсон, Буш, Рейган, – проигрывала – если демократы, Кеннеди, Картер. Это было невозможно объяснить демократически настроенным западным художникам, студентам итд., короче западной интеллигенции. Очень важно, откуда и как смотреть на события, важен момент рефлексии.

Комар Я имею в виду не саму рефлексию – в работах дадаистов, например, нет рефлексии непосредственно на войну. Важно само сознание, что где-то между Вами и реальностью существует странная подушка, как в самолёте, когда уши заложены. Наверно, Вы также воспринимали войну не как реальность, но для тех же дадаистов, живших в центре Европы, далеко от театра военных действий, само сознание, что где-то идет война - очень важно. Это как фон в радиопередаче – такая полуслышная музыка, которая на самом деле очень многое определяет. Ты к этому фону привыкаешь, но он постоянно на тебя действует. Вы его не замечаете. И в кино это бывает: в какой-то момент уже диалога нет, но музыка вдруг меняет свой ритм, и Вы уже психологически к чему-то готовитесь, хотя Вы не обращаете внимания на музыку, Вы смотрите на картинки, которые мелькают на экране. И этот фон может создать тревогу, создать ощущение неминуемого разрешения ситуации. И этот фон, очень важный, я уверен, присутствовал в ваших мыслях.

Захаров Безусловно, происходящее в Афганистане было в самом деле серьёзным фоном, но "боевые условия" наличествовали в на-

шей обыденной жизни. Это был настоящий фон-лейтмотив и ты ткань этой мелодии. Ты не слушатель, ты уже сидишь в оркестровой яме и используешь свой инструмент, какой бы он ни был: дудка, расчёска или линейка, подстраиваясь под требования дирижёра. Если ты начинаешь ложками выбивать "семь сорок" или имитировать препарированный рояль, то в лучшем случае ты останешься без работы, в худшем... Я несколько утрирую ситуацию. Но что интересно, иногда, по неизвестным причинам, дирижеры становятся глухими. И тогда у оркестрантов появляется возможность расслабиться и даже улизнуть при случае. Я подразумеваю под "глухотой" брежневский застой.

Комар Да, это очень интересная тема, о которой можно много говорить. Но вернёмся к роли нашей эмиграции на Западе, – она, конечно, не была такой заметной, как роль эмиграции из Европы в нацистское время. Благодаря Гитлеру, Америка стала авангардистской страной. Из Европы были изгнаны такие люди, как Фрейд, масса авангардистов – Леже, Шагал. Коммунисты, евреи, авангардисты уезжали из Европы и поселились в Нью-Йорке. Это был неслыханный толчок и стимуляция для нью-йоркской школы. Мы, конечно, не являлись таким сильным стимулятором, но я уверен, что в какой-то степени люди типа Солженицына, Иосифа Бродского сыграли важную роль, очень локальную роль. Либеральная интеллигенция в Нью-Йорке стала немножко менее крайне левой под влиянием именно таких людей и людей нашей волны. Например, Сьюзен Зонтаг просто писала, как под влиянием бесед Иосифа Бродского и чтения *Гулага* она отказалась от многих своих крайне левых идей. Один наш друг, очень левый в свое время человек, известный критик, после наших рассказов, когда мы ему объяснили некоторые наши работы, объясняя весь контекст, действительно сильно изменил свое отношение именно к русскому варианту. Это не означает, что эти люди перестали верить социализму. И Алик, и я продолжаем верить в социализм с человеческим лицом, в каком-то смысле. Отвлечусь от темы и приведу простые примеры: бесплатное образование, медицинская помощь калекам. То есть это хорошее явление, если оно происходит на высоком уровне, дай Бог, чтобы в Америке оно когда-то возникло, никто бы от этого не отказался. В принципе социалистические идеи несли в себе очень интересное зерно. Вместе с водой нельзя выплескивать ребёнка.

Но занимать крайнюю позицию, как сейчас некоторые очень финансово ориентированные прагматисты в России хотят все за деньги, даже музеи на Западе невозможно – нельзя снять музейное помещение за деньги, как в России можно снять Третьяковку. Это напоминает уже не капитализм, а какую-то странную азиатскую коррупцию. Нельзя все буквально подчинить примитивному капиталистическому принципу: "плати и получай". В обществе должны существовать определенные вещи, ответственность за которые все разделяют в равной степени, хотя бы в форме уплаты

налогов. И такие вещи, например, как государственное субсидирование искусства, – явление весьма положительное. В Америке существует государственная организация, являющаяся в какой-то степени эквивалентом министерства культуры, не в той степени, как это было при Сталине или при Брежнев, и не в той степени, как это существует сейчас во Франции. Но это очень важная институция: она позволяет художнику не так сильно зависеть от рынка, потому что рынок – диктатор не хуже Сталина. Мы это ощутили довольно быстро. Первые годы в эмиграции, не смотря на то, что какие-то известные музеи приобрели наши работы, нам было очень тяжело. Несколько лет я пытался чуть ли не одной маковой кашей, что, конечно, при моем весе совсем не плохо.

Для некоторых эмигрантов и художников проблемы адаптации превращаются в трагедию. И в какой-то степени нас спасло понимание своего собственного пути, своей собственной биографии, линии, как бы рассказа или романа. Одна из причин эмиграции – это стремление создать поворот сюжета собственной биографии. Потому что каждый из нас делает одно произведение искусства – свою биографию, и не только из нас – художников – любой человек пишет этот роман, и это его высшее произведение искусства. Поэтому, нельзя было такой поворот в сюжете упустить. Конечно, есть диссидентские объяснения: нас действительно выгнали из Союза художников, скандалы, подслушивания разговоров и т.п. Но не только они явились причиной эмиграции. Это была еще личная потребность внести какой-то ритм в собственную биографию. Мы пытались менять свою биографию. Эта потребность менять свою биографию, свои работы, наверное, спасла нас. В 80-е годы концептуализм стал постепенно заменяться живописью. И мы тоже отошли от работ, которые были сделаны в основном, традиционно говоря, в концептуальной технике – фотографии тексты и т.д. – и обратились к концептуальной живописи. Причем мы не знали, что живопись войдет в моду. Вошла в моду не наша версия соцреализма, а экспрессионизм, пришедший из Германии. Была потребность измениться, отойти от чистого концептуализма к более сложной, традиционной живописи. Наша потребность измениться совпала с этими изменениями. Может быть, поэтому мы неожиданно обрели второе дыхание, потом третье, четвертое... Я думаю именно это нас держало на плаву.

Захаров Вы описываете свою ситуацию, но был массовый отлёт. Целая стая спялась со своих мест. Можете ли Вы несколько слов сказать об этом.

Комар Я думаю причины массового отъезда никакой не было. То есть не было причины, которую можно было бы логически сформулировать. Есть одна причина, которую можно сформулировать как бюрократическую, и вторая, которая звучит совершенно абсурдно. Начнем с абсурдной. Мы уезжали поздней осенью, когда птицы улетають в теплые края. Это совершенно нерациональная

потребность – взмахнуть крыльями. Это массовый психоз. В частности, в Израиль – там действительно тепло. И все полетели – друзья, родственники, очень многие наши друзья не из художественного мира. Все махали крыльями, все хотели лететь, куда-то перебраться – это иррациональное чувство. Даже изучают эти механизмы: почему птицы спимаются, как они ориентируются, – до сих пор нет внятного объяснения этого. Возможно, это и страх, и иллюзии, и радужные надежды – все смешано в каком-то фантастическом коктейле.

Захаров Давайте коснемся топографии эмиграции. Птицы летели в Париж, через Вену, в Израиль, в Нью-Йорк. Это основные четыре траектории?

Комар Да, это действительно четыре центра. Я думаю, что это наиболее активные центры художественной жизни. Посмотрите путеводители по галереям. Чем больше галерей в городе, тем, следовательно, больше богатых людей. Наверно, это звучит несколько примитивно. Но ведь коллекционер – это человек, для которого в какой-то степени искусство – это игрушка. Искусство – это хобби богатых людей. Мы до этого говорили о важности государственной поддержки искусства – это попытка избежать той позиции, когда ты игрушка пусть даже очень широко мыслящего коллекционера, директора музея или критика и т.д. Чем больше галерей в городе, тем, следовательно, в нем больше потребителей искусства. Это простое объяснение. Такие города как Париж или в 80-х годах Кёльн, Нью-Йорк – отличаются от других количеством галерей, в них число галерей перевалило за сто. Видимо, это критическая масса. Больше ста галерей – и уже начинается иное качество, начинается художественная жизнь. Цельзя преувеличивать разрозненность галерей. В конечном итоге, все галереи – это громадный такой штрихпунктирный салон. Если в 19-м веке в Париже французы собирали художников в большой зал, завешивали стены в несколько рядов, это был салон. Салон существует и теперь, просто он более разбросан. Если Вы идете по улицам Сохо, Вы идете по корридору некого большого салона. Просто с архитектурной, структурной точки зрения – салон изменился.

Захаров Все же выбор определенных городов связан, думается, с уже проложенной первой и второй эмиграционными волнами трассой. Именно Париж, Израиль и Нью-Йорк были теми точками, куда уезжали, еще задолго до третьей эмиграционной волны. Третья волна двинулась уже освоенными, описанными ранее путями.

Комар Причем очень важно, что в эти края уезжали именно русские художники. Например, в Тель-Авиве можно встретить уникальные конструктивистские особняки, построенные выходцами из России в 20-е, 30-е годы. То есть это в истории самого конструктивизма, возможно, за исключением мельниковского особняка, совершенно редкие случаи. Ведь они не были ориентированы на частное строительство. В Тель-Авиве в новых районах есть ин-

тереснейшие образцы особняков для одной семьи, но в конструктивистском духе – работы архитектора из России. Русская эмиграция в Париже, конечно, тоже всем известна. Совершенно верно, это уже проложенные пути, они существуют где-то на уровне генетической памяти, они, возможно, рационально так не осознаются, как я пытался объяснить – количеством галерей, активностью художественного мира, количеством журналов по искусству, которые издаются в этом городе. Все-таки важно, что когда эмигрирует русский художник, то это не человек из третьего мира, эмигрирующий в основном по профессионально-экономическим причинам. Если уезжает представитель “супердержавы”, он уезжает туда, где существуют какие-то магнитные центры. Я помню средневековую карту Иерусалима – там через Иерусалим проходит земная ось. Это, конечно, метафора. Но действительно существует несколько осей, вокруг которых вращается художественный мир. Именно те города, где оседают русские художники. Русские художники, как магнитные опилки, концентрируются вокруг магнитных полюсов.

Захаров И., разумеется, все осели в Париже и Нью-Йорке. Гораздо меньше в Израиле. Очень мало в Германии. У меня сложилось мнение, что нью-йоркская и парижская эмиграции сильно различаются. В чем по-Вашему основное отличие? Или мое представление надуманное?

Комар Нет, не надуманное. Отличие этих двух магнитных полюсов объясняется тем, что парижский – намного более старый. И искусство там значительно более консервативное, даже в своих авангардных формах это все равно академия. Это явление, видимо, неизбежное, когда авангард становится академией, когда вырабатываются некоторые признаки. Надо сказать, что само слово авангард понимается в Америке иначе, чем в Париже. В Америке авангард и модернизм отождествляются. Для американца это некое историческое явление, которое закончилось. А в Париже авангард – это постоянный раздражитель общественного вкуса. Поэтому иногда возникают странные ситуации, когда я кому-нибудь объясняю в Америке, что сейчас в роли авангарда может выступить кич и даже консервативные тенденции, потому что именно это будет раздражать наиболее влиятельную часть художественного мира, со мной начинают спорить. В конце концов выясняется, что мы просто по-разному понимаем термины. Я все-таки продолжаю мыслить в европейских терминах, хотя живу уже пятнадцать лет в Америке. Это как родимое пятно, от него трудно отказаться. Это главное отличие – разное понимание авангарда, разное понимание модернизма. В Париже художественный мир устоявшийся, поскольку Париж был центром, столицей мира в 19-м веке. Это более старый центр, у него уже образовались традиции. А в Нью-Йорке только сейчас складываются некоторые традиции, но зато в Нью-Йорке существует замечательная традиция эмиграции. Нью-Йорк всегда был воротами, в которые всасывался другой мир. Если в Париже

все-таки отношение к пришельцам немного сомнительное, в Америке оно более открытое. Это традиция Нью-Йорка — принимать пришельцев. Не зря там существует не ЮНЕСКО, как в Париже, а ООН. Это очень важно психологически.

Захаров С другой стороны, если проследить судьбы художников, осевших в Париже и в Нью-Йорке, они очень схожи. Мало тех, кто действительно встроился в западный художественный процесс. А цель такая безусловно ставилась. Схожесть общей картины.

Комар Я согласен с тем, что их можно пересчитать по пальцам, но я не считаю, что это мало. Когда мне говорили — смотрите, всего десять-двенадцать имен прославились, я всегда говорил, что это немало. Все забывают о простом процентном соотношении людей пробившихся к активной группе. Например, вспомните Москву 70-х годов. Вы говорили, что образовался вакуум, но все равно жили художники, работавшие в концептуализме, как московский авангард. Но их было, наверно, не больше дюжины. Если из десяти активных один, два или три пробился, то это тридцать процентов. Представьте, если бы тридцать процентов немецких или американских художников добились успеха — это громадный процент. Ведь это было бы не от десяти человек, а от тысячи. В Нью-Йорке выставляется каждый сезон около тысячи человек. Так что в процентном отношении русское искусство имеет уникальный успех. Просто не имеет себе равных. Я имею в виду процент имен к активно действующему количеству художников. Я не беру тех художников, которые работали в рамках Союза художников — это особая оранжерея.

Захаров Если коснуться Вашей жизни в Нью-Йорке — первые годы, первые выставки у Фельдмана (самая первая, правда, если не ошибаюсь, состоялась, когда Вы были еще в Москве), первые ощущения в новой для Вас нью-йоркской культурной ситуации?

Комар Первый шок случился еще в самолете, по пути из Вены в Иерусалим, когда я в клозете нажал на кнопку и полилась яркая голубая вода. Я подумал, что сошел с ума. А когда через год я из Иерусалима попал в Нью-Йорк, первая реакция моя была такая — меня стошнило. Меня встретил вместе с Аликом приятель на автомобиле, от аэропорта до Нью-Йорка примерно час езды, когда на дороге много автомобилей, и вдруг я чувствую, меня тошнит, причем мы не пили ничего, это была очень странная реакция — я думаю, психологическая. Я попросил остановить машину, выскочил на шоссе, и меня минут пятнадцать выворачивало. И воздух — я помню запах Нью-Йорка, это запах деревянного полена, которое долго лежало в воде, запах сырого дерева. Сейчас я потерял это чувство. Видимо, этот запах стал уже фоном, к которому привыкаешь, и тогда он уже не улавливается. Это тоже была реакция на физиологическом уровне. После Иерусалима мне показалось, что я вернулся в Москву, потому что Иерусалим — маленький город, очень странный город, все-таки это третий мир. И Нью-Йорк мне на-

помнил Москву, потому что за год уже в какой-то степени появилась ностальгия, слабая ностальгия и понимание того, что уже не вернуться в ту Россию, советскую, будет уже какая-то другая Россия. И еще была одна интересная ситуация, на которую Алик реагировал более остро, я – притупленно. Фельдман устроил для нас вечеринку, ужин, и собрал многих художников. Там были Энди Уорхолл, Аракава, Бойс был тогда в Нью-Йорке. Словом, было много художников его галереи. Ну, конечно, пили не так, как в Москве, а, может, мы с Аликом больше выпили. И когда мы выпили на улицу, Алик схватил меня за руку и сказал: "Ты понимаешь, они же на нас смотрят как на чужих, они нас съесть хотят, они нас съедят". Я сказал: "Да брось ты, ты преувеличиваешь, они очень доброжелательны". Но он был убежден, что нас съедят и уничтожат.

Захаров Не было ли сходной реакции Нью-Йоркской эмиграции на события после перестройки. Ведь многих художников, живших тогда в России, стали приглашать крупные галереи, музеи. Не было ли ощущение, что они отберут так долго собираемый в закрома хлеб, разрушат уже некое сложившееся на Западе мнение о культурном процессе в России?

Комар Для нас это было очень важно. Во-первых, с нас сняли клеймо диссидентов, само это понятие исчезло. Я не скажу, что нас это слишком сильно раздражало, но иногда это все же раздражало. И в нью-йоркской прессе к нам было приклеено это клише. К нам в студию приходил Сахаров, многие диссиденты, были даже конференции по каким-то диссидентским вопросам и т.д. То есть, конечно, мы принадлежали к этому миру. Но долгое время это постоянно действовавшее клише раздражало. Это клише выпало из определения в 80-е годы. Это было очень важно, что о тебе стали писать уже просто как о художнике. Наша реакция, правда, сильно отличалась от реакции многих других художников, которые были на подступах уже к какому-то другому уровню, у которых в это время начинался успех. Для некоторых это было наоборот крушение, потому что нашли других – и более талантливых, и более как бы свежих. Или другой пример – Чернышев – он был принципиально засидевшийся, он принципиально не хотел иметь дело с американским художественным миром, считая себя к этому еще не готовым, – он очень своеобразный человек. Для него это было очень полезно: галерея, выставлявшая потом многих художников перестроечного времени, с нашей подачи – мы привели к нему хозяйку галереи, сделала ему выставку с каталогом. До этого времени он об этом и думать не мог. Это был важный для него этап. Так что разная была реакция. Но у меня тогда появилось ощущение, что круг моей жизни замкнулся, я это ощутил и приехав в Москву, находясь там в кругу художников. Я чувствовал себя в "своей тарелке", будто вокруг родственники. Это очень хорошее ощущение.

Захаров Действительно, для таких художников как Чернышев, Рогинский, которые на волне перестройки стали возвращаться в

Москву, делать там выставки, — это, видимо, очень важно. Но и для московской культурной ситуации их возвращение не менее важно. Выставка Рогинского, Чернышева и Турецкого, вызвала в Москве редкостное оживление, интерес. С другой стороны, новая ситуация отторгает как бы "запятнанное" прошлое.

Комар Я понимаю, о чем идет речь. Я никогда не хотел вернуться в Москву с ретроспективой. Алик тоже. Хотя нам это несколько официальных людей предлагали. Для нас было не столько важно сделать заметную выставку, сколько вернуться в московскую повседневность. Мы сделали две выставки — одну в коммерческой галерее, другую — в новом здании Третьяковки. Сюжет был "Как снасти монументы", очень актуальный сюжет для московской школы прошлого. Но для нас было актуально то, что мы привезли с собой около 150 американских художников. В этой выставке маленьких рисунков пересеклись прежде непересекаемые для Америки вещи — соцреализм и американская модернистская культура.

У русских уже было много таких попыток, а у американцев нет, может быть, кроме серпа и молота, и Мао Цзе Дуна у Энди Уорхолла. Впервые русская культура, Соц-арт стал сюжетом многих американских художников. Участвовали Конут, Карл Андре, Лес Левин, Арман — один из основателей поп-арта, и другие очень популярные в Нью-Йорке художники. Несколько израильских художников-авангардистов, живущих в Америке, тоже прислали свои работы. Для нас было психологически важным, что мы не просто вернулись в Москву к текущей жизни, к текущим проблемам — сносить или не сносить монументы, или может быть, действительно лучше организовать вокруг них временные инсталляции — редкий случай такого соавторства. Для нас было важно вернуться не просто в прошлое, но привести в какой-то степени будущее назад. Для нас само предположение, что близкие Соц-арту работы будут сделаны теми, о ком мы читали в 70-е годы: один из основателей концептуализма Конут или основатель минимализма Андре — это звучало как будущее, и это будущее вернулось в прошлое. Может быть, эта выставка и не воспринималась в Москве как очень актуальная, но для нас она была очень важна. В этой точке все пересеклось. Отсутствие разницы между прошлым и будущим — это смешивание причины и следствия. Единственное объяснение феномена времени — это беспрерывная цепочка причин и следствий. Может быть, существуют какие-то атомы времени. Может, это даже форма жизни, которую мы просто не фиксируем.

Захаров Можно ли в этом контексте рассмотреть сложившуюся ситуацию сегодня, когда эмиграции в строгом смысле уже не существует, когда многие московские художники живут за границей, не изменяя своего статуса, оставаясь художниками из России?

Комар Я расскажу вам один свой разговор, который был у меня с представителем свиты Горбачева, когда он первый раз приезжал в Америку. Это был Коротич, редактор *Огонька*. Мы случайно встре-

тились в одном издательстве, и разговор зашел как раз о художниках-эмигрантах. Вы знаете, что существует клише: раз художник уехал из России, значит он отрезанный ломоть, будто он совершает что-то дурное для России. И я привел в пример в разговоре с Коротичем Ван Гог. Ван Гог был голландец, его музей находится в Амстердаме. Когда он уехал в Париж, который был магнитным центром того времени, никто в Голландии не воспринял это как измену. Я думаю, любой мыслящий человек в России должен ценить такую форму эмиграции. Эмиграцию, которую сделал Ван Гог.

Захаров Это опять и опять напоминает давний спор между западниками и славянофилами. Сейчас это разделение снова стало актуальным, активным. Нам говорят: вы должны сейчас участвовать в художественном, политическом, экономическом процессах, происходящих в России, а вы вместо этого живете на Западе. Вспоминается встреча во Франкфуртском аэропорту, сразу после первого путча. (Поясню: первый и второй путчи я наблюдал по телевизору из Кёльна.) Я увидел преобразенные лица своих старых друзей — лица героев, объединенных общим историческим событием. Первый вопрос, повергший меня в сильное смущение: Где же ты был?

Комар Это абсурд и даже, я бы сказал, антипатриотическая точка зрения. Есть масса других примеров, кроме Ван Гога, — так называемых, почвенно-ориентированных людей, которые принесли огромную пользу русскому искусству. Третьяков, например. Он давал возможность художникам жить. Но в то же время он принес большой вред репутации русского искусства 19-века в Европе. Ведь он скупал все наиболее яркие произведения искусства. Как собака на сене. У него даже не было места, чтобы показывать все эти работы. Благодаря его деятельности, работы многих замечательных русских художников (Венецианова, например) никогда не циркулировали на Западе, не стали частью мирового искусства. То есть эта положительная деятельность имеет отрицательные стороны. Это прямо противоположно тому, что делал, скажем, Дягилев. Было несколько исключений. Верещагин, например. Он делал инсталляции, расценивал свои работы как части инсталляций. Когда он возил свои индийские и средне-азиатские работы, он ставил растения в кадках, стелил восточные ковры, он ставил удобные сидения, заказывал рамы с определенным орнаментом. Он был одним из первых русских художников, кто действительно циркулировал в кругу мирового искусства. Но я отвлекся от темы.

Захаров В конце несколько слов о Соц-арте. Сейчас очень много интерпретаций этого явления. Как один из основателей этого направления, могли бы Вы сегодня поставить точки, расставить акценты.

Комар Я думаю в Соц-Арте была только одна линия наиболее живучая. Это оперирование с кичем. Кич был очень важным элементом Соц-арта. Именно советский кич. Это не просто массовая советская культура. Существует большое отличие от поп-арта.

Соцреализм был культурой, принесенной новой элитой. Эта элита по происхождению была из низов. Поэтому их вкус не сильно отличался от массового вкуса, от вкуса Ворошилова, например. Но никогда это не было популярным искусством. То есть если плакаты и лозунги нас окружали на каждом шагу, это не значило, что они были популярны. В Америке этот момент тоже недостаточно оценен. Если в Америке в рекламу включают какой-то известный поп-образ, это не значит еще, что эта культура любима массами. Для нас было важно осознать этот кич как сегодняшнее явление, взглянуть на него сегодняшними глазами, из будущего. Соцреализм был проекцией, он изображал как люди должны жить. Это, видимо, большая трагедия, свойственная и славянофилам, и западникам в равной степени. Западники ориентируют страну на будущее, которое видят как сегодняшний Запад. А славянофилы видят будущее страны как прошлое. То есть и Солженицын, и Сахаров в равной степени не живут в сегодняшнем времени. Это вообще трагический момент для многих людей в России: мы пытаемся осознать сегодняшний момент или с точки зрения будущего, или с точки зрения прошлого. А мы должны научиться цепить то, что происходит сегодня. Соц-арт был попыткой выйти из этого страха и взглянуть на эту кичевую культуру глазами участника этого кича, будто это вот сейчас существует. Взглянуть как на нечто эфемерное, исчезающее.

Возвращение утраченного времени

Тринадцать лет я живу в Праге, а до сих пор сопротивляюсь слову эмиграция. Вот и дом у меня тут свой, цветочки в садике, птички, свой вид из окна, лучи вечернего солнца на веранде, а лучше всего мне все равно в Москве. Не чувствую я себя эмигрантом или прячусь от того, что всё равно уже произошло. Если же не прятаться от этого слова и не замснять его разными другими, помягче, вроде отъезд – как бы так, на минуточку, уехал, а через полчасика вернусь, или переезд – как бы, ну а что особенного, квартиру поменял и все, то эмиграция для меня связана с такой страшной историей, объяснить которую я до сих пор, спустя 13 лет, не в силах.

"Уехал" я, или "переехал", в 1982 году. К этому времени у меня за плечами, так говорится – за плечами, была куча работ, некоторые из которых были вполне монументальные, например *Проекты для одинокого человека* или цикл картин *Семь разговоров*, альбомы, картины и т.д. и т.д. И количество их было вполне приличное. Моя мастерская на Маросейке еще оставалась, оставалась и иллюзия, что я буду приезжать в Москву и работать. Но после истории с потопом в мастерской, случившимся во время моего, еще гостевого, пребывания в Чехословакии, когда целая куча работ погибла, оставлять их было рискованно и, наконец, два больших контейнера с картинами прибыли в Прагу. К этому времени, какой-то приятель Милены "временно переехал" в Мюнхен и оставил нам свою мастерскую, гнилой мокрый подвальчик, куда мы эти мои картины и привезли. Там они и стояли не знаю сколько лет без движения, но не в этом дело.

А дело в том, что приехав, или переехав в Прагу, я вдруг, совершенно неожиданно, оказался как бы на пустом месте. Не в том смысле, что Прага была в художественном отношении пустым местом, а в том смысле, что я сам как бы был пустое место, как бы я до этого ничего не делал и не сделал, вообще художником не был. С невероятным трудом, с потом, одержимый страхом и неуверенностью, я начинал с нуля. В полном смысле, как начинающий художник, который счел бы за невероятную дерзость учиться у Больших мастеров в Музеях, я учился в самом низкопробном салоне. Был такой в Праге при коммунистах за углом Вацлавской площади салон Худ.фонда, куда на комиссию сдавали свои опусы разные художники, де раздражавшие провинциальных идеологических карликов, которые были правее Папы Римского.

Вот у них я и учился "ходить". Совершенно ошеломленный я смотрел, как они лихо махали кистями или небрежно и смачно намазывали, как масло на хлеб, краску мастехином.

Хотя я описываю всё это в иронических тонах, на самом деле я, после строгого аскетизма концептуальных стендов, был очарован возможностью просто нажраться и напиться до отвала, я хотел попробовать запретного плода, запретного в нашем московском ордене, а именно, освободить саму форму, материал, краску, дать им жить собственной жизнью, развиваться по их собственным законам.

Конечно, теперь я вижу, что это было заблуждение. Но, что делать, такая у меня судьба, а может не только у меня, если не только, то хоть какое-то утешение бы было, живу переполняя от одного заблуждения к другому. Я постепенно привык к этому и воспринимаю с покорностью – ну вот, опять занесло! Слава Богу, у меня есть другая дурная особенность, которая в подобных случаях меня спасает – мне становится скучно заниматься все время одним и тем же. Так что я в своих заблуждениях не застреваю слишком долго.

Но, что любопытно, вся эта чертовщина могла бы быть хоть как-то понятна, если бы я, как многие наши знакомые и коллеги, оказался после эмиграции в изоляции. Все мы знаем опыт наших знакомых в Нью-Йорке, Париже, в Германии и т.д. Но ведь нет. В силу разных причин я сразу оказался в центре местной неофициальной художественной элиты. Лучшие чешские художники и искусствоведы стали моими друзьями. Конечно, это тип дружбы иной, чем у нас дома, но это уж, так сказать, местные особенности.

Но странность, о которой я хочу рассказать, не в этом. То, что человека выдернули из почвы и он потерялся, растерялся, глупости стал делать – тут ничего странного нет, бывает. Странность в том, что спустя довольно короткое время, выдернутые мои несчастные корни, висящие в воздухе, нащупали почву и запустили в нее концы. Почву совершенно иррациональную, почву, не имеющую места, а имеющую время. Я очутился во времени, которое я пропустил и упустил.

Первые мои картины относятся к 1970 году, мне было тогда 33 года. А что же было до этого, где я был, что делал? Куда девались годы самого острого, самого продуктивного возраста?

*Встань, Пивоваров, вон из класса!
Крыша дома набекрень
Человеческая масса
Стук дверей и солнца лень.*

*Солнца масса, улиц шумных
Запах булки на углу
Чувства юношей безумных
Уносящихся во мглу.*

*Лет не зная, не лелея,
В шуме ветра и дождя
Проншусь вдоль мавзолея
Мимо страшного воя.*

*Переулком устремленный
Вдоль светящихся окон
Я Амуром ущемленный
Упадаю на балкон.*

*Все пропало, только мошки
В голове больной звенят
И сижу я свесив ножки,
Рот от счастья ризия.*

Короче, я очутился в конце 50-х годов в нашей крошечной комнатке в Замоскворечьи, в пространстве пронзительной чувственности, когда первый раз прикасаешься к телу девушки и к листу бумаги, когда солнце над московскими крышами огромно и краски в этюдничке пахнут, как Царство небесное. Боже, я помню, как у одного приятеля я впервые увидел масляные краски, богатство тогда для меня недоступное, я помню их запах!

Нет, это не была ностальгия. Практически, в любой момент я мог приехать в Москву, что я и делал довольно часто. Тогда, в начале 80-х все было дешево и доступно. Произошло же какое-то смещение, наполнился провал, белое пятно. То, с чего я должен был начать, и что не было сделано, настоятельно требовало выхода. Первая глава писалась постфактум, после написания второй, третьей, пятой.

Если кто-либо позарит, что всё это чушуха, что это не роман, а жизнь, что такого не бывает, я сразу соглашусь. Но факт есть факт, вот стоят у стены мои ранние картины, в свое время не написанные, а теперь, непонятно каким образом возникшие. Причем картины эти не только восполняют недостающее звено в моей собственной биографии, но, как мне кажется, и я надеюсь, что это не будет понято как самомнение, и какое-то белое пятно в московском искусстве 60-х годов. Мне всегда казалось, что там чего-то не достаёт, какого-то аспекта, какой-то интонации, маленькой какой-то птучки для полноценности. Мне только нужно было бы быть последовательным и написать на этих картинах соответствующие даты. Все равно я их не могу никому и нигде показывать из-за полного их выпадения из какого угодно контекста, а если изменить даты на правильные, все становится логичным и естественным. Ведь переписал же Малевич даты своих картин, чем обеспечил работой экспертов до скончания времен.

Прыжок в обратное время продолжался года четыре, а потом, почти так же внезапно кончился, как начался. Я как бы выполнил программу, поставил точку и всрнулся в "правильное" время.

Интересно, что даже моя работа в книге, при всей случайности вовсе не зависящих от меня заказов, полностью соответствовала этому странному возвращению. Совершенно случайно (к этому времени я уже почти полностью перестал работать в книге, во-первых, потому что сам не хотел, а во-вторых, потому что и не предлагал никто) я выпустил в Праге три иллюстрированные книги, которые в принципе должны бы были выйти в 60-е годы (и в Москве, конечно) – стихи Хлебникова, стихи Пастернака и проза Вагинова.

Конечно, в связи со всем выше описанным, возникает вопрос, почему, как получилось, что я во время не выполнил задание.

Я думаю, что это всё из-за влюбчивости. Я хотел почти каждую девушку, какую встречал. И в искусстве со мной происходило то же самое. Вообще-то сначала я двигался в правильном направлении. Уже в конце моей учебы в Московском художественно-промышленном училище имени М.И.Калинина я совершенно интуитивно начал срзать. Енц ничего не зная и не умея, я "по чувству" сделал несколько небольших вещей, экспрессивных и раскованных. На вступительных экзаменах в Суриковский, хотя я, естественно, хвост прятал, опытные ищейки почувствовали и поставили мне по всем специальным предметам колы. Это вроде плохо, но не так. В том же 1957 году я поступал в Полиграфический, а там принимал экзамены только что принятый педагог Э.М.Белютин. Он тоже хвост почувствовал и наоборот принял. Это вроде хорошо, да тоже не так. Дело в том, что Белютин был совершеннейший диктатор и, как я его диктатуре не сопротивлялся, естественный процесс был прерван. Сопротивлялся – это, конечно, слишком сильно сказано. Все мы были околдованы в полном смысле слова белютинской харизмой. Володя Янкилевский, с которым мы оказались в одном классе, отдался ему самозабвенно, а я кочевряжился иногда. Однажды Элий Михайлович поставил натюрморт из синих предметов и дал задание написать его в любой другой гамме. – Например, в красной, – сказал он. По наивности я понял это не как приказ, а как совет, и начал писать натюрморт в зеленой гамме. Белютин подошел и с нескрываемым отвращением сказал:

– Ну, ну, значит делаем зеленый. Ну, что же, делай, делай, наверное у тебя половой орган зеленый.

Это, конечно, только эпизод, а вообще-то я был околдован. Потом, через год, Белютина выгнали, и мы оказались предоставленными сами себе, но рядом со мной сидел Володя Янкилевский, мы были друзья, я восхищался им, в отличие от меня, он был уверен в себе, даже слишком уверен, и рядом с ним копать свой колодец было невозможно.

Потом я познакомился с Ю.Соболевым, тоже личность довольно сильная, он был Главным художником в издательстве, работу давал

и насаждал пастойчиво сухой умозрительный вроде-сюрреализм.
Вот так время и было упущено и задание, внутреннее задание,
осталось невыполненным.

Что это за задание?

*Затерялась запазухой
Ягодка земляники
Закатился под койку
Грецкий орех
Исчезла в небе
Сухая изюминка
Утонула в луже
Бусинка бус.*

*Колется в щеку
Перышко из подушки
Лампу зажгу я
Чтоб книжку читать
Зайчик, зайчик
Дай свои ушки
Ушками книжку
Листать.*



Диалог о Западе

(Фрагмент беседы)

Гройс может быть, мы здесь описываем просто наш специфический русский эмигрантский опыт существования на Западе? Есть ли у тебя ощущение, что ты находишься в нормальной, стандартной ситуации художника в современном мире – или ты чувствуешь себя здесь посторонним?

Кабаков. Вне сомнения, да. Я не настолько самонадеян, чтобы думать, что мой опыт, функционирование моих работ, и моя общая стратегия являются типичными и показательными для Западе. У меня есть ощущение своей ущербности в силу моих личных обстоятельств – и менее всего я думаю, что это ощущение движения в пустоте распространяется на всех других художников на Западе. Несмотря на их внешнее поведение, которое я могу наблюдать, я чувствую, что у них есть гораздо большие контакты со своей средой, своим контекстом и своим культурным полем, чем у меня. Вне сомнения. Это однозначно.

Мне кажется, что мое существование эфемерно благополучно и продолжает развиваться в силу того, что я имею какую-то выделенную западным обществом транспортную систему, по которой предназначено двигаться подобным существам. Но есть другие системы коммуникации, другие системы транспортных сообщений – и они хорошо известны всем действующим лицам. Просто мне об этом не сообщают по разным причинам – потому что я не могу этого понять или в силу того, что западное общество не сообщает такие вещи. Это те правила, которые изучают в детстве – просто из воздуха берут – и в нормальном обществе не принято об этом рассказывать. А какое у тебя впечатление на этот счет?

Гройс. Знаешь, у меня впечатление прямо обратное. Вначале у меня тоже было ощущение, что я попал в какую-то ситуацию, которой я просто не просчитываю. Но потом я начал думать иначе. Сейчас мне кажется, что как раз западные жители, за очень редкими исключениями, не понимают своей собственной системы, в которой они живут. Действительная логика этой системы значительно более непонимая, нейтральная, бесчеловечная и сметающая на своем пути любые культурные навыки, любые коды, любые ориентации, интересы и т.д., чем она представляется самим западным жителям. И главное: она работает довольно быстро. Первое, что тут бросается в глаза, это невероятное непонимание большинством западного населения того мира, в котором оно живет. И именно потому, что это большинство получило свои мнения и основные ориентации в детстве или в ранней юности, с того времени их не пересматривало и теперь совершенно не понимает того места, в котором оказалось.

Эмигранты же видят этот мир не тем, каким он был раньше, а тем, каким они застали его сейчас. Если мы посмотрим на тех западных людей, которые здесь имеют успех – тот же Бойс, тот же Уорхол и т.д. – то увидим, что они обладают тем же качеством посторонности. Они по тем или иным причинам – психическим ли, этническим ли или еще каким-то другим – социализировались позже и поэтому поняли эту культуру лучше. Уорхол очень яркий тому пример – это человек, который все детство пролежал в постели, из славянской семьи. Это и Пикассо в Париже – из достаточно дикой Испании тех лет. Те есть на самом деле реальная западная система способствует как раз функционированию таких нейтральных, посторонних, радикально индивидуалистичных, полностью вышибленных из детства людей. А люди, нормально здесь живущие, на самом деле Запада не понимают.

Казаков Это, я думаю, очень точное наблюдение, потому что степень хаотичности, степень свободного движения всех институций по отношению друг к другу, смена ситуаций происходит на Западе с такой огромной скоростью, что малейшая длительная вовлеченность в какой-то один процесс и увязывание своей жизни с каким-то местом – это есть уже заведомая гарантия поражения и ошибок. Человек тут как бы бежит по реке по бревнам. Знаешь эту ситуацию, когда может только одну секунду наступить на бревно, но если он не видит следующих пяти бревен впереди, то он обречен, потому что малейшая длительная остановка на одном бревне, долгий выбор прыжка на следующее бревно приводят к тому, что он начинает тонуть. Я вижу, что те, которых мы называем "хорошо действующими людьми", – это люди, которые, с одной стороны, нейтральны по отношению ко всей системе в целом, и, в то же время, очень хорошо видят те опорные точки, на которых они стоят. Какая-то совершенно особая стратегия существования. Это та же эпидемичность. Это скоростное распространение по большой поверхности. Это перепрыгивание – сегодня здесь, завтра там. Это "блохастое" или "мушиное" перепрыгивание с одного места на другое является наиболее стабильным и оптимальным в подобной ситуации.

Получается интересная вещь, что сидение на одном месте, выращивание какого-то продукта, приводит на каком-то этапе к поражению. В то же время скольжение в сети приводит к успеху. Ты знаешь, что одна из иллюзий русского представления о западном мире – если ты попал, то сидишь хорошо. А попадание – это как раз нигде не попадание. Нигде в этом попадании сидеть нельзя, потому что при ближайшем рассмотрении арт-мир – это мелькающее перемещение всех компонентов. Все это куда-то едет, перемещается, переходит с одной площадки на другую, все неопределенно, никаких гарантий нет. Такое вот гигантское роение. Гройс Но тогда этот твой "проект" начинает меня смущать. Потому что проект является фиксацией на чем-то определенном. Мне же кажется, что наиболее эффективные и успешные здесь люди – это,

напротив, люди чисто реактивные, которые не имеют на самом деле своего проекта, не имеют своей идеи в том смысле, как ты это описываешь, а которые просто реагируют на толчки и вызовы культурного движения: ты просто видишь шанс и используешь его. Более развитый человек быстрее реагирует на возможность использовать шанс, но он не может его создать, потому что все меняется настолько быстро и ситуация (ты это правильно описываешь) настолько хаотична, что ты сам выстроить этот шанс не можешь. Ты можешь только его увидеть и использовать в момент, когда он находится перед тобой, либо пропустить его. Либо перепрыгнуть на это следующее бревно, либо подождать, пока оно проплывет. Но когда оно проплывает, выясняется, что второго бревна не будет, либо будет, но под неправильным углом, и на него нельзя прыгнуть. В общем, оказывается, что возникают сложности.

Кабакон Да, возникают сложности. Надо сказать, что, наблюдая за функционированием культурной системы на Западе, мы увидим, что понятие скорости, как и понятие проекта, является доминирующим и решающим. Смены этих хаотических ситуаций, их наплывы и перемещения, происходят так быстро, что решающим являются мгновенное реагирование и мгновенные перемещения и смещения психики, чтобы соответствовать смещению этих масс, этих движений, этих беспрерывно меняющихся конфигураций.

Гройс Что при этом отнюдь не означает "гнаться за модой". Именно для того, чтобы иметь возможность делать одно и то же, мы должны мгновенно высчитывать изменяющиеся ситуации. Это неправильное представление, что успешные люди гонятся за ситуацией. Они именно должны удерживать себя такими, как они есть, — и для этого все время перепрыгивать.

Кабакон Конечно. В этом отношении приходит на ум сравнение с манерой работать двух моих друзей — Бори Михайлова и Володи Тарасова. У обоих есть общее, которое относится к обсуждаемой теме, — это момент настройки. Манера снимать фотографии у Бори Михайлова совершенно парадоксальна по отношению к нормальной фотографии. А именно, он не смотрит в свой фотоаппарат, не ищет кадра, не видит предмет — и потом старается поймать его на пленке. Все как раз наоборот. Он идет по улице, находясь в страшно взвинченном и, одновременно, страшно расслабленном состоянии, это напоминает движение какого-то охотника в джунглях, когда он каждый раз ожидает, что сейчас выскочит какая-то антилопа. То есть охота представляет собой не бегство за какой-то конкретной антилопой, а как бы ощущение "антилопности" вокруг. И идя по лесу (какой-то есть датчик у него, или первое состояние), он вдруг начинает говорить себе, что "вот здесь что-то сейчас произойдет". Он двигается вполне интуитивно, настраивая на вот это состояние охоты, к этому пустому месту, где он ничего ни глазами, ни каким другим образом не видит. И внезапно, так сказать, повернувшись на 360 градусов, он снимает что-то от живота, сам не понимая, есть ли

там что-то или нет. И, наверняка, там человек падает или... ну, есть то, что ему надо снимать.

Володя Тарасов работает алогичным образом. Он говорит, что вдруг попадает в какой-то поток, в какой-то музыкальный коридор, в котором чувствует себя плавающим и, одновременно, абсолютно вольготно, свободно лежащим, то есть он не строит этот мир, а он его обнаруживает. Нечто подобное, мне кажется, происходит и здесь. Все эти успешно действующие люди находятся внутри потока, и по их радостному состоянию плавающего в теплой воде существа видно, что они хорошо плывут.

Гройс Да, и при этом они сохраняют внутреннюю стабильность, что, с другой стороны, напоминает кинематографических авантюристов типа Индианы Джонса. Эти герои падают со скал, на них бросаются индейцы, потом они попадают в ледники, потом они тонут и т.д., но у них все та же прическа, то же выражение лица, тот же костюм и т.д. Это, в принципе, и есть западная модель: сохранение самоидентичности в меняющейся обстановке. А кого тут можно назвать из героев художественного мира?

Кабаков При движении по пространству художественного мира я встречаюсь иногда с Болтанским, или Тони Крэггом – вот два примера. Я по их движениям, по выражению их лиц, по их манере работать вижу то самое ощущение пловцов в этом море, или птиц – их ветер относит, но они продолжают полет в свою сторону. То есть они держат воздух, как птицы. Эта правильная постановка внутренних крыльев позволяет им планировать в этом хаосе из воздушных потоков. Но я могу это только по наблюдениям издали утверждать.

Гройс Их интересует ситуативное художественное поведение.

Кабаков Безусловно, решающим является поведение. Например, многие художники, которых я уважаю, могли бы, с моей точки зрения, не делать большое количество работ, которые они делают, случайных работ. Но на самом деле речь идет о том, чтобы – ты употребил это выражение – откладывать яйца в любое место, увеличивая свои работы, уменьшая свои работы, делая новые проекты и уменьшая проекты. Это какая-то сверхэластичность, наподобие воды, которая заливает любую лунку. Речь идет о какой-то такой пластической массе, которая постоянно движется и способна включиться в любую ситуацию. И не важно, удачная эта работа или неудачная, проходная или значительная. Важна только скорость.

Насколько показывают наблюдение и опыт, общение происходит среди той группы людей, которые, если так можно сказать, синхронны по скорости. Это напоминает, конечно, езду по шоссе: как бы быстро ни мчались машины, но если они едут с одной скоростью, то люди могут совершенно спокойно разговаривать из окна в окно, как сидя за столом. И в то же время, если скорости не совпадают, то никакое общение невозможно. И это очень сильно бросается в глаза на Западе, потому что при любой встрече и ху-

дожников, и критиков, и кураторов друг с другом, и художников с куратором и т.д. нормальное, совершенно естественное и, что называется, "с пол-оборота" понимание возникает тогда, когда каждый понимает, что скорость информации, скорость проскта и скорость технического исполнения синхронизированы. Тогда наступает совершенно автоматическое общение, люди как бы не едут, а сидят. А в то же время, когда скорости разные, наступает тот самый ужасный дискомфорт, когда практически никакое дело не может быть ни решено, ни склеено, ни начато, ни продолжено. Любому человеку это здесь очень хорошо чувствует, и в художественном мире это – автоматический закон, никому не предписанный, но всеми разделяемый. Точное выполнение определенных операций, корректность ответов и вопросов, их сжатость и ясность – это то, что характеризует быструю машину, которая обрабатывает любой материал без малейшей задержки.

К этой же теме нужно отнести и постоянство скорости. Допустим, я сделал очень хорошую выставку. Почему же после этой выставки ничего не последовало – не поступили предложения другого рода, на какие-то другие выставки и т.д.? Мы забываем о том, что Запад находится не в одиночном "пунктирном" состоянии (то есть увидел – и из этого что-то произошло), а в состоянии постоянного скоростного движения. Конечно, можно сделать одну очень хорошую выставку или одну очень хорошую работу, "хорошо показаться", что называется, но если говорить о результатах, то они возникают только тогда, когда это происходит на протяжении большого числа лет и в одном и том же ключе. Но то, чтобы желательно, а обязательно, чтобы никаких временных перепадов не происходило, то есть, если человек делает выставки, то он делает их ровно, в одном и том же ритме на протяжении огромного срока. То есть можно сказать, что Запад чрезвычайно чувствителен к постоянству, а не к каким-то гениальным или шокирующим вышкам, которые потом кончаются ничем.

Опыт показывает, что вопрос: "А что делает этот художник сейчас?" – это очень опасный вопрос, потому что он означает, что те люди, которые спрашивают, уже давно ничего не знают об этом человеке. Эта пауза традиционно считается чрезвычайно важным моментом – в это время художник как бы думает. Но что бы об этом ни говорили в художественном мире, я думаю, что постоянство выступлений является обязательным – и это относится к той же проблеме скорости.

Гройс: Да, это понятно, но возникает, естественно, такой вопрос: "Хорошо, а почему у разных людей разная скорость?" Ответ в социалистической системе был ясен: одному назначено двигаться с одной скоростью, а другому – с другой. Там все было иерархизировано, и одному давали "ПОБЕДУ", а другому давали "з.и.л.". Если ты едешь в машине с определенным номером, то тебе очищают дорогу, и, соответственно, ты едешь с большой скоростью, а если ты

едешь на "Победе" с другим номером, то тебе не очищают дорогу, и ты едешь с другой скоростью. На Западе такой регуляции, естественно, нету.

С другой стороны, думать, что на Западе скорость присуща самому человеку, что он от природы наделен этой скоростью, что он родился с этой скоростью и это его личная скорость – это тоже мифологема. Этот миф разделяется, кстати, многими на Западе, и, в известном смысле, это идеология Запада. Но я думаю, что это идеологическая конструкция, которая не соответствует реальной практике. В действительности эти механизмы обретения определенных скоростей не даны от природы и не предписаны тебе обществом и социальной системой. Отсюда возникает вопрос: "Откуда они? В чем их источник?"

Кабаков. У меня есть гипотеза на этот счет. Я скажу не теоретически, а, что называется, из деловой практики. Художественный мир устроен так же, как и все остальные свободные институты Запада – в том числе и спорт, и политика и т.д.

Так вот, я хотел бы сказать, что, задавая вопрос "Каким образом замечается художник?" – самый простой вопрос, который почти всегда задает русский художник ("Почему Петрова заметили, а Иванова нет, хотя качество работ у них, предположим, одинаковое?") – забывают о том, что Петров не только раньше предпринял этот бег, но он его выполняет в той норме, которая требуется, чтобы на тебя обратили внимание. Дело в том, что не замечают то, что не движется, что сидит на месте. Западный глаз построен так, что он замечает только движение. Запад видит только динамику – причем, повторяю, динамику с определенной скоростью. Что-то очень медленно ползущее, в ритме танка, с трудом замечается. Вообще, Запад очень быстрый. Первое впечатление от Запада – это невероятная быстрота движений.

Хороший пример: любой человек знает, что, чтобы вскочить на ступеньку трамвая, нужно по крайней мере развить какую-то предварительную скорость – также как и выйти из него. Значит, чтобы кто-то из трамвая заметил тебя и подал руку, чтобы ты вскочил, пужло, чтобы ты уже развил скорость, соответствующую трамвайной. "Развить скорость, соответствующую трамвайной" – это значит, что ты должен производить такое количество не только работ, но и маленьких, а потом и крупных, участий в выставках, чтобы с этого момента тебя начинали различать. Тебя примечают, но это не значит, что тебя выбирают. Ты просто должен огромное количество времени бежать рядом с трамваем. Положение психологически, надо сказать, чрезвычайно трудное, потому что бежать тяжело – нужна мастерская, деньги и вообще какая-то забота о тебе. И в то же время тебе никто не подаст руки из трамвая. Мучительное, мистическое состояние – "Сколько же я буду бежать рядом с трамваем?" Вот уже Иванов туда вскочил, Петров у окна расселся, а ты все бежишь. Тем не менее Запад показывает, что

только в этом состоянии у тебя есть шанс попасть в трамвай. Мы сейчас говорим о том, где происходит селекция и в чем ее критерий. Критерием является синхронность выступления со своими работами без подачи руки – синхронность процессу, который происходит в мировом художественном мире. Следовательно, мы должны предположить, что художественный мир является динамической фигурой, и я думаю, что это правильно.

Любое представление о художественном мире как о динамической системе даст возможность вступить в эту систему. Любое представление о художественной системе как о панораме, амфитеатре или вообще как о чем-то статичном, неподвижном, практически вырубает всякую возможность войти в нее, потому что, согласно этому статичному представлению, ты делаешь произведение, которое должно стать в одном ряду с сияющими звездами. Но на самом деле это не так: мы знаем, что звезды несутся по системе Коперника, а не "прибиты гвоздями" по системе Птолемея. Однако русская система, как ты знаешь, – птоломеева система: предполагается, что художник непонятно как оказался на небосклоне – видимо, какая-то невидимая рука его туда приколотила, и он просто светится...

Причем тут важна не только скорость работы, но и чистота работы, ее постоянство и ее качество. Но прежде всего ее уровень. Это самый тонкий и сложный вопрос – что значит уровень? Запад рассматривает не только скорость, то есть производительность, но также качество работы. Этот проклятый вопрос о качестве является камнем преткновения. Например, человек говорит: "Я сделал работу не хуже Иванова!", что справедливо. Можно смело сказать, что одиночные работы Петрова и Иванова совершенно одинаковы, и даже, может быть, Петров их сделал лучше, чем Иванов, который давно едет в трамвае. Где же тут справедливость и где критерий качества, потому что качество то же самое или лучше у Петрова? Где происходит селекция этого не только скоростного постоянства работы, но что многие способны, но ее качества?

Гройс: Я думаю, что если оставаться внутри твоей модели с трамваем, то это вопрос о направлении движения трамвая. Потому что легко себе представить человека, который несется с невероятной скоростью, но либо в противоположную сторону, либо просто вбок от трамвая. Если мы такому человеку скажем: "Ну, что ж ты несешься вбок от трамвая, ты же на него никогда не вскочишь?", – то он тебе может дать ответ: "А, может быть, я и есть трамвай?" Или: "Может быть все эти люди, которые едут в трамвае, едут непонятно в какую сторону, а когда опомнятся, то поедут вслед за мной?". Чему есть примеры в мировой истории, которые заключаются в том, что люди действительно иногда переориентировались и начинали ехать в другую сторону. И вот я хочу тебя спросить: "куда бежать?" – это и есть фундаментальный вопрос относительно критериев качества.

Калаков: Я бы разделил этот сакраментальный вопрос на две

части: содержание, то есть куда бежать, и каким способом бежать. Ответ я бы дал следующий: содержание всегда одинаково, а вот форма – проклятая – меняется.

Разделив таким образом ответ на две половины, мы получаем по "закону ловли льва" ситуацию более легкую. Речь идет о том, как бы найти такую форму, которая была бы близка к тому, куда едет трамвай. История искусств за последнее время есть смена форм – об этом даже не следует и спорить. Это означает, что есть какие-то процессы, которые можно или интуитивно угадать, или просчитать, как хороший компьютерщик, на основании теории вероятности – что вслед, допустим, за осенью будет зима, а не лето.

Не будем сейчас гадать о методе угадывания форм, но предположим, что вслед за сегодняшней придет совершенно обратная система. Если сегодня доминируют такие формы, то, по неизбежному закону, через три года будут доминировать противоположные. Ты ставишь, как в лотерее, на красное, потому что черное уже пять раз выиграло. То есть художники двигаются формальным путем. Они решают, что нужно ставить на черное еще тогда, когда все ставили на красное. Например, когда господствует минимализм, надо вводить литературность, иллюстративность и фигуративность. Это формальная методика, и она оправдывает себя. Я думаю, что этот формальный метод оптимален, потому что движение в сторону содержания, хотя, казалось бы, психологически более оправдано и не обладает столь высокой степенью риска – потому что оно ориентируется на внутреннее, истинное понимание, а оно всегда с тобой – приводит к риску, что ты останешься при истине, но не сможешь угадать формальные структуры обнаружения этой истины. Из самой по себе истины никаким образом не следует, что эту истину надо каждый раз показывать в новой форме (истина безразлична к форме изложения). Поэтому полагаться на содержательное, с точки зрения "трамвайной стратегии", опасно. Искусство – это формальная вещь. Гройс То, что искусство есть формальная вещь, понятно. Но ты исходишь из того, что существует некий объективный вне художника протекающий процесс смены стилей и форм, к которому художник может только приспособиться.

Кабаков Да, процесс, основанный на принципе усталости и отдыха форм.

Гройс Да, это классический принцип формализма. Одна форма автоматизировалась, примелькалась – значит, требуется другая. Но у меня есть ощущение, что сейчас скорость – это не скорость бег за объективно движущимся трамваем, а просто скорость. То есть нейтральная скорость, так что ее направление не играет большой роли. Сейчас все бегут во все стороны одновременно.

Кабаков Компенсаторные процессы?

Гройс Даже нет – просто разнонаправленные. Но все вместе эти движения постоянно воспроизводят систему в ее целом. В этом, вероятно, и есть их объективная роль: в нынешней плюралис-

тической ситуации все возможные позиции должны быть представлены одновременно, а не сменять друг друга, как это было раньше.

Кавачков Я согласен с этим, но знаешь, мне пришло в голову, что параллельно с этим процессом ускоренного воспроизводства системы, происходит процесс повышенной концентрации внимания к каждому отдельному произведению. В начале века пророчествовали, что все будут номерами, а не личностями. На самом деле обезличка не только не происходит, а, наоборот, отдельное имя и сам продукт, который делает носитель этого имени, становятся объектами самого пристального внимания. То есть появляются сверхтяжелые, сверхплотные, сверхэнергетически заряженные художественные, литературные, критические произведения. Но интересно, что для внешнего наблюдателя – предположим, для художника из России, – многие работы с Запада кажутся элементарными и даже примитивными. Надо сказать, что это не так, что это глубочайшее заблуждение. Чем более некоторые вещи сделаны минимально по средствам, тем более они концентрированы в формальном отношении. Только на первый взгляд объекты-ящики Дональда Джадда являются простыми. Только для постороннего взгляда тексты *On Kawara* представляются элементарными. На самом деле, живя здесь, ты видишь чрезвычайную концентрированность и спрессованность, если можно так сказать, четвертых, пятых и других степеней измерений, которые находятся в этих вещах. Но это, повторяю, видно только при ближайшем и правильном их рассмотрении.

Гройс Да, но это не только в России такая ситуация, что ты, видя коробки Дональда Джадда, не понимаешь, зачем они сделаны, – в принципе никто этого не понимает, кто не знает Дональда Джадда лично или не занимался специально его работами и не вникал в их проблематику.

Мы получили сегодня такую культуру, в которой хотя и производится огромное количество информации, но информация представляет собой информационный мусор. Этот непрерывный мусорный поток информации делает ее усвоение в принципе невозможным. Ты не можешь ничего узнать из газет, из литературы, по радио, по телевидению, потому что все это сливается в одну сплошную неразличимую массу. В результате ты знаешь только тех людей, которых знаешь лично, – у тебя исчезает из поля зрения весь нормальный культурный слой. Этих личных знакомых при этом обычно очень мало – это буквально несколько человек. Тем не менее выясняется, что знакомства с этими людьми и их работами полностью достаточно для ориентировки в культурной ситуации. В результате у меня создается впечатление о западной культуре как о функционировании очень узких групп знакомых друг с другом людей – притом что необязательно, чтобы эти группы знали друг о друге.

Кавачков Да, я с тобой согласен, и то, о чем ты говоришь – это

личное, но достаточно дружественное знакомство с небольшим кругом людей – можно распространить на функционирование, как ни странно, вообще всей западной системы – и деловой жизни также. Из России Запад выглядит довольно хорошо структурированной системой. Но к удовольствию нашей русской души можно сказать, что система Запада работает точно так же, как работает русская система, то есть как система знакомств и личного доверия небольшого числа людей. Функционирование музейных, галерейных и других связей основывается на том, что люди лично доверяют мнению другого человека. Это доходит до того, что любовь и дело, в сущности, на Западе уже давно срослись, а иначе нельзя работать.

Ты доверяешь людям, которые не просто хорошо выполняют свою работу. Хорошо выполнять свою работу могут очень многие, но, оказывается, что работа от этого не улучшается; мало того – она все время ухудшается от того, что ее хорошо выполняют. Для выполнения работы она требует просто, что называется, любви к этому делу. И ты доверяешь людям, которые не просто хорошо ее выполняют, а любят это дело, что возвращает нас к советским представлениям о функционировании мироздания, как построенном на любви.

Одного делового человека спросили: "Ну сколько можно заниматься делами? Вы наверно так устаете, что у вас есть какое-то хобби? – на что он грустно заметил: "Извините, дело и есть мое хобби". Я знаю, что люди, у которых, что называется, "удается все" – это те, у которых жизнь и дело представляют собой единое целое. Важно также вовлечение других людей в это же дело. Эта тройственная структура: само дело, любовь к нему до последней степени, и включение таких же персонажей в это дело – создает, мне кажется, то, благодаря чему функционирует сегодня искусство.

С нарушением этого принципа дело немедленно прекращается. Ты хорошо знаешь, что когда делается выставка, то самое замечательное – это когда над ней работают люди, которые свободны и специально для нее наняты. Достаточно присутствия профсоюзов или какого-то другого социалистического привкуса в этой работе, как она немедленно разрушается. Немедленно останавливается изготовление выставки, немедленно возникают психологические проблемы, мертвечина в работе, никто ничего не понимает, все хотят все бросить – фактически все находится на грани краха.

Гройс Тут важно еще, что на Западе не существует одной системы вкуса и одной системы культурной идентификации, которая бы пронизывала все общество. Поэтому необходимо, чтобы твоя личность, твои вкусы, твои психические реакции совпали с реакциями определенной узкой среды – причем на уровне почти биологическом или эротическом. Эротика, кстати, остается здесь практически единственным способом социализации, после того как все остальные давно распались. Поэтому большую роль играют чисто телесные характеристики: манера двигаться, тип юмора и т.д.

И поскольку западное общество крайне дифференцировано, то эти квази-эротические вкусы тоже крайне дифференцированы и наблюдается крайняя восприимчивость к очень мелким переходам. В России было не так – там культура воспринималась более безлично и была в большей степени обращена к массам.

Надо сказать, что когда ты говоришь, например, с кураторами, с художниками, с критиками, с галеристами о какой-нибудь работе, то часто поражаешься тому, как точно они ее воспринимают на этом эротическом уровне и какие тонкие оттенки ее характера они фиксируют для того, чтобы сказать: "Да, это наш" или "Нет, это не наш, это нам не нравится", хотя при этом, собственно, содержание и смысл этой работы их совершенно не интересуют.

Кавбаков Да, разумеется. Но я думаю, что и в русском обществе также существует такая инстинктивная, бессознательная и мгновенная дифференциация – например, в нашем кругу. Критериями являются не так, не тем тембром голоса сказанные слова – это навсегда прекращает возможность дальнейших встреч. Я думаю, что и русское общество также странно чувствительно к таким вещам, просто здесь происходит селекция по одним признакам, в России – по другим.

Гройс Да, действительно, в нашем кругу это было, и я думаю, что это причина, почему наш круг хорошо прижился на Западе. Большинство же русских авторов внутренне ориентируется не на определенный узкий круг, а на "публику", на "читателя", или на "зрителя" вообще, которых на Западе просто нет, – и поэтому чувствуют себя здесь плохо.

У нас было это последовательное совпадение индивидуальной психики с культурным дискурсом. То есть культурный дискурс воспринимался как личное дело каждого – на всех уровнях. Но когда ты чуть-чуть от нашего круга отходил, положение резко менялось. Очень разные по характеру, по восприимчивости, по манере жить люди все читали, скажем, Камю и все говорили, что он им нравится. Таким образом культурные коды отделялись ими от психологических – и они становились этими абстрактными "читателями". На Западе же культурные коды более дифференцированы и более соотнесены с образом жизни малых социальных групп.

Кавбаков Я тоже так думаю. Возвращаясь к образу валюты, проникающей даже в тончайшие художественные сферы, можно сказать, что культурные коды – это и есть то валютное обеспечение, которое предполагается при любом общении. Все обменивается и все сравнивается с тем культурным кодом, который имеется в виду тем, кто говорит и – как предполагается – тем, кто слушает. При любом общении в ответе, как и в вопросе, слушается присутствие валюты – как когда ты предлагаешь карточку, то речь идет о денежном обеспечении этой карточки, хотя предлагается карточка.

Гройс Надо сказать, что это два процесса, которые идут совершенно параллельно: процесс универсализации жизни и информации – и

процесс все более и более тонкой дифференциации, все большей и большей плпорализации современного общества и распадаения его на все более и более мелкие и сознательно отличающиеся друг от друга круги, кружки и т.д. При этом они настолько дифференцированы, что ты при всем желании, даже если захочешь овладеть этим кодом, сделать этого не сможешь. Ты должен просто реалистически на себя посмотреть, реалистически посмотреть на дифференцированный мир вокруг тебя – и понять, в какой среде ты будешь принят и будешь чувствовать себя хорошо. Не надо вообще стремиться овладеть какими-то специфическими кодами. Это только ведет к бессмысленной потере времени и к фрустрации. Я много наблюдал таких ситуаций, и они все кончались плачевно.

Кляков Я совершенно согласен с этим, но это действительно очень печальная картина – печальная по отношению к традиционной психологической предпосылке, что "все мы свободны и можем так или иначе принять – после ряда ошибок – какое-то правильное решение". В этой системе получается, что правильное решение ты никогда не получишь, несмотря на то, что ты можешь думать все, что угодно, по поводу причин своих ошибок.

Гройс Я думаю, что к этому все сводится. Я уже говорил, что я все больше и больше ощущаю себя как ходячий редимейд. В конце концов то, что мы продаем на культурном западном рынке, – это не наши произведения, а мы сами. А самих себя мы не можем создать. Мы продаем себя такими, какими нас создала судьба.

Западный индивидуализм все сводит к отдельной личности и очень тесно связывает продукцию этой личности с нею самой – что, конечно, тоже достаточно наивно. Из-за этого здесь нет абстрактного, безличного представления о культуре, которое существует, скажем, в России, и которое, в известном смысле, делает человека свободным – свободным от самого себя. На Западе все сводится обычно к индивидуальному телу и к своего рода органическо-эротической химии.

Существовал такой замечательный авангардистский лозунг, который заключался в том, что надо преодолеть границу между искусством и жизнью. И это произошло. Искусство стало жизненной формой, жизненная форма стала искусством – причем не потому, что кто-то этого хочет, а просто все так организовано, что иначе и нельзя.

Кляков Да, разумеется, общество невероятно дифференцировано и имеет огромное количество всевозможных этажей, ниш и т.п., но очень заметно разделение на продуктивно функционирующих и непродуктивно функционирующих личностей. Заметно прежде всего по образу жизни. У людей, о которых можно сказать, что они постоянно продуктивно работают, время работы и время отдыха сливаются в единое целое. Ты видишь, что человек работает с утра до вечера, и в то же время он как бы и отдыхает. Кстати наблюдения показывают, что этих людей на Западе не так уж много.

Представление в России о том, что "на Западе все работают", на самом деле не подтверждается. Есть люди, которые действительно очень много работают, и есть большинство, которое ведет нормальный образ жизни.

Гройс: Но в работе есть и определенная опасность. Она связана с проблемой творчества. Откуда оно бралось традиционно? Оно бралось из свободного времени. Нормальный буржуазный человек все время работал, в то время как поэт или художник отдыхали: у них была возможность долго жить любовью, мыслью, слушать трели соловья, часами гулять по лугам, созерцать природу и т.д., — и опыт, который они таким образом приобретали, они затем оформляли и продавали на культурном рынке. Теперь как раз художники и авторы все время работают, работают, работают. Но если свободного времени у них больше нет, то что же они тогда такое?

Кабакوف: Вспомним жизнеописания великих актеров или музыкантов — они всегда много работали. Из этих описаний следует, что великий актер или музыкант — это не тот, кто потрясен настолько, что поет с забвением себя, а тот, кто потрясает другого — и вообще даже не озабочен тем, в каком состоянии он сам находится, потому что его креативная цель состоит именно в том, чтобы с тобой припадок случился, но отнюдь не с ним. Это отрицает замечательную теорию аутентичности, когда человек думает, что зажигает другого только тогда, когда с ним самим это происходит.

Сегодняшние производители тоже создают тот предмет, который должен воздействовать на других людей. Но сегодня, в отличие от прошлого, этими другими людьми являются те же самые производители, которых нельзя обмануть: все эти технические продукты потрясения другого производятся людьми для себе подобных. Возникает самовозгонка конкурентного типа людей. Один другого потрясает — но другой тоже не прочь его еще больше превзойти. Это как бы конкуренция жуликов, которые показывают все новые и новые номера с целью удивить другого жулика своим номером. То есть креативность порождается конкуренцией между производителями, а отнюдь не на уровне потребления. Современное искусство вообще никто не потребляет.

Гройс: А все эти кураторы, критики?

Кабакوف: Они его не потребляют, а оценивают. То есть потреблением является оценка...

Гройс: ...а не переживание.

Кабакوف: Отнюдь. Это как если бы садовник показывал яблоки, и за них платили, потому что это лучшие яблоки во всем саду — но никто бы их не ел. Это парадокс сегодняшнего художественного мира, но он всеми замечаем. Кстати это вызывает ужасную ассоциацию с советской системой художественного производства: там, как ты знаешь, тоже ничего не потреблялось, а все только производилось в огромных количествах...

Гройс: Нет, я думаю, что там было идеологическое потребление.

Я не думаю, что в Советском Союзе было "чистое искусство" в западном смысле этого слова. "Чистое искусство" – это есть именно хранение объектов в музее или библиотеке вне всякого возможного потребления. Искусство и есть некоторая сумма объектов, которая вообще никак не потребляется. Дело в том, что идея потребления связана с уничтожением: если ты что-то потребляешь, то ты это уничтожаешь. Поэтому идея хранения противоречит идее потребления – в том числе и эстетического потребления.

Кабаков Если это правда, то это необычайно повышает креативность производителя.

Гройс Да, это постоянный вызов современному художнику – создавать что-то по ту сторону возможного использования. Современный художник старается делать такие объекты, которые просто нельзя использовать, даже если кто-нибудь захотел бы.

Кабаков Да, абсурд современной картины состоит в том, что с ней ничего нельзя сделать – даже посмотреть на нее нельзя.

Гройс Вне западной культуры вся ситуация вообще непонятна. Я думаю, что когда многие говорят, что они не понимают современного искусства, то они не понимают самого типа функционирования этого искусства – того места, которое оно занимает в общей системе потребления. Они хотят его как-то использовать и не знают как. Но на самом деле оно и сделано для того, чтобы его никак не использовали. Если бы люди это поняли, то они сразу бы все поняли. Эта психологическая блокада показывает, что место искусства сегодня сложнее, чем само искусство. Современное искусство, в действительности, довольно просто, но место его во всей этой структуре схватывается с трудом.

Впрочем, если мы говорим сейчас об этой системе западного искусства, то, конечно, не можем не вспомнить, что мы сами пришли из другой страны, из другой системы искусства, которая никогда не была нейтральной.

Кабаков Конечно, есть огромная разница.

Гройс В чем ты ее видишь?

Кабаков Я вижу огромное количество компонентов. Первое, что приходит в голову – и мы с тобой об этом говорили – это представление русских художников о том, что имеется на Западе (да и во всем мире, но на Западе особенно) такая ячеистая система, многоэтажная этажерка – воздушная, прозрачная, с огромным количеством сияющих ячеек. Эта великолепная конструкция построена – от нижних ярусов до верхних – наподобие некой пирамиды, причем люди (художники в данном случае) представляют собой такой род пчел и, благодаря личным усилиям или случайно, заполняют эту великолепную ячеистую систему. И оказавшись в этих ячейках, они там и сидят.

Я сейчас вообразил стартовую ситуацию, когда этажерка эта была пуста. Но трагедия состоит в том, что каждое поколение, как и ныне живущее, застает ужасающую картину сидящих в каждой

ячейке откатительных, с точки зрения нового поколения, ос, или каких-то иных существ, цель которых – заполнить эту клетку, сидеть там и "не пунять". И ужасно, что уже почти все заполнено. Проблема состоит еще и в том, что желательно заполнить самую верхнюю клетку этой пирамиды. Значит, надо как-то выпихнуть, вытащить таинственным образом сидящее там существо и быстро залезть на его место – а затем, наблюдая всю картину в целом, быть удовлетворенным, что ты забрался на тот этаж, на который ты хотел попасть.

Эта картинка совершенно типична для русского сознания: все места заняты, и у каждого человека имеется важнейшая задача в жизни – это выпихнуть того, кто находится в его будущей клетке и занять ее. Надо сказать, что эта картина западного мира ничему в реальности не соответствует и является очередной фантазией русского художника. Живя на Западе, видишь, что вообще никакой структуры нет, а каждый человек как бы "выпускает из себя" свое место, которое только он и может занимать. Его отсутствие на этом месте означает и отсутствие этого места вообще, то есть никто ничего не занимает.

Это, конечно, противоречит тому очевидному факту, что у музея есть директор, а в каждой газете есть критик, на что справедливо указывает русское сознание. Если есть кабинет директора и директорское кресло, то, разумеется, такая же ситуация есть и в иерархии художников – просто невозможно точно указать на кресло, но это не меняет положения. Но надо сказать, что и кресло директора формируется только его именем, как это ни странно звучит. То есть каждый человек формирует какое-то место, которое всеми признается, но с исчезновением человека это место тоже растворяется в воздухе.

Гройс Да-да, что ты говоришь, совершенно верно, и надо сказать, что в русской прессе последних лет постоянно ведется дискуссия на тему "Прав или не прав Запад, который назначил на место главного художника в России того или другого человека (например, Кабакова)?" Предполагается, что существует эта невидимая иерархия и в ней – некое место "главного художника России". И для всего мира представляет большой интерес, кто это место будет занимать.

Кабаков У Некрасова есть такой пассаж: "Место главного поэта в России занимал Лимонов, теперь - Пригов" – или что-то в этом роде.

Гройс Да-да, есть такая вакансия, и она очень важна. Предположим, делается какая-то мировая выставка. Кого на нее приглашают? Главного художника Франции, главного художника Англии, главного художника Италии и главного художника России. Поэтому очень важно, являешься ли ты главным.

Кабаков И все они смотрят, "пришел ли турецкий главный художник?" Этот этикет действует на всевозможных политических аренах – чтобы все одного ранга сидели за столом.

Гройс Да, от каждой страны нужен главный художник, но есть

страны более художественно выдающиеся — там может быть много главных художников. Например, десять главных художников из Америки, два главных художника из Франции и один или два из России. Но тут, конечно, возникает целый ряд проблем, связанных с тем, что в западной оптике такой должности вообще не существует, а просто люди видят хорошего, интересного для них художника и только потом выясняется, что он, предположим, из России, так что, собственно говоря, именно открытие этого художника является исходным пунктом для интереса к контексту, в котором он возник. Поэтому если этот художник по той или иной причине исчезает, то вместе с ним теряется интерес и к контексту. Никакого дальнейшего поиска главного художника для этого контекста не происходит.

Кабаков Да, но это ужасно для нашего менталитета, в котором все построено на каком-то общественном, целостном образе мира. То, что ты рассказываешь, это неприемлемо и кажется — из какого-то дурного сна. А как же все остальные? Откуда берется эта выборность? Справедливость просто потрясена в этом отношении — и она вопиет.

Гройс Ты совершенно прав. Но проблема заключается в том, что справедливость, может быть, и есть, но мы никем не назначены ее соблюдать. Русский человек считает, что ты занимаешься, например, искусством, потому что ты кем-то назначен им заниматься и несешь за это ответственность перед какой-то инстанцией — это может быть Бог, совесть, государство, партия. Поэтому я, например, как человек, который пишет о русском искусстве, постоянно подвергаюсь критике за то, что я что-то не отразил, не увидел, исказил и т.д., в то время как меня никто не уполномочивал писать историю русского искусства, а также выяснять, кто в этом искусстве хороший, а кто — плохой. Я пишу только о том, что лично меня интересует. Я вкладываю мое личное время, инвестирую мою личную работу, и поэтому полностью безответствен перед Богом, историей, партией и народом.

Кабаков Тут я бы еще раз подчеркнул принципиальное отличие России от Запада: Запад имеет огромный исторический опыт произносить слова, которые ничего не значат, в убеждении, что магическая сила от них отлетела. Гройс говорит одно, мистер X говорит другое, но они не бросаются друг на друга не потому, что они такие вежливые, а потому что они убеждены, что и то, что сказал Гройс, и то, что сказал X, — это личное дело каждого, и из-за этого ничего не происходит: горы не падают, поезды не попадают в аварии... В России совершенно наоборот. История, которая как раз на Западе имеет большое значение, сразу исчезает из поля зрения — зато сказанное сегодня представляет собой какую-то невероятно энергетически заряженную электрическую молнию, которая, если она, не дай Бог, направлена не туда, сжигает целые табуны лошадей и полки людей. То есть сказанное (а еще хуже — напечатанное) слово производит опустошение в рядах врагов и помогает друзьям встать в

полный рост и крупить направо и налево. Вообще текст в России имеет военную, очень энергетически заряженную мощь. Это напоминает каких-то "черноморов", которые рядами из воды поднимаются, рядами глушат врагов – и опять погружаются в воду. Гройс: Русские люди воспитаны в том, что если кто-то пишет – значит, ему это кто-то разрешил и его на это уполномочил. Вот, например, газета "Правда" так и действовала – кому-то поручали написать статью против кого-то, какой-нибудь Жданов или Бескин писали эту статью, и действительно: Человека расстреливали, имущество его отнимали, жену и детей его сажали и т.д. И все ждут до сих пор подобных последствий от печатного слова. Людям не приходит в голову, что какой-то человек может что-то сказать, не получив на то высшей санкции, то есть точно из той же позиции, в какой они сами находятся. Если он не имеет административной санкции, то по меньшей мере должен получить ее от какой-то "духовной" инстанции – Бога, истины, истории и т.д.

Клаваков: И, рассматривая характер этой инстанции, можно сказать, что она отнюдь не только абстрактная, или понятийная, или отвлеченная – она энергетически, физиологически реально существует. Я здесь не имею в виду, разумеется, Политбюро или что-нибудь в этом роде. Читая любой русский журнал по современному искусству, я вижу, что жить в России – это сплошное мучение, это пытка, ни с чем не сравнимая, потому что, как у Хармса, человек "ударится то об Гоголя, то об Пушкина". Он пахнется в переполненном мясном магазине, где висят такие вот авторитетные туши и где невозможно их раздвинуть и пройти.

Гройс: А что, на Западе этого нет? Нет каких-то установившихся авторитетов, которые невозможно обойти?

Клаваков: Наверное, есть, но я не вижу, чтобы люди здесь так уж непрерывно о них спотыкались.

Гройс: Но вообще надо сказать, что тема России, которую мы так охотно обсуждали прежде, в последнее время стала для меня – и для тебя, наверно, тоже – дискомфортной темой, потому что наше положение на Западе в качестве русских стало дискомфортным после того, что произошло тем временем в России. Русская оппозиция эпохи коммунизма (а мы все относимся по номенклатуре Запада к русской оппозиции эпохи коммунизма) понималась на Западе, ей сочувствовали, считалось, что она по политическим, идеологическим, религиозным или любым другим соображениям противостоит Советской власти и мечтает о построении в России нового общества. Хотя Советская власть постоянно обращала внимание Запада на то, что советская оппозиция ничего такого не хочет, а на самом деле хочет просто понасть на Запад, чтобы заработать больше долларов и устроиться лучше в западной жизни, ей не верили. Сейчас коммунистическая Советская власть рухнула, Россия стала страной свободы (действительно можно сказать, что цензуры нет, тоталитаризма нет) – однако русская эмиграция не

только не вернулась в Россию строить новое общество, как это было, например, после падения царизма, но и почти вся внутренняя оппозиция, которая еще оставалась в стране, съехала при первой открывшейся возможности. Надо сказать, что этот феномен в западном общественном мнении рассматривается негативно, и мне, как живущему здесь, приходится постоянно выслушивать вопрос "Когда же вы, наконец, вернетесь в Россию и займетесь там построением нового общества?", и "Что, собственно говоря, держит вас на Западе, когда в России сейчас открыты все возможности, и как это надо интерпретировать?".

Надо сказать, что я в ответ обычно просто пожимаю плечами и никак это не интерпретирую. А ты можешь это как-то интерпретировать?

Калаков Да, разумеется. Здесь бросаются в глаза разные характеры интерпретации одного и того же явления. В определенной перспективе все выглядит чрезвычайно элементарно: некий X, по рождению русский, француз и т.д., жил в тяжелых условиях у себя на родине, поскольку она была захвачена какими-то драконами - коммунистами, фашистами или еще какими-то пегодиями. Но настал час освобождения, эти драконы отлетели или передохли, и страна оказалась - как летом после ухода туч сияет солнце. Разумеется, существо, которое страдало от дракона, немедленно возвращается и начинается прерванная на какое-то время счастливая жизнь. Схема элементарная. И надо сказать, что на Западе, где (за вычетом ситуации военного времени, бегства от фашизма и так далее) все живут на своих территориях, национальное самочувствие, что "я немец", "я француз", "я англичанин" и т.д. является аксиоматическим.

Но дело в том, что за время Советской власти происходило планомерное уничтожение всякого национального чувства у любого индивидуума. Жизнь в Советском Союзе не была жизнью у себя, в своей стране - это было пребывание в каком-то общежитии, где тебя бьют. Я говорю по собственному опыту, но, наблюдая за своими друзьями, я вижу, что у них произошло то же самое. Этого не понимают на Западе. Не понимают этих перебитых национальных корней. Я, например, боюсь ехать в Россию, но я боюсь не чего-то конкретного - у меня просто нет тяги к этому месту, потому что у меня выбито совершенно в моем мозжечке, в подсознании само понятие, что нужно любить то место, где ты родился.

Да, действительно, я могу вспомнить Охотный ряд, а также свою мастерскую, где мы 30 лет встречались с друзьями, но для меня, честно говоря, этого недостаточно, чтобы я купил билет и поехал туда. И тем более - чтобы я жил там. Почему? Потому что я сейчас понял, что я действительно не жил в Советском Союзе - я жил в своей мастерской, как в других мастерских и квартирах жили мои друзья. Конечно, европеец немедленно скажет: "Подождите, а вы были, наверное, на лыжах, сдвигали за город и видели покосившийся

забор и березку за ним?". Я имею в виду не пошлости, а беру то, что задевает за сердце, проникает до слез. Но я не могу вспомнить ничего, проникающего до слез. Все до такой степени тотально и окончательно выжжено, что я не то, что не помню, — я помню все очень хорошо — но эта память не обладает магнетизмом, который нужен, чтобы можно было вернуться.

Читая внимательно тексты эмигрантов первой волны, ты узнаешь это "детское место", которое немедленно болит. Как правило, это беготня в питанишках возле какой-то реки, или какая-то аллея, или еще что-то в этом роде — то есть там, где что-то зацепило так, что всегда болит. Честно говоря, я не могу вспомнить ну просто ничего, что бы у меня болело. Это неостижимо для Запада.

Гройс Это можно понять, хотя нельзя универсализировать.

Кавбаков Рассматривать как личный опыт, да?

Гройс Я думаю, что это твой опыт, но я не думаю, что это опыт всех, кто был в оппозиции, скажем так.

Кавбаков Но помилуй — в оппозиции к чему? Это только с точки зрения Запада существуют плохие стороны жизни этой страны и, параллельно, само собой разумеется, существуют хорошие стороны. Любой человек как бы органически находится в оппозиции к плохому, но хорошее, с точки зрения Запада, многократно превышает плохое, а именно: Родина, земля, язык, культура, близкие и целый ряд других компонентов, которые превышают размер любого негодая, который на время захватил это дело.

Гройс Хорошо, но если ты утверждаешь, грубо говоря, что в России нет ничего хорошего, то не означает ли это, что Россия представляет собой постоянную и неизменную опасность для себя самой, для людей, которые в ней живут, и для окружающего мира — вне зависимости от того, какой режим там существует?

Кавбаков Да, я так думаю. Я приписываю ей имманентно эти свойства. Эти дворянские гнезда, эти аллеи вокруг покосившегося мезонина и т.д. — это те самые зоны человеческого обитания, которые потом болят, заставляют вернуться к покосившемуся забору и т.д. Ты знаешь, что многие эмигранты возвращались слушать стук падающего яблока, и когда их встречал красноармеец и тапчил на расстрел, то они не совсем понимали, как белое платье мамы связано с этим сапогом и звуком затвора, который щелкнул.

Гройс Так было, есть и будет?

Кавбаков Да, конечно. Думаю, что да. Повторяю, что у нас всех был этот остров — это наши мастерские, которые по неизвестной причине не раздавили этим же самым сапогом — по случайности какой-то. Но это ничего не значит; я знаю, что этот остров держался в воздухе и каждую минуту мог быть уничтожен.

Гройс Да, но, с другой стороны, русские эмигранты практически не адаптируются и к западным условиям. Люди живут годами на Западе — и не знают языков, не интегрируются в местную ситуацию, не участвуют активно в местной политической и культурной жизни,

их работы маниакально сосредоточены на тех же русских темах и находятся в кругу традиционных русских представлений, весь их душевный и интеллектуальный мир совершенно не меняется под влиянием западных впечатлений. Нормальное желание эмигрантов ассимилироваться на новой Родине у русских – на всех уровнях – практически полностью отсутствует. Надо сказать, что все сказанное относится и к тебе.

Кабаков Да, естественно.

Гройс Но почему при таком негативном отношении к России, такая фиксация на всем русском – и полный отказ от внутренних контактов с западной средой, которая рассматривается только чисто прагматически, как внешняя среда обитания?

Кабаков Да, мы получаем обоюдоострую модель: существо, которое уехало и не хочет вернуться к себе – но такое же несовпадение и такое же неучастие имеют место у него и по отношению к Западу. Уехавший человек оказывается дважды брошенным: в одном случае – в отношении своей страны, а в другом случае – в новом месте обитания. Разумеется, это совершенно прямо относится ко мне, а также и к моим – в том числе молодым – коллегам и друзьям. Объяснить это можно только совершенно закрытой и завершенной моделью миропонимания и миропредставления, которая существует у уехавших. Это модель "без окон". Кстати, это распространяется даже и на самых адаптированных людей – они продолжают оставаться "русскими без окон". Что я имею в виду? Это какая-то особая капсульность – как у батискафа или у какого-то космического снаряжения. Все сделано так, чтобы во всех точках своего сознания быть защищенным, зашоренным, закрытым; с прозрачными окнами, чтобы ты ориентировался, не попадал в ямы и не ударялся о стены, но закрытым для влияния внешней среды на твою внутреннюю модель. Происходит невероятная герметизация внутреннего мира.

Гройс Я тоже это вижу. Конечно, это можно объяснить тем, что этот батискаф долго строился в России как система изоляции от внешнего мира, от внешних угроз. Может быть, на Западе этой угрозы больше нет, но батискаф продолжает функционировать по инерции и человек не может из него выйти.

Впрочем, ты знаешь, что я иначе отношусь к России: я с удовольствием туда езжу, участвую во всяких проектах и забочусь о том, чтобы там издавали какие-то мои сочинения и т.д. У меня нет никакого специально негативного отношения к России – хотя, правда, нет и никакой специальной ностальгии, вроде тех воспоминаний, о которых ты говоришь. Для меня Москва – такой же город, как и любой другой. И я также приветствую возможность работать там, как я приветствую возможность работать в любом другом месте. Мой центр тяжести расположен в моем рабочем пространстве, и я не исключаю Москву из этого пространства, хотя так же специально в него и не включаю.

Кабаков Боря, мне кажется, что в данном случае в тебе просто

говорит твоя очень сильная и принципиальная установка на сопротивление любому дискомфорту по отношению к принятому решению – потому что, опять повторю: в России ничего сделать нельзя. Ни одно дело там сделано быть не может в силу совершенно определенных естественных причин, а если что-то делается – то это результат случайно упавшего на голову телевизора, то есть это есть исключительное явление, а отнюдь не правило. Я исхожу из действительно, может быть, мрачной концепции, что в России ничего не может произойти, ничего не выполнится, ничего не совпадет и ничего не получится.

Гройс Но ты же сделал массу всего, когда ты жил в России. Ты лично – я тебя очень хорошо помню в это время – жил вполне успешно, у тебя было все, что тебе надо было, не было того, что тебе не надо было, ты был вполне успешен в официальной жизни, но и все свои неофициальные творческие замыслы, которые у тебя были к тому времени, мог реализовывать и т.д.

Кабакон Совершенно справедливо, но при одном очень важном упоминании: все эти признаки довольно благополучной жизни являются результатами очень сложных манипуляций. И все эти манипуляции, с точки зрения моего внутреннего чувства, являются принудительными, фальшивыми, лживыми и абсолютно двусмысленными. Получение работы в издательстве, выполнение этой работы, получение мастерской – это все цепь грубых, ужасных обманов, которые, может быть, с точки зрения России, и обманами не называются, потому что что такое обман? Я никогда не давал взятки за получение работы, я получал ее законно, потому что я рисовал соответствующе. Но то, что я рисовал, является результатом искривления, причем самого гнусного, моих представлений о том, как бы я должен был рисовать. Это является результатом злостного приспособленчества, которое, шаг за шагом, я проделывал с целью получения каких-то условий жизни.

Гройс Да, но мне кажется, что эксперимент, который ты провел в своей жизни, не совсем корректен. Он заключается в том, что ты прошел процесс своего становления в России. Ты начал там с нуля и постепенно достиг чего-то, был сформировавшимся зрелым художником. И ты приехал на Запад после перестройки, когда на Западе принимали с распростертыми объятиями и приветствовали каждого. У тебя не было опыта делания карьеры и созревания на Западе, ты на Западе не начинал с нуля, не искал квартиры и не покупал ателье в условиях отсутствия денег, отсутствия работы. Если бы ты этот опыт имел, ты бы мог его сравнить с русским.

Кабакон Да, может быть.

Гройс Но проблема в том, что мы просто не можем игнорировать нашу национальную принадлежность – нам никто этого не разрешит. Знаешь, сейчас Юра Лейдерман это говорит, а я слышу это с детства: "Я не хочу быть русским художником, я не хочу быть ассоциируемым с Россией, я хочу быть интернациональным ху-

дожником". То есть в России существует миф, что есть русский национальный художник, а есть интернациональная художественная среда. Когда мы приезжаем на Запад, мы начинаем понимать, что дело обстоит иначе: все художники на Западе имеют свою национальность, понимают это, тематизируют ее, работают с ней, постоянно имеют ее в виду. И, кроме того, культурные институты продолжают быть национальными – чисто интернациональных культурных институций просто не существует. Так гарантией стабильности немецкого искусства является интерес немецкого государства, немецких художественных институций к немецким художникам. И поэтому я скептически отношусь к готовности и способности западных институций систематически поддерживать русское искусство.

Такие институции могут быть созданы и развиты только в России, и только русское государство может себе поставить такую цель. Приходится констатировать, однако, то обстоятельство, что подобных культурных институций в России даже в зародыше нет. Так что у меня возникают большие сомнения по поводу дальнейшей судьбы русского искусства.

Кабаков Здесь затронуты две очень важные для меня проблемы. Что касается первой: я вспоминаю наши разговоры на протяжении последних шести лет. Шесть лет назад речь шла о довольно бурном внимании к "перестроечному" искусству и к тогда еще советским художникам, которые должны были сделать огромную серию выставок на Западе. Пессимизм и скепсис состоял в том, что их показывают как советских художников, что интерес подогреваем и основан на том, что они советские. Наши разговоры сводились к тому, что если художник поступательно развивается, получает все новые художественные качества, преодолевает все новые барьеры, то это связано с постепенным и желаемым отказом от советской принадлежности.

Гройс Я думаю, что у нас никогда не было такой позиции: как раз в рамках Соц-арта и московского концептуализма речь всегда шла об эстетизации своего собственного культурного контекста.

Кабаков Я с тобой согласен, но я описываю типичные позиции. Речь идет о трехэтапной эволюции русского художника на Западе. Первый этап связан с использованием интереса западной публики к тому, что советские художники освобождаются от цепей коммунизма и т.д. Второй этап: как избавиться от советскости, стать интернациональным человеком, обладающим интернациональным языком и привлекающим к себе внимание как к художественной личности, со своими художественными проблемами, своей темой, своим языком, своей формой. Третий этап в этом развитии состоит в том, что сознание художника возвращается из утопии интернационализма – и национальность осознается не как зло, а как нормальная, естественная одежда, или как панцирь для черепахи: черепаха без панциря вообще существовать не может. Нацио-

сморщиваются и их нет. Это отсутствие огромных присутствий, мне кажется, действовало на всех, кто туда входил. Какие-то огромные города – на самом деле их можно снести морганием глаза. На самом деле просто ничего нет. Они исчезают перед глазами как фантомы: хихикнуть – и их нет, хотя внешне они есть. Мне кажется, что в Номе есть окончательное и бесповоротное уничтожение любого продукта. И в ней нет слова.

Гройс Нет слова? Хотя все говорят?

Каваков Это оно и есть. Нома представляет собой гигантское море текста. Почему? Для того, чтобы ничего не было, надо говорить много. Чтобы не было ни одной картины, надо нарисовать их пятьсот. Чтобы не было ни одного альбома, нужно, чтобы их было 1200. Здесь та замечательная игра в количество, которое не переходит никогда ни в какое качество, кроме качества пустоты – а для этого его должно быть много. Кстати, в этом основа продуктивности Номы. Если бы это было небольшое количество продуктов, то было бы подозрение, что они изготавливаются, но поскольку это огромная куча и непрерывное продуцирование, то возникает глубокое убеждение, что на самом деле ничего нет.

Гройс Ну что ж, в России это называли эстетикой "кукиша в кармане". Держащий кукиш в кармане знает, что кукиш там, но другой, беседующий с ним человек, который этого не знает, всю жизнь спокойно живет и ни в чем не ущемлен.

Каваков Да, и возникает очень странное соотношение между этим кукишем и человеком, который ничего о нем не знает: с момента, когда этот кукиш обнаруживается, он приобретает собственную реальность – и чем больше его считают реальностью, тем больше он становится реальным и все более и более опасным. Надо сказать, что это есть, в некотором смысле, и модель отношения Запада к России: чем больше Запад оплотняет опасности, исходящие от России, тем более и более она сама становится плотной, опредмечивается и становится угрожающей. Это страшный процесс. Чем больше Запад не обращает внимания на Россию, тем больше она исчезает – и как бы ее и не было. Эти взаимоотношения описаны хорошо, в частности, у Гоголя в *Носе* или у Достоевского в разговоре Ивана Карамазова с чертом: фиксация чего бы то ни было даст этому немедленно оплотнение – причем до самых опасных граней, до того, что это становится просто гибелью того, кто это оплотняет.

Гройс Ты считаешь, что Россия – это просто призрак, ее на самом деле нет? Россия – это только страх перед ней?

Каваков Да. Мы когда-то говорили о феномене страха и о продуктивности страха. Действительно: пока ты боишься, ты имеешь мотив для оплотнения собственных фантазий, так что они могут быть выведены наружу в форме каких-то рисунков, инсталляций и т.д. Но если ты не боишься, то нет причины и о чем-то думать.

Гройс Выходит, что ты по-прежнему внутренне живешь в России, раз ты по-прежнему оплотняешь свои страхи в своем искусстве?

пальный панцирь является неизбежным – с чем мы сейчас благополучно и существуем.

Гройс Уже после десталинизации 50-х годов, в 60–70-х годах, была идея стать интернациональными художниками, и уже в 70-х годах ты, Комар и Меламид, Булатов, Пригов и многие другие стали работать с советским культурным имиджем, так что это все понятно. Но это все стратегии по отношению к Западу – а как же свои институции и своя традиция?

Кабаков Я думаю, что есть вариант, который положение может спасти. Где? Не в контексте национальной культуры (я уже высказал свой глубокий пессимизм в отношении нее), но в контексте европейской художественной истории. Я бы это сформулировал следующим образом: уцелеет не вся национальная художественная традиция, а "культурные пузыри", которые по разным причинам не были раздавлены в национальной утробе и будут, не имея никаких ни культурных, ни каких-то иных последствий, оставаться в истории наподобие изолированных висящих шаров. Подобные пузыри, или изолированные структуры, которых полно в истории 20-го века – назовем тот же флюксус – обладают такой степенью автономности собственного существования, что, по всей вероятности, не нуждаются в национальном обеспечении.

Такой "белый карлик" был создан в Москве в 70-е годы, и, на удивление всем и самому себе, он продолжает существовать, продуцировать и энергетически не распадаться. Может быть, я идеализирую ситуацию.

Гройс Может быть. Флюксус обладал имманентной интернациональностью. В нем с самого начала присутствовали японцы, китайцы, корейцы, литовцы, американцы, англичане, французы, немцы и т.д. Таким же свойством обладали цюрихский Да-Да или французский сюрреализм. В России мы этого феномена не имеем. Московский концептуализм, несмотря на потенциальную универсальность своей методики, не обладает этой имманентной интернациональностью.

Кабаков И все же: как можно сказать, что автомобиль четырехколесный, потому что это свойство автомобиля, а не потому, что он французский или английский, точно так же можно сказать, что в Номе присутствует этот момент изначальной посторонности своей собственной культуре, то есть чисто формальный, технический момент. Здесь есть то, что есть во всех интересных художественных группах, – обращение внимания только на то, что является существом дела. Во Флюксусе – это, вне сомнения, убеждение в том, что любое жизненное действие является художественным актом.

Подобное же радикальное решение присутствует во всей деятельности Номы. Сидение за столом в приятном обществе и говорение на любую тему без страха последствий осознается этой публикой внезапно как эстетическое действие и фиксируется в этом качестве. Это еще более радикально, чем Флюксус, который все же

производил целый ряд каких-то художественных акций – кто подвешивал себя под потолок, кто бил молотком. Дойти до того, чтобы не делать ничего, просто сидеть за столом и разговаривать – это достаточно радикальное решение.

Гройс Но по материалу и по идеологии московский концептуализм, или Нома, достаточно идеосинкретичен и замкнут в себе. Надо сказать, что все западные искусствоведы и галеристы, с которыми я сталкивался, говорят, что они не понимают его, что оно другое, чуждое для них. И я часто им говорю, что в этом есть момент наивности, потому что нью-йоркское искусство, скажем, еще более идеосинкретично, чем московский концептуализм, но просто нью-йоркский образ жизни довольно хорошо известен, и поэтому оно быстро схватывается, а русский – пока что нет.

Кабаков Но, например, тема разгильдяйства, которая основная в Номе, или распущенности – она все более приобретает и международный характер: в моде лежать на диване и ничего не делать.

Гройс А как ты видишь Ному, или московский концептуализм, сейчас, то есть после многих лет жизни на Западе?

Кабаков Нома противостоит всему – это рассмотрение культуры со стороны. Я думаю, что на Западе подобное отстраненное отношение к культуре просто невозможно – по той простой причине, что вся борьба с культурой на Западе является действиями внутри самой культуры. Только Нома – в силу исторических обстоятельств – занимается манипуляцией с внешней стороной культуры. Все деятели Номы – это какие-то наблюдатели, которые прикасаются, наподобие знаменитых мудрецов, к разным частям слона, и этим слонем является культура. Технология, которую применяет Нома, – это технология наружного рассмотрения культуры, можно сказать, "мерцающего" отношения к культуре. Нома нашла метод выхода за зону культуры и вхождения вновь в нее. Нома стала рассматривать любое явление в искусстве в контексте всей культуры в целом, понятой как посторонний и наблюдаемый объект.

Насколько я вижу, и западный постмодернизм, несмотря на всю релятивизацию культуры, не может отказаться от одного очень важного момента – отказаться от продукта, который в результате получается. Можно сказать, что деятели западной культуры, находясь внутри культуры, ориентируются на продукт своего производства и отнюдь не заинтересованы в отказе от этого продукта.

Гройс Но и ты делаешь продукт – твои инсталляции!

Кабаков Здесь очень интересное отличие. Я сослался бы здесь на Пеннерштейна: в Номе получило особое развитие понятие "проблематичного продукта". На Западе, мне кажется, существует фетиш продукта. В конечном счете, как бы он ни был сложен и концептуален, основу его составляет его неразложимость, вера в его новые качества, в его солидность и его реальность – вот что важно. Сослаться на мои инсталляции можно только в том смысле, что это огромные чудовища, которые, если дунуть, – то там ничего нет. Они

Калаков Конечно. Важно, что сохранены страхи. Все исчезло, но сам страх никуда не делся, и он является по-прежнему продуктивным.

Василий Щукин

Запад как пространство "романтического побега" (Замогильные записки Владимира С.Печерина)

В русской истории периоды относительной открытости страны чередовались с полосами искусственной изоляции, когда в определенных кругах общества возрождались, параллельно различным формам ксенофобии и "просветительского национализма", старая вера в Запад как в далекое мифическое место, где царит блаженство и процветание¹. Одним из таких периодов было царствование Николая I, а ярчайшим примером религиозного поклонения Западу была жизнь Владимира Сергеевича Печерина (1807-1885).

Имя его хорошо известно историкам русской мысли и литературы 19-го века. В последние десятилетия в России было переиздано его поэтическое и эпистолярно-мемуарное наследие², а в других странах появился ряд научных трудов, в которых освещаются главные моменты биографии Печерина – учебы в Петербурге и Берлине, побег из Москвы за границу в 1836 году, вступление в орден редемптористов и выход из него спустя 21 год³.

Лучший способ поближе познакомиться с этой интереснейшей личностью – прочитать его автобиографию, изданную под заглавием *Замогильные записки* в 1932 году благодаря усилиям М.О.Гершензона⁴, а вторично, в более полном виде – сравнительно недавно, в 1989 году⁵. Известный в свое время как поэт-романтик,

¹ Мифическое пространство или место, далекое или близкое, является важным элементом культурно-географического сознания и присутствует в представлениях людей в разные эпохи во всех уголках земного шара, независимо от типа и уровня цивилизации. См.: YI-FU TUAN, *Sacred Space: Exploration of an Idea*, Berkeley 1978; Его же, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, с. 113-131.

² В. С. Печерин, *Желание лучшего мира. Из антологии и другие произведения* (публикация Л.Я.Гинзбург), [в:] *Поэты 20-30-х годов 19-го века*, т.2, Ленинград 1972, 453-488; Его же, *Замогильные записки (Apologia pro vita mea)*, [в:] *Русское общество 30-х годов 19-го в. Люди и идеи. Мемуары современников*. Под редакцией И.А.Федосова, Москва 1989 (подготовка текста и комментарии С.Л.Чернова). Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.

³ V. FRANK, *Ein russischer Exilant in 19 Jahrhundert: Wladimir Petscherin*, [в:] *Russland Studien. Gedenkschrift für Otto Hötzsch*, Stuttgart 1957, с.29-42; A.LIPSKI, *Pecherina Quest for Meaningfulness*, "Slavic Review" 1964, vol.23, N2, с.239-257; W. SŁIWOWSKA, *Wieczny uciekinier – Włodzimierz Pieczera*, [в:] Его же, *W kręgu poprzedników Hercena*, Wrocław etc.1971, с.257-300; L.SUCHANEK, *Apoteoza śmierci. Włodzimierz Pieczera i Aleksander Hercen*, "Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego", rok 28: 1985, nr 2 (10), с.3-21; Его же, *Les catholiques russes et les procatholiques en Russie dans la première moitié du 19 siècle*, "Cahiers du Monde russe et soviétique" 1988, vol.29 (3-4), с.363-366; В. Mucha, *Rozjanie wobec katolicyzmu*, Łódź 1989, с. 69-88.

⁴ В. С. Печерин, *Замогильные записки*. Под редакцией, с введением и примечаниями Л.Б.Каменова. Подготовил М.О.Гершензон, Москва 1932. В издании

автор визионерских поэм (в первую очередь, *Торжества смерти*, написанного в 1833 и изданного Н.П.Огаревым в 1861 году), а затем и как великолепный проповедник⁶, Печерин предстает перед нами как блестящий мемуарист, которому удалось создать живой психологический автопортрет и вместе с тем впечатляющий образ "ультраромантической" эпохи 1830-х годов.

"Вечный беглец" – так называл себя сам Печерин. Всю жизнь он от кого-то или от чего-то куда-то бежал: сначала из семьи в университет, потом из России на Запад, затем от политических баталий и, как ему казалось, от царских агентов в обитель редемптористов и, наконец, из монастыря в канцелярии. Однако на самом деле все это было бегством от самого себя, то есть от болезненно ощущаемых противоречий внутри собственной души, вызванных интериоризацией – запрятыванием внутрь себя активного протеста против общественно-политических аномалий, что являлось отличительной чертой "лишних людей"⁷, метко названных Достоевским "вечными скитальцами". Печерин был классическим образцом русского "вечного скитальца" романтической поры – педаром автор *Бесов* так живо интересовался его судьбой и творчеством⁸.

Его скитания носили не только духовно-психологический, но и вполне реальный, географический характер, подобно скитаниям П.Я.Чаадаева, М.А.Бакунина, Н.П.Огарева и их литературных аналогов – Онегина, Печорина, Рудина.

отсутствуют некоторые фрагменты, обнаруженные в рукописях позднее и включенные в текст публикации 1989 года.

⁶ Печерин озаглавил так один из фрагментов своих мемуаров, иронически намекая на *Memoires d'outre tombe* Рене Шатобриана. Издатели из окружения М.О.Гершензона сочли возможным распространить это заглавие на весь текст. Подробнее об истории публикации *Замогильных записок* см. комментарии С.Л.Чернова, [в:] *Русское общество...*, с.383-390.

⁷ По свидетельству современного ирландского исследователя, Печерин был "лучшим католическим проповедником 19-го века". См. E.MAC WHITE, *Vladimir Pecherin, 1807-1885: The First Chaplain of the Mater Hospital, Dublin, and the First Russian Political Emigre*, "Studies", vol.LX, Autumn – Winter 1971, No 239-40, Dublin 1971, с.295.

⁸ О явлении интериоризации как характерной черте психологии "лишних людей" см. A.WALICKI, *W kregu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego slowianofilstwa*, Warszawa 1964, с.279-280.

⁹ Достоевский узнал о Печерине, вероятно, от Герцена в Лондоне в 1862 году. Тогда же, видимо, он ознакомился с поэмой молодого Печерина *Торжество смерти* (1833), в которой гибель деспотического государства в морской пучине изображается как необходимое условие победы добра во всем мире. Поэма была опубликована Н.П.Огаревым в сборнике *Русская потопленная литература 19-го столетия*, Лондон 1861. В романе *Бесы* Достоевский излагает ее содержание, приписав авторство Степану Трофимовичу Верховенскому (см. М.Гершензон, *Жизнь В.С.Печерина* Москва 1910, с.89-90). Отклики на полемику Печерина с Герценом о возможности построения справедливого общества единственно на научно-материальных началах (см.гл. 6 ч.7 *Былого и дум*) встречаются на страницах *Идиота*, *Бесов* и *Подростка*. Ср. также: L.SUCHANIK, *Apoteoza...*, с. 3-13.

Печерин интересует нас как создатель оригинальной романтической модели русского мифа о Западе – земле обетованной. В последующем изложении будет рассмотрен процесс формирования этой модели, а также основные значащие элементы возникшего в печеринском воображении пространства романтического побега.

"Мне было 8 лет. С этого времени начинается моя ненависть к притеснителям" (150), – заявляет Печерин в первом фрагменте своих воспоминаний. Отчего такие чувства в столь раннем возрасте? Ведь даже "нравственное пробуждение" Герцена произошло, когда ему исполнилось 12 лет, и было связано с восстанием декабристов. Из последующего текста становится, однако, ясно, что за "ненавистью к притеснителям" скрывалось более глубокое и интимное чувство горечи и отчаяния ребенка, видевшего воочию, как его собственный отец сек дворовых людей и открыто изменял матери с женой полковника, "хитрой и красивой полькой".

Вот где узел моей жизни! Вот таинство судьбы! (...) – пишет Печерин спустя 52 года, подводя итог прошлому. – Эта обида, нанесенная женщине и матери, глубоко запахла мне в душу. Какое-то темное бессознательное чувство *мести* овладело мною и преследовало меня повсюду. Как иначе объяснить эту тоску по загранице, это беспрестанное желание *отделиться* от родительского дома, искать счастья где-нибудь в другом месте? (151 – подчеркнуто В.С.Печериным).

Эти слова объясняют многое и в образе мышления, и в будущей судьбе автора. Печерин объясняет ненависть "к притеснителям", а вместе с тем и ко всему русскому острым семейным конфликтом, разыгравшимся в 1815 году в Одессе и затронувшим глубоко интимные стороны души будущего эмигранта. Если поведение *русского* отца вызывало у мальчика отвращение и скрытую агрессию, образ *польско-украинской* матери – урожденной Пелагеи Петровны Симоновской – приобрел в его сознании ореол мученичества. В то время, как отец сек крепостных и муштровал солдат *по-русски*, родственники со стороны матери присылали *французские* книги и журналы, которые Печерин "изучил с величайшим наслаждением" (152). Вполне возможно, что факт пришествия на свет в "случайном семействе" (говоря словами Достоевского), к тому же не чисто русском, а смешанном, где русская ментальность отца столкнулась с сильным влиянием польской традиции со стороны матери, способствовал возникновению того, что сам Печерин определяет как "какое-то странное влечение к образованным странам – какое-то темное желание переселиться в другую, более человеческую среду" (152). Во всяком случае, в возрасте 12 лет, когда в день Рождества Христова люди благодарили Господа за избавление России "от Галлов и с ними двадцати языков", он "про себя молился за французов" (152). Незадолго до этого Печерин пытался бежать от родителей во Францию вместе с неким офицером,

женившимся на француженке.

Укажем еще на одну причину печеринской тоски по загранице. Она также носит биографический характер, но касается не психологического, а так сказать, географического аспекта биографии молодого Печерина.

Автор *Замогильных записок* неоднократно называет себя "номадом", то есть кочевником. Мало того, что ему не суждено было родиться в благополучной семье: у него не было родного дома в смысле жилища, пристанища, уютного очага, обеспечивающего безопасность, покой и ощущение тождества сознания с окружающим бытием. Из *Записок* можно узнать, что в раннем детстве их автор жил в казармах и на казенных квартирах. Постоянные переезды с места на место никак не способствовали желанию пустить корни на родной почве: этой почвы Печерин попросту не чувствовал под ногами.

Что такое отечество? – восклицает Печерин, вспоминая юность в южнорусских стенах. – Это земля, семья, родной кров. У меня ничего этого не было. Нельзя назвать родным кроном какую-нибудь жидовскую квартиру в Новомиргороде или хату, покрытую соломой, в Комиссаровке, где нас однажды снегом занесло, или бивуак под открытым небом в бессарабской степи. Да сверх того, я никогда не жил в собственной России ⁹, а все шатался по Лифляндии, Белоруссии, Подолии, Волыни, Бессарабии, даже до Ясс мы доходили. Какое же тут отечество? Человек без земли не что иное, как батрак-чиновник, наемник правительства. (...) Ни всем неизмеримом пространстве русской империи нет нигде ни пряди земли, где бы и мог стать твердою стопой (278–279).

Любопытно, что среди причин, приведших к полному отсутствию чувства дома и родной земли Печерин называет не только очевидную – юношеские скитания, но и более общую, определяемую как "закон географической широты". Он заключается в том, что одним людям суждено бывает родиться в цивилизационной стране, например, в Англии или Америке, где даже теплый климат благоприятствует свободе и демократии, а другим – "в стране отчаяния". "Родина была для меня просто тюрьмой" (161), – утверждает Печерин, имея в виду даже не столько политический строй, сколько безнадежную протяженность глухих, холодных, занесенных снегом пространств, "где не было ни журналов, ни газет, ни каких-либо книг" (161). "Закон географической широты" беспощаден. Жаловаться на него бесполезно, как бесполезно какой-нибудь русской елке сетовать "на то, зачем-де она не родилась пальмой или померанцевым деревом под небом Сицилии" (162).

В мемуарах Печерина можно найти массу свидетельств мышления в категориях географического детерминизма. Недаром

⁹ В Велокороссию (Петербург) Печерин впервые попал в возрасте 18 лет, а в Москву – десять лет спустя, за полгода до окончательного разрыва с родиной.

он всегда считал Александра Гумбольдта "блаженнейшим" из всех "мудрецов древних и новых" (302). Весь текст *Записок* насыщен географическими образами и ассоциациями. Создается впечатление, что чувство бездомности вызывало у Печерина еще в ранней юности, с одной стороны, полную уверенность в невозможности создать домашнее гнездо в России, а с другой – страстную мечту о счастье (а значит, и о доме, и о месте для себя) на Западе, сведения о котором юный скиталец черпал из сочинений Вольтера и Руссо, Анны Радклиф и Расина, а также, как большинство его сверстников, – из поэзии Шиллера. Печерин рассказывает, как в запесенной снегом херсонской степи единственным его утешением был географический атлас.

Бывало, по целым часам сижу в безмолвном созерцании над картою Европы, – вспоминает автор *Записок*. – Вот Франция, Бельгия, Швейцария, Англия! Воображение наполняло жизнью эти разноцветные четверугольники и кружки – эти миры, департаменты, кантоны. "*Ach, wie schön muss sich's ergehen / Dort im ew'gen Sonnenschein*", а сердце на крыльях пламенного желания летело в эти блаженные страны, и пилюлерево *Sehnsucht* переливалось в русские стихи: "Ах, из сей долины тесной, хладною покрытой мглой, где найду исход чудесный? сладкий где найду покой?" (160).

Слова эти – живое свидетельство того, как культурно-географический миф зарождается в угнетенном сознании впечатлительного юноши. Мир раскалывается на беспощадно-безнадежное, холодное (заметим, что чувство холода постоянно сопутствует у Печерина воспоминаниям о России), пошло-прозаическое "здесь" и одухотворенное обласканное солнечными лучами и свободой, поэтическое "далеко". Перед нами яркий образец романтического мироощущения, которое разрывает единый мир надвое, рассматривая его по принципу антитезы: гнетущая проза близкого времени и пространства противопоставляется идеальным качествам далекого. Притом в отличие от многих русских романтиков Печерин мечтает об "исходе чудесном", то есть о побеге не из дома – дома в России у него попросту не было, – а "домой, на Запад", и там, в далеком мире, он ищет не бури, подобно лермонтовскому парусу, но "сладкого покоя". Впрочем, автор *Записок* и сам постоянно признается в том, что с юных лет мечтал о бегстве в тихую обитель, в "пустыню". Не была ли эта "пустыня" субститутотом тихого, покойного дома и семейного счастья, которого ему не суждено было познать в детстве?

Так или иначе, обстоятельства, в которых протекали юные годы Печерина, весьма способствовали созреванию в нем романтического стремления к "мирам иным" еще до того, как он получил возможность познакомиться с литературой европейского романтизма. Эфемерно-эмоциональный образ далекого и прекрасного Запада наполнился более конкретным идеологическим содержа-

нием значительно позднее, во время пребывания в Берлине. Подобно многим молодым романтикам автор *Записок* становится поклонником "идеализма тридцатых годов".

Исследователи жизни и творчества Печерина достаточно подробно останавливаются на комплексе этих идей и умонастроений, оракулами которых были А. Сен-Симон и Ф. Ламенне, П. Леру и Л. Блан, Ж. Мишле и Жорж Санд¹⁰. Наше внимание сосредотачивается на проблемах не идеологии, а культурной психологии эпохи романтизма. Заметим только, что ранний социализм, почерпнутый Печериным из французских брошюр и швейцарских газет и воспринятый им как религиозное откровение, на самом деле не только не противопоставлял себя религии, как это было позднее, а напротив, прямо апеллировал к идеалам раннего христианства. Впрочем, сам Печерин, стремясь объяснить и оправдать свой переход от республиканско-социалистической веры к ортодоксальному католицизму, приводит ряд цитат из сочинений Сен-Симона, Ламенне и Жорж Санд, наглядно демонстрируя, что христианский социализм 1830-х годов, в особенности французский, выбрал в себя много элементов экзальтации, "католического мистицизма" и монастырской аскезы. Его эмоциональная напряженность и, особенно важно, романтическое противопоставление несправедливого близкого мира радужно-утопическому далекому сильно действовали на воображение людей, которые, подобно Печерину, искали дома и пристанища в призрачном "там", презирая "попшу" прозу окружающего.

Какие же формы приняло утопическое представление о Западе в сознании Печерина к этому моменту, когда он покидал Россию, если представить это синхронически, в отвлечении от временных модификаций?

Реальная территория Западной Европы и Северо-Американских Соединенных Штатов – то, что в русском культурном сознании 19-го и 20-го века отождествляется с понятием "Запад" – представало в мыслях Печерина, который жил в Германии около трех лет, а также успел посетить Италию и Швейцарию, не только как далекое мифическое место, как для большей части русской интеллигенции, но и как место сакральное, предмет религиозного поклонения.

[...] с какой-то непреодолимой страстью я стремился за заходящим солнцем, ... вспоминает автор *Записок*. – Что-то непостижимое, какая-то страшная любовь тянула меня к нему... Клянусь Богом, я не раз становился на колени, простирая руки к заходящему солнцу, молился к нему: "Возьми меня с собой! туда, туда, на запад!" (300)

Желание подчеркнуть святость пространства побега закономерно

¹⁰ См.: М. Гершензон, *Жизнь...*, с. 10-25, 135-140; W. Śliwowska, *Wieczny uciekinier...*, с. 260-264; L. Suchanek, *Les catholiques...*, с. 363-366.

вызывает у Печерина библейские ассоциации. Так, к письму своему другу А.В.Никитенко от 11 марта 1833 года из Берлина он приписывает следующие строки:

Г. Печерин, едущий в Палестину. В своей прекрасной родине он оставил все сокровища своего сердца; а впереди раскрывается мало-помалу перед ним обетованная земля, где сияет ему навстречу вечное солнце истины¹¹.

Однако не Палестина была для Печерина землей обетованной. В стихотворении, написанном в августе 1864 года, вспоминая свои молитвы на закате солнца, он говорит совсем о другой святой земле:

Запад! Запад величавый!
Запад золотом горит;
Там венки вяются славы,
Доблесть, правда там блещит.
Мрак и свет, как исполины,
Там ведут кровавый бой:
Дремлют и *твои* судьбины
В лоне битвы роковой
(300—301; подчеркнуто В.С.Печериным)

В пространстве романтического побега, созданном печеринской фантазией, нашлось, однако, место не только для "кровавого боя" за правду. Это пространство, быть может, благодаря многолетним духовным и географическим упражнениям, было дискретным, разделенным на определенные области, имело несколько сакральных центров и периферию.

Роль "ближнего Запада", подобно большинству его русских сверстников, выполняла для Печерина Германия.

Еще в Петербурге, в студенческие годы, он разбирал и переписывал греческую рукопись *Номоканона* для барона Густава Розенкампа, проводя целые дни в его доме. Немецкая культурная традиция, главной посетительницей которой была в данном случае жена барона, урожденная Франциска Вильгельмина Бларамберг, сильно повлияла на воображение юного скитальца. Ему посчастливилось, наконец, увидеть настоящий дом, познать всю прелесть домашнего очага. К тому же "в этом опальном доме господствовали оппозиция" (165). Перечень гостей семейства Розенкампов также говорит сам за себя: пастор английской церкви, португальский консул да академик А.Х. Востоков, урожденный Александр Вольдемар Остенек... К тому же баронесса принялась за воспитание Печерина, приобщая его не с помощью книг, а посредством живого примера к труднодоступным для русского человека канонам европейского культурного поведения.

¹¹ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф.372, ед.хр.10, л.8.

Следующим этапом приобщения к пространству будущего побега был Берлин. Подобно большинству русских студентов, готовившихся там к профессорскому званию, Печерин плохо знал остальную Германию. До столицы Пруссии в те годы (первая половина 1830-х) докатывалось всего лишь эхо европейских интеллектуальных и политических баталий. После каникул, проведенных в Италии и Швейцарии, Германия показалась ему далеккой провинцией, в которой, в отличие от остальной Европы, царили политический застой и филистерское самоуспокоение. Интересно, что именно в Берлине Печерина навещают фантазии и видения, в которых роль антигероя играет некто Серый Карлик – быть может, дер графе Манн, фигурирующий в сочинениях немецкого мистика Штиллинга, популярных в России в 1820-х годах¹². В письмах к А.В.Никитенко, написанных весной 1834 года, Серый Карлик прямо именуется олицетворением посредственности, приземленности. Печерин все время боится стать "как все" или, что еще хуже – "как все *наши*", старается спастись перед трудностями будущего побега на Запад и превратиться в благодушного русского профессора. В то же время он несколько раз связывает серый цвет с понятием мистицизма, располагавшимся все в том же "немецком" семантическом поле, что и филистерство. Таким образом, к моменту побега Германия стала вызывать в сознании Печерина отрицательные ассоциации, вполне выполнив роль проводника, указывающего путь к сокровищам Запада.

Другое дело – Швейцария. В Москве, в гамбургских газетах, в швейцарской кондитерской близ университета Печерин прочитал о пансионате Лагранж, где скрывался Джузеппе Мадзини, и, "как подобает благочестивому республиканцу", сразу после побега намеревался отправиться именно туда, "на поклонение святым местам" (176). Другим, еще более важным сакральным центром был для Печерина Лугано – "фокус революции, сборное место маццинистов" (177). Предоставим, однако, слово самому автору *Записок*:

Кто не знает Лугано с его горным амфитеатром и что его нижние слои покрыты роскошным каштановым лесом, а вершины увенчаны альпийскими снегами? Кто не помнит этого волшебного-зеркального озера, замкнутого отвесными скалами и высокою горою Сая-Сальвадоре, где на вершине стоит часовня с могилою польского изгнанника¹³? Природа очаровательная! (177)

Швейцария была первой, ближайшей целью побега, самой близкой частью мифического пространства. Печерин вспоминает, как в 1836 году, когда морозы в Москве доходили до 36°, он сидел у печки, а "воображение рисовало, как через пять месяцев я буду уже в Швей-

¹² Такое предположение выдвигал М. О. Гершензон (*Жизнь...*, с.99).

¹³ Графа Осуфрия Радовского (1790–1830), находившегося с 1824 года в изгнании в Лугано, где он трагически погиб.

царии на берегах зеркальных озер под белоснежными вершинами Альп" (170). Как всегда у Печерина, благодатный Запад ассоциируется с теплом – холодной может быть только Россия. Так, морозная, снежная ночь на Сеп-Готардском перевале вызывает у него воспоминания о России: швейцарские сани кажутся русскими "пошевнями", зловещий ветер паводит на мысль о фаталистической зависимости человека от природы. Но, к счастью, при спуске с горы "с каждым шагом температура смягчалась, становилась как-то привольнее, теплее" (180) – а затем романтический беглец открывает один из "островов, где растет трын-трава", то есть место безмятежного счастья в деревне Госпелдале. Это идиллическое пространство, видимо, совпавшее с более ранними представлениями Печерина о счастливой западной жизни, описывается следующим образом:

Вхожу в общую залу: яркий огонь пылает в камине и отражается на красных занавесках; на столе, накрытом белоснежною скатертью, стоит горячий кофе, пироги, вино – все что душе угодно, и милая дочь хозяина встречает меня лучезарными взорами и майскою улыбкою. Все забыто – и холод, и горе! все ни о чем! все трын-трава! (180)

Дальше – больше: воображение романтика населяет это пространство счастья фантастическими образами:

[...] ведь это не гостиница, а заколдованный замок из тысячи и одной ночи; а эта красавица вовсе не дочь трактирщика: она магришская принцесса, находящаяся в плену у злобного волшебника, а мне суждено быть ее рыцарем и освободить ее (180).

Тесное, по сравнению с бескрайними равнинами России, европейское пространство кажется Печерину Аркадией, где "теплые ветерки навевали (...) благоухание роз и ясминов из садов Армиды" (181). Стесненные горами долины он считает куда более привольными, чем херсонские степи. Это ощущение свободы в тесном, но теплом и уютном месте, вообще говоря, несвойственно русским людям. Путешествовавшие по Европе Герцен, Белинский, а позднее Достоевский или Лев Толстой чувствовали себя там скованно как в пространственном (тесно, всюду чья-нибудь земля, нигде разгуляться), так и в нравственном отношении – из-за непривычки к условностям европейского поведения, кажущимся излишней чинностью, благопристойностью. Печерин в данном случае совершенно оригинален. Как подавляющее большинство русских романтиков, он связывает мысль об освобождении с мечтою о побеге, то есть о полном перемещении в пространстве, но в отличие от них он мечтает вовсе не о просторе и возможности делать все, что заблагорассудится, а о тепле камина, горячем кофе или прелестном цветке у обочины дороги. И это при всем отращении к "фи-

листерской" посредственности, явившейся ему в образе Серого Карлика. Психологически близким Печерину оказывается Чаадаев, которому также посчастливилось постичь суть бытовой, повседневной культуры Запада, а также западники младшего поколения – В.П.Боткин, П.В.Аппенков, И.С.Тургенев.

Остальные контуры пространства романтического побега были намечены лишь слегка. Если Лугано представлялся Печерину ближним сакральным центром, то Франция выполняла в его сознании роль "тайнственного предела мечтаний и надежд" (168; подчеркнуто мною – В.Щ.). Наиболее далеким, последним сакральным центром был для Печерина Париж, именуемый "Меккой правоверных" (184). Однако мифическое пространство на Париже не кончалось. В первой половине 1838 года, когда Печерин жил в Льеже, у него появился проект создания русской общины в Америке – так называемого "поэтического общества".

В письмах к Ф.В.Чижову в общих чертах обрисовываются задачи этой колонии: оторваться от привычного быта, домашних впечатлений, воспитания и обычаев, обрабатывать землю и трудиться "во имя свободного книгопечатания"¹⁴. Подобно Оуэну и Кабе, а также Огареву, который собирался организовать социалистическую общину в 1840-х годах, Печерин рассматривает Америку в качестве пространства утопического будущего. В своих *Записках* – разумеется с перспективой 1860-х годов – он неоднократно сравнивает Россию с Соединенными Штатами, связывая с этими странами будущее демократии в двух различных ее формах – западной и восточной.

Совершенно особое место в пространстве романтического побега занимала Англия. Там Печерин нашел совсем не то, что в Швейцарии и во Франции: не кровавую битву за социализм и республику, а "совершенный порядок и тишину (...) после шума и гамы бельгийских и французских трактиров" (257). Его умиляет рыжеватая копка, греющаяся у огня в маленькой гостинице, "красные" коровы, пасущиеся на зеленых бархатных лугах, уютность эстетического вкуса в убранстве домов, трактиров и церквей. Это была не Палестина, не Мекка, где надо было не только молиться, но и сражаться за свободу. Это была Аркадия, жители которой – так, по крайней мере, казалось Печерину – давным-давно эту свободу обрели. В Великобритании и Ирландии, где ему суждено было закончить свой многотрудный путь, он наконец почувствовал себя если не до конца успокоенным, то внутренне свободным оттого, что именно на этой земле природные стихии были окончательно приручены человеком. Здесь – в полную противоположность заснеженным степям или полесским болотам – небольшое пространство было полностью "одомашнено". "Все дышит порядком, тишиною и удобствами жизни – одним словом – комфортом" (259), – с наслаждением отмечает автор *Записок*. За этим слишком буколическим идеалом скрывается старый романтический бунт против русского "чистого поля" с его неблагоустроенностью и бесприютностью.

* * *

О бегстве в лучший мир мечтали романтики всей Европы. В России, по причине традиционной автаркии тамошней культуры, усугубленной непроницаемостью границ, мечта эта часто приобретала географическую направленность. В своих грезах русские романтики устремлялись на Кавказ, в Финляндию, Бессарабию, на экзотический Восток, в Грецию. Географический взгляд на культурное наследие человечества, выразившийся в тоске по чужим землям, Печерин унаследовал от традиционного русского мышления. Неистовый романтизм 1830-х годов, столь склонный к утопическому мифотворчеству и визионерству, направил фантазию Печерина, болезненно переживавшего отсутствие родного очага и страдавшего от российского произвола и бездушия, на Запад.

Заметим, однако, что столь неистовая сакрализация Запада и, наоборот, профанация России не встречается ни у одного русского автора. Печерин занимает здесь бесспорно первое место. Быть может, причиной этого является время, на которое пришлось его интеллектуальное созревание – 1830-1835 годы, то есть догегелевский, иррационально-бунтарский этап русского романтизма. В Берлине Печерин слушал лекции профессоров-гегельянцев, но в отличие от других своих сверстников, остался к ним равнодушным. "Поэзия разумной действительности" была ему чужда. Не сказались ли тут полупольское происхождение автора *Замогильных записок*, привитое матерью чувство собственного достоинства, непривычка покоряться судьбе, которая заметно отличает поляков от великоруссов? А может быть, в некоторой степени "виновата" опять-таки география, на этот раз география юлешеских скитаний: Одесса, Украина, Белоруссия, Полесье, Волынь? Ведь сам Печерин признавался в письме к И.С.Гагарину от 3 ноября 1854 года: "*Je ne pourrais pas t'expliquer facilement en polonais, mais je le comprend assez pour entendre les confessions*"¹⁵. Притом достаточно компетентные суждения о Польше и поляках совсем нередки на страницах *Записок*¹⁶.

Все эти обстоятельства требуют, однако, дополнительного изучения.

Текст статьи печатается по изданию *Slavia orientalis* том XLIII, NR 2, РОК 1994

¹⁴ См. А. Сабуров, *Из биографии В.С. Печерина*, [в:] *Литературное наследство*, т. 41–42, Москва 1941, с. 477.

¹⁵ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 372, ед. хр. 7, л. 48.

¹⁶ Об отношении Печерина к польскому вопросу см.: *Из переписки В.С. Печерина с Герценом и Огаревым*. Публикация А.А. Сабурова, в: *Литературное наследство*, т. 62, Москва 1955, с. 463–484; L. SUCHANEK, *Les catholiques...*, с. 366; В. Мисна, *Rosjanie...*, с. 85–86.

ПЕЧАЛЬНЫЙ СЧЕТЪ.

*О погребеніи Государина Генерала...
и о погребеніи (слѣдуетъ полный титулъ, со всеми
должностными и крестами) происшедшемъ отъ
массажа, бѣла и коуи.*

(Цѣны соимъ умеренныя и рѣшительныя.)

Ассигнаціи.

- I. ГРОБЪ, пивного качества, съ внутреннею при-
смакою и обивкою жезью, крытый вап-
нейскимъ бахитомъ, съ бронзовымъ, золоченымъ
скобломъ, лѣшнымъ тапномъ же лѣшномъ, съ
цѣлымъ серебромъ, подзолотомъ, сѣвомъ
съ тапномъ же кѣптомъ и пирами чистотъ ка-
питомъ, съ гродетурнымъ Нарожскимъ под-
бромъ, съ лѣшномъ и голубымъ подзолотомъ
пучкомъ, крытымъ бѣлымъ французскимъ
атласомъ, съ двойнымъ узорчатымъ ромбомъ,
какъ прилично 830 р. — к.
- II. БРОНЗОВАЯ ЗОЛОЧЕННАЯ ДОСКА, писаной те-
поти, съ фамильнымъ гербомъ Его Высоко-
превосходительства (опять полный титулъ). и
съ подписаніемъ 146 " "

- XXVII. УСТРОЙСТВО насыпи и поставка времен-
наго креста съ подписаніемъ. 57 р. — к.
 - XXVIII. ХОСТА для опусканія гроба 36 " "
 - XXIX. МЕЛОЧНЫХЪ ИЗДЕРЖЕКЪ, неупомнутыхъ
здѣсь; также на разныхъ сытыхъ посылахъ
и въ испуску за хорошую извѣсть, уксуса, ро-
зовое масло, одеколонъ и хлопчатую бумагу,
по случаю порчи Его Высокопревосходитель-
ства, по причинѣ несомъ жаркаго времени,
происшедшего собственнымъ коштомъ, ив. 71 " "
 - XXX. ОБОЙЩИНАМЪ и разнымъ людямъ съ награ-
ду, и дабы позатрудняться уже какими либо
выдачами 80 " "
- ВСЕГО 3,553 р. 40 к.

Мастеръ Иванъ Петровичъ Писаховъ.

Въ Санктпетербургѣ.

Дмитрий Александрович Пригов

Вид русской могилы из Германии

Предупреждение

Страшно сказать: могила! Страшно!
Но и страшно не сказать!
Страшно, страшно не сказать!
Даже еще страшнее чем сказать!
Надо, надо сказать, поскольку
сказав все остальное, не сказав
могила – значит ничего не
сказать, то есть, конечно,
кос-что сказать, но сказать как
бы не то, в смысле, не в той
мере, что ли, как сказать, скажем,
могила и тире, так и сказать,
могила тире все остальное!
Поскольку сказать просто: могила –
тоже как бы ничего не сказать,
можно сказать, скажем:

Могила, милая могила
Могила лучших наших дней
Ушедших

ведь как скажем, сказать: ужас? –
казалось бы, но можно сказать:
ууужас! ууужааас! ууужааассс!
ууууужжжааааассс!! да ужас-то
ладно, но вот произнести могила –
как произнести, ведь не произнесешь же:
могиииила! мооогииила!
мооогииилааа! .. нет! но можно
вот так:

Могила ужаса и жизни
Могила жизни и любви
Могила, милая могила
Могила лучших наших дней –

страшно, страшно сказать, но и не
невозможно, – возможно, и нужно и
и даже в таком случае – прекрасно!

Могила русского в Берлине
Могила русского в Крыму
Могила немца в Патагонии
Могила наша в небесах
Могила русского в Тибете
Тибете

Могила русских в Колыме
В Колыме
Две невозбранные могилы
Могила немца, Боже мой

Могила половца в Париже
Париже
Могила Пушкина в спегу
Могила
Могила, милая могила
Возьми меня, я не могу
Больше!
Что ты не можешь? –
Просто, просто не могу!–

Ну, чего, чего ты не можешь? –
Всего, всего не могу! и этого,
этого, и того! и этой вот малости
это вот малости, это ведь все
как такие мелкие букашки-тараканки
ужаса, как пропасти такие! жуткие
в своей сокрытости, Боже!
невскрытости своей, Боже! даже более
ужасные, Боже, чем во вскрытости,
скажем, Боже-Господи, чем пропасти
явленные и как бы в явленности
своей истекающие явлением, уже как бы
изношенные в избыточной явленности
своей и – что и? – а что Господи! –
что Господи? – а что предопределен-
ные бы свершиться, Господи и полага-
емые свершившимися, Господи и в
возможности преодоленные как по
факту своему, так и по факту свершения
– а это? – какое это? – ну,
этот, этот! – ну, это

Могила посреди равнины
Могила страсти роковой
Могила финна и француза
Могила грека среди Фив
Могила русского в Париже
В Париже! –
В Париже? –
Да, да, в Париже! –
В том самом Париже? –
Именно в том самом Париже! –
Могила русского в плену
Могила чеха среди Праги
В том шестьдесят восьмом году

Могила русских в сорок первом
Могила их в тридцать седьмом
Могила в двадцать девятом
Могила в пятьдесят втором

Могила брата мариканца
Могила немцев среди лесов
Русских
Могила немца у Каира
Могила лучшего из нас

Могила русского на Кипре
Могила негуса в Москве
Могила Герцена в Британии
Могила Черчиля в Британии
В Британии
Могила
Крупского в Британии
В Британии
Могила Ленина в Британии
В Британии
В Британии
В Британии
Могила Ленина в Москве
Могила
Могила нежного француза
В снегах среди нежных Москвы
Снегах
Могила немца в Калифорнии
Могила чудища в веках
Могила сладкая Германии
Могила сладкая России
Могила сладкая Израйля
Могила сладкая мечты

Могила сладкая могила
Могила сладкая моя
Могила сладкая как роза
Могила лучших наших дней
Или вот так:

Ни близкий никому, ни милый
Вид завершающей могилы
Никто не любопытствует в сем
А между ними между тем
(Между могилами, в смысле)
Большое есть разнообразье -
Могила вот Москвы! Вот Азии
Могила! Вот Москвы опять

Могила! и могила-смерть
И смерть-смерть могила!
Да, и такая вот есть!
И, ясно, никому не милый
Все это видящий
Тем более из Германьи

Вечерний меловидный свет
Разлит и по полю идет
Вдали прекрасная Огила
А рядом с ней – её могила
Ей руку на плечо кладет
И что-то неслышно – говорит
И обе ласково смеются
Вот побежали, вдаль несутся
А вот уже простыл и след
Где-то в окрестностях, может
Вюртенберга ли

Я шел и думал о России
Я думала себя: Доколь
Как в мене-текол-упарсине
Все будет?! Глядь – безумный Кельн
И дикого собора в Кельне
Как вздыбленный – подумал – прах
И я подумала: Доколе
Все против нас! как Умалпр Ах –
Тварь амбивалентная
Туда-сюда порхающая
Я один лишь здесь
на краю могилы, потому что
Твердо стою

Могила страсти и влечения
Да, да, страсти и влечения
Могила жизни роковой
Могила ветви коммунизма
Могила жизни и любви

Могила русского на шляхе
Могила русского в лесу
Могила пемца на Востоке
Могила турка-храбреца

Могила в Западной Германьи
Могила в Старой Улыме
Могила в Средне-Нижней Вольте
Могила в Золотом Краю

Могила русского в китайце
Могила русского в себе
Могила немца в философии
Могила негра в США
Могила птицы и ребенка
Могила рыбы и скота
Могила львенка и цикады
Могила духов и чертей

И лепших разных, и наяд речных,
и русалок из вод нежных струящих-
ся, и Лорелей рейнских, в искрах
из вод бегущих промелькивающих
в листве по струям тонким воздух
простегивающих, проскальзывающих
в травах прибрежных, в дождях
лохматых в трубах печных по почам
звуком успокоения и равновесия
земного, ре-бемолем звучащих,
и наскомых, и змей, – а что? –
ничего! – и зайцев-белок, могила
львов-тигров-олсней! а что, нельзя?
– можно! – могила пятнышек на
шкурке звериной, рева медвежьего,
лепета бобрового, а что, нельзя? –
можно! – да-да бобров стремительных
могила, лебедей и кур, раков и существ,
лисиц, куниц, соболей,
песцов нельзя? – можно! – и листика
зеленого и кого-то просто убитого,
и этого, этого, ну, как его,
ну, всего, всего, всего и этого

Могила русского на Капри
Или Овидия в Крыму
Овидия
Или Вергилия
Или Горация
Могила на Святой Елене
Могила, площадь, мавзолей
Кремль, собор, колокол, звон,
народ, тьма,

Могила, экая могила
Да и могила ли вообще
Могила не всегда могила
Бывает, что могилы нет

Но и могила на распутье
Или могила в небесах

Могила русского в Цусиме
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила с пеньем и отчаяньем
Могила с девичьей слезой
Могила с русской тоскою
Могила с юмором живым
Могила дерзости французской
Могила Кэмбрджского ума
Могила русских в Геттингене
Могила
Могила среди гнилых болот
Могила

Могила в дальних странах света
могила, могила в дальних странах
да, да, дальних, дальних странах света!
но могила! могила! могила!
что? – да могила ведь! могила!
о чем ты? – но ведь могила! могила!
Господи, могила ведь! – ну и что
Как ты не понимаешь – ведь могила жс!
Это же могила! Господиии! –
Понятно! – Что, что понятно!
Уйди! Уйдиии! Могиииила!
(страшным голосом) Могиииила!
(еще более страшным голосом)
Могиииилаааа (совсем-совсем
страшным голосом)

Тихо
Тихо-тихо-тихо
Тихо
Пауза

Могила в дальних странах света
Могила океанских вод
Могила в космосе прозрачном
Везде могила, где ни тронь
Только

Могила русского на печке
А что?
Могила чеха за столом
Могила немца за работой
Где? –
За работой! –
За работой? –
Да, да за работой! –

Почему за работой? –
А потому что они такие, немцы!
Понятно! –
Могила русских в молотье

Могила! я сижу в Германьи
Могила! в маленьком дому!
Могила, как живая яма
И недоступная уму

Могила некой птицей сильной
Могила прилетает вдруг
Могила – память о России
И сотни еле видных рук
Обнимающих меня и уводят,
уводят, увлечают за собой в дом неведомый,
где золотятся поля золотые, реки прозрачные,
где детство мое, детство, детство босоное
и русоволосое, голубоглазым пастушком
нестеровским с очами полными слез прекрасных
пред видом святости все заполняющей
на фоне просторов голубеющих вдали
Могила, Господи, могила
Могила-мать, Боже мой
О, Господи! Мой Бог! могила
Могила лучших наших дней
Ушедших

И дальше:

Когда в пленительной Германьи
Открылась страшная могила
То все это казалось маньей
Поскольку всем здесь нам мило
Мыслить ее как Мёрун Ас
Как, скажем, например, у нас
И понимают ведь
А все делают вид, что Мёрун Ас

Какая тишь в родной Германьи
Лишь ласточка загробной маньей
Шепчет присел; Не обернись!
А и, а и вот обернусь –
И сразу же – уже я рысь
Вокруг уже сплюснутая Русь
И могила
Да

Россия выплыла без звука
Как из загробной стороны
И рядом с ней бежала сука
По имени Бнойстор Онй
С глазами нестерпимо синими
С улыбкой белой на лице
И пела песню и в конце
Там было что-то о России
Неотразимое

Где русский дух национальный
С усилением эмоциональным
Избыточным летел рыдая
По-над собой, предполагая
Себя немногим менее вечности
И не было в нем Бям Огйлой –
Небесной праведной беспечности
Предположить себя могилой
Прекрасной
Одновременно

Рыдает Ленин над могилой
Из глаз по восковым усам
С какой-то неземною силой
Катится красная слеза
Пурпурная
И нету сил и рук отчасти
Смахнуть ее – и в этом счастье
Может быть

Когда братишка Мак Дональдс
Придет к братишке комсомольцу
Седовласому уже
И постигая жизни школу
На кони вскочут вдруг и вдаль
Помчатся
Тогда весь в пламенном исподнем
Приду исполнен тайной силы
К могиле и скажу: Могила
Откройся! я сполна исполнил
Долг свой

А что Майн Рид – он есть могила
Могила есть Нанолсон
И Гогенлое есть могила
Могила все что ни на есть

И Гете-Гейне - все могила
Ду Фу – могила Бо дзу И

Могила Тютчев и Державин
Могила в высшем смысле слов

Могила – она емкость жизни
Но в измерении ином
В том измерении, где могила
Могилой меряется же
Но не нашими мерками

Итак

Могила русского на Шипке
Могила праведных болгар
Кого? – болгар, болгар
И венгров памятных могила

Кого? – венгров, венгров
Могила чехов, Боже мой!
Кого? – чехов, чехов

Могила русского артиста
Могила русского певца
Могила русской кружевницы
Или могила кузнеца
Русского

Могила под мостом в Калуге
Могила
Могила по Информбюро
Могила
Могила под Стабат Матер
Могила под "нехай живе"
Подлец

Могила русского в Мурманске
Могила немца нах миттаг
Могила турка, могила турка
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила словно Книга Мертвых
Могила как Живой Завет
Сутра алмазная могила
Могила камень и Коран

Могила мглистая индусов
Могила жестких мусульман
Могила русского в Медине
Могила русских и суфист
Персидский

Могила русских в Амстердаме
Могила немца в Кулунде
Корейца Ли Сын Ман могила
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила где? могила что ты?
Могила ну хоть выдри глаз
Могила тех, могила этих
Могила лучших наших дней
Ушедших

Тип невостробванной могилы
Могилы всенародный тип
Тип русской бытовой могилы
Могила русского как факт

Могила русского в Афгане
Могила русского в Хиве
Могила русского в Молдавии
Могила русского в Баку

Могила русских на Байкале
Могила русских на Дону
Могила русских, могила русских
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила, чистая могила
Могила
Могила – чистая слеза
Слез
Иссине–черная могила
Могила
Могила вечная звезда
Звезда
Могила не из нашей жизни
Жизни
Откуда ей могиле быть
Могиле
Могиле из страны Шэйж Йэни
Могила
Могила из красн Леб Ытэ,
Могила
Могила
Могила
Могила

Но и отсутствие могилы
Отсутствие могилы есть

И нсту пет нигде могилы
Но вот она могила есть

Могила русского намедни
Могила русского в веках
Могила немца в сорок пятом
Могила Господи! Мой Бог

Могила ты моя могила
Могила общая моя
Моя отдельная могила
Сто сорок тыщ моих могил

Моя в Беляево могила
Могила русского в цвету
Могила русского в сияньи
Могила лучших наших дней
Ушедших
И вот:

Смерть должна быть быстрой и счастливой
Лучше быстро и счастливо умереть
Вот она, могила – вид ее прекрасен
Иль ужасен! или вовсе никакой
И это все в пленительной Германьи
Где знают все про сладостный приют
Но одно, одно они не знают
Что смерть изменчива, изменчива и вот
Никто про нее уже ничего не знает,

Скрипач играет для влюбленных
Влюбленные всердцах поют
Над ними некий распыленный
Небесный высится приют
Невидимый
Под ними же не мене милый
приют подземный, то-йсть – могила
Милая

Сырая речка, берег низкий
Вгоняет в дивную тоску
Бежит собачечка, пиписькой
Скребет по влажному песку
И хочется так быть всем милым
Любой травинке и листку

И в эту дивную тоску
Вгоняешься – что быть могилой
Всему

И значитcя быть
И чрез то быть всем милым

В обещанном раю могила
Могила бездны на краю
Могила
Могила так и есть могила
Могила, могила
Могила лучших наших дней
Могила

Спаси, спаси меня, могила
Моги..., могила не убей
Убей, проклятая могила
Могила, скройся с моих глаз

О, Господи, она -- могила
Могила
Куда бежать? бежать куда?
Повсюду она в страшной силе
Могила
бери меня! веди меня!
Могила

И вот уж только ты, могила
Родная теплая как мать
Согрей, согрей меня, могила
Ну, согрей, согрей же
 согрей, согрей меня, ну
 согрей же, Господи, согрей
 Согрей, и согрей, и меня
 и меня, и согрей, и ну
 и ну, и всех, и согрей
 и согрей всех нас
О, Господи

Куда же от тебя бежать
Могила

Идем, идем с тобой, могила
Ведь ты наш общий, общий дом
Ведь это нам с тобой, могила
Здесь строить счастье наших дней

Веди их за собой, могила
И пред мои глаза веди
Потом тебе скажу, могила
О том, что ждет нас впереди

Впереди, то есть в дали, еще со-
крытой от глаз твоих бархатных и
влажных, крупных и мерцающих, по-
уже все это явно глазам моим сухим,
круглым и прозрачным, с легким
нипедием поворачивающимся в
суровых глазницах, словно летящим
под шелест перьев перепончатых, и
я лечу, лечу, лечу-лечу-лечу! я
потом скажу тебе, потом, ты только
терпи, иди себе молча и терпи, а я
потом тебе скажу, потом скажу, а
ты иди пока, я потом скажу

Иди, иди себе, могила
Обычною могилой будь
И я тебе потом, могила
Скажу, а ты пока побудь
Обычной могилой

Где мама Рубинштейна раму
Мыла, московския небес
В виду, там Далай Лама ламу
Свою кормил, что даже бес
По имени Ешатиб Улда
Не смел им помешать, и Будда
Майтрая
Смотрел на них улыбаясь
Из того, что мы по неведению
своему понимаем и кличем могилой
хотя различия между могилой и могилой
столь явны, что и не оговариваются даже

Последнее солнце сияет над миром
Осенними листьями почва покрыта
Пропосится ветер над дальним Памиром
Тибетским
И я лишь одна здесь лежу не зарыта
О, сколько достанет мне умершей силы
Насыплю землицы поверх себя милой
Юной
Ты спи-успокойся, родная могила
Я сделаю все, что бы ни попросила
Ты
Именем моим

Что ни день – то гробница пыласт
Русская
Что ни день словно Бичувч Алме
Выхожу, а навстречу в чалме

Поднимается нечто такое
Тоже гробница, но невиданного
вида и значения
Говорит мне: Сюда на Восток
Молодая, спеши! – убеждает
Только слышу: шумит водосток
Небесный
И все это лишь охлаждает
Правда, временно

Как свреям ай-хаванагила
Как индусам Оум золотой
Мне открылась черная могила
С чистой стоячею водой
Линь вошла – протягивает руки!
Словно уговаривает: Ты –
Наш алмаз! Наш адамант разлуки
Ключик разводящей пустоты!
Господи, я столько лет молила
Лила слезы! плакала! жила!
А родная черная могила
Как спасенья своего ждала
Меня
Терпеливо
Покорно
Господи, скажи ей спасибо на
ее языке от моего имени за смирение ее

Могила по-немецки: граббе
Могила по-английски: грейв
По-русски ж так и есть: могила
Могила лучших наших дней
По-русски

Могила женщины-вампира
Могила женщины из Фив
Безумной женщины могила
Могила всех ее детей

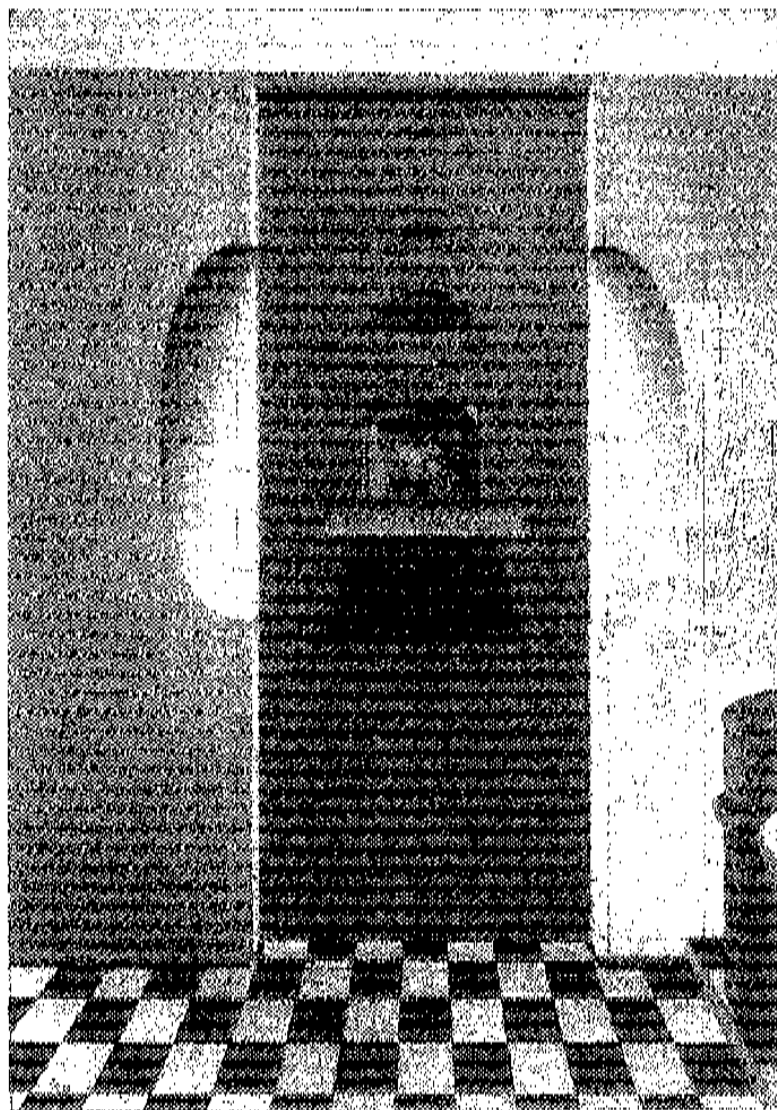
Могила русского Цевтона
Могила русского орла
Немецкого орла могила
Могила лучших наших дней

Могила жертв землетрясенья
Могила лавы и огня
Могила бурь, могила славы
Могила лучших наших дней
Отошедших

Могила, чем ты не могила!
А тем, что вот вопросы есть
Что за вопрос – ведь ты могила
могила, ясно! но вопрос
Есть –
Какой вопрос? –
А такой вопрос! –
Но про что же он? –
А про могилу! –
Ну, могила и есть могила! –
Есть-то она есть, да что она
есть, в смысле
Могила – она есть могила
Но что она такое есть
Что именно вот как могила!
Что есть она? что она есть?
Боже, что, что она есть! что же
она такое есть, Боже, что, что она есть! –

Она есть конец жизни! –
Ишь ты! А еще что? –
Она есть темнота и молчанье!
А еще что? –
Она есть ничто! –
А что я есть? –
А кто ты? –
А как раз то, про что ты и справляешься! –
Как это? –
А так это! –

Да, да, та самая могила
Которой я наедине
Рассказывал: как быть могилой
И вот она уже вполне
Могила –
И что? –
Да, да могила лучших наших дней!
Успешных
Вот то что есть
Больше ничего



Леоид Ламм
Дверь камеры Бутырской тюрьмы, 1984,
масло на холсте, 199х170
Из серии: *На свободу с чистой совестью*

Леонид ЛАММ, Инесса Левкова-ЛАММ

Эмиграция как средство жизни

Инесса Левкова-ЛАММ Дональд Каспит в эссе к твоей выставке *Почести Черникову* (в галерее Хауарда Шиклера, Нью-Йорк, ноябрь 1994 – январь 1995) написал: "...время изменилось: советская система больше не существует, но Ламм живет в изгнании в Нью-Йорке". Согласен ли ты с этой интерпретацией?

Леонид ЛАММ Надеюсь, что мое "изгнание" носит теперь добровольный характер, так как в принципе при желании я мог бы вернуться в Москву. Но в 1982 году я действительно был поставлен перед необходимостью эмиграции, когда после моей выставки в ЦДРИ (1978) для меня закрылись двери издательств, в которых я иллюстрировал книги. В первые годы у меня было ощущение изгнанника, хотя, впрочем, я не имел времени особенно над этим задумываться. Надо было просто выживать. В 1980-х в Нью-Йорке представление о русском искусстве было относительным, и оно падало на периферии арт-мира. Выставки *Соц-арта* и *Апт-арта* в Новом музее современного искусства (Нью-Йорк, 1986) были встречены местной критикой без особого интереса. Интерес к художникам пришел с интересом к Советскому Союзу.

Левкова-ЛАММ Но он в основном коснулся тех, кто жил в России, во-первых, во-вторых, быстро кончился.

ЛАММ Тем не менее в результате появился рынок современного искусства. Я бы сказал, если его раньше, когда мы приехали, не было, то теперь он есть и дает определенную комфортность выживания.

Левкова-ЛАММ Жизни или выживания?

ЛАММ Я думаю – для русского художника это пока выживание. Но повторяю – комфортное. Так как главное – для меня во всяком случае – не место проживания, а возможность работать. Однако мне хотелось бы быть более определенным, проводя границу между жизнью и выживанием. Сравнение с искусством других стран показывает, что русское оказалось в маргинальной ситуации: в интернациональных выставках или персональных и постоянных музейных русские художники – независимо от места проживания – принимают минимальное участие, а на арт-рынке цены на их работы ниже, чем у их западных коллег. Тем не менее, вряд ли русское современное искусство менее интересно, чем, к примеру, американское или французское.

Левкова-ЛАММ Не хочешь ли ты этим сказать, что русское искусство находится в состоянии фундаментальной отстраненности?

ЛАММ Но оно находилось в ней даже тогда, когда стремилось всеми силами на Запад. Собственно оно и стремилось туда из про-

винциального любопытства, чтобы опять вернуться к собственным ресурсам. Достаточно оглянуться на историю искусства нашего столетия: она состоит из движения на Запад и возвращения к себе — на Восток.

Левкова-Ламм То есть русское искусство соединяет в себе центробежный и центростремительный характер. Собственно в этом постоянном перемещении на трассе Восток-Запад-Восток есть уже ощущение неприкаянности или странничества, заложенные в генетике художника, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Хотя в таком случае может возникнуть другая проблема: несоответствие векторов движения. Ярким примером может быть история *Бубнового Валета*, когда от него отпочковался *Ослиный хвост*. Парадоксально, но именно вдохновители *Хвоста*, утверждавшие стратегию национального искусства — Ларионов и Гончарова, одними из первых оказались в эмиграции.

Ламм Они и оказались в эмиграции, потому что на Западе они могли реализовать свой Восток, в то время как "западникам" (Кончаловский, Машков, Лентулов или Фальк) нечего было делать на Западе. В ретроспективе, на самом деле складывается все логично. Место работы имеет примат над ней только для людей с гипертрофированными амбициями или, наоборот, с абсолютно отсутствующими. К первым я бы отнес Малевича и Филопова. Им необходима была коммуна, которую они могли создать только в России. Даже у позднего Малевича виден трепетный восторг перед безликой массой коммунаров, над которыми он возвышался с высоты своего патриаршего величия. Ко вторым, кто поддерживает чужие амбиции. Однако я думаю интересен Малевич тем, что он выразил свое отношение к ключевым проблемам своего времени, что его и выделяет на фоне его современников.

Левкова-Ламм Три года назад я читала свою лекцию *Коды Малевича в современном русском искусстве* (она была сделана изначально как часть программы к выставке Малевича в музее "Метрополитен") в Третьяковской галерее. Самым непредвиденным после лекции был для меня вопрос соавтора Д.Сарабьянова книги о Малевиче, Александры Шацких: "Не думаете ли вы, что в искусстве Малевича есть еще неразгаданные тайны, и он — художник двадцать первого века?" Мне показалось, что это мистификации, поскольку речь шла совсем не о Малевиче, и я ее поддержала встречным вопросом: "Не думаете ли вы, что Леонардо да Винчи — неразгаданная тайна двадцать второго века?" К моему тотальному изумлению Шацких была серьезна, а аудитория тут же разделилась на два лагеря. Единомысленники мои были в явном меньшинстве, а страсти противников накалились, словно я покусилась на святую корову. То есть времена изменились, но официоз остался стойчески консервативен и правоверен. Тем не менее, что касается Малевича, он явно был сторонником стратегии "стриженного газона". Собственно его взаимоотношения с Островцами, которые позднее стали

соцреалистами, напоминают противостояние Троцкого и Сталина. Троцкистская культура модернистов была таким же китчем, что и соцреализм, и отличалась не столько содержанием, сколько формой. Если рассматривать соцреалистов в концептуальном соотношении с парадигмами, которыми они пользовались, то их содержание обретает совсем иной смысл. Но ни они сами, ни их идеологи этого не понимали, поэтому в роли эмигрантов или внутренних эмигрантов оказались сторонники модернизма.

Ламм Мое поколение приняло эту печальную эстафету, расширив ряды внутренней эмиграции, что называется со старта. Может быть поэтому для меня эмиграция вполне привычный способ существования. Очень интересен факт: в период гонений модернисты, которые не поддерживали стратегии "производственников", тем не менее вынуждены были уйти – эмигрировать в прикладное искусство: в издательства, театр, художественные комбинаты. Однако таким образом они сохранили школу и традиции искусства. Несудивительно, что именно из этой среды позже вышли наиболее значительные современные художники, воспринявшие их уроки. На самом деле, жизнь внутренней эмиграции моего поколения напоминает мне бесконечные метания Ницше, с той разницей, что он передвигался в географическом пространстве, а мы в художественном, когда в конце 1950-х для нас приоткрылся Запад.

Левкова-Ламм Но не было ли в этом броуновом движении действительно что-то по-ницшеански сверхчеловеческое?

Ламм В стране, где полностью отсутствовало уважение к человеку, надо было обладать недюжинной внутренней уверенностью, чтобы выжить. Зачастую это все приобретало пародийно-уродливый характер, когда каждый выскочка номинировался гением.

Что касается меня: к середине 1950-х мне казалось, что я обрел свою творческую нишу с помощью Чернихова, у которого я занимался в студенческие годы (1940-е), но тогда (почти десять лет спустя) мне хотелось с ним полемизировать. Однако после выставок западного искусства в Москве (конец 1950-х) я не мог избежать искушения эксперимента с другим материалом. Я думаю, что для многих моих современников эти выставки были таким же откровением, каким явились в свое время коллекции Щукина и Морозова для наших предшественников. Поэтому в смысле "ницшеанском" мои метания заключались в пределах стилей. Но не переосмыслив тот каскад откровений, трудно было определить самого себя. И здесь эта растерянность перед чем-то другим, по-моему, сама отвергает сверхчеловеческие амбиции. Кроме того "внутреннему эмигранту" отводилось небольшое жизненное пространство и те своеобразные путешествия вполне компенсировали обусловленные лимиты.

Левкова-Ламм Но когда мы приехали в 1982 году в Нью-Йорк, здесь было так много искушений другого арт-мира. Хотелось ли тебе снова отправиться в "путешествие" или то, с чем ты "столкнулся в

Нью-Йорке, было поводом для раздумий или протеста" (как написала Тулицына в каталоге к твоей выставке "Воспоминания из сумеречной зоны", 1986)?

Ламм Открывшийся для меня арт-мир был далек от того, из которого я уехал, как Москва от Нью-Йорка, и мое путешествие, теперь уже реальное, не могло не подвинуть меня к размышлениям. Главное, что я открывал для себя этот мир с огромным интересом. В свою очередь этот интерес для меня был стимулом к работе, и я работал почти без остановки, с невероятным наслаждением, которого у меня никогда не было раньше. Было бы по крайней мере наивно сравнивать мой "багаж" с нью-йоркской продукцией. Однако, тем не менее, в них было много общего. У меня появилась огромная потребность поделиться моим опытом жизни. Здесь в Нью-Йорке я ощутил уникальность своего опыта и, главное, возможность его выражения без всяких опасений.

Разумеется, я не первый русский художник, который оказался в заключении. Это было три года, но они перевернули мою жизнь и мое мировоззрение. Баня из слоновой кости, в которой я благополучно пребывал как "внутренний эмигрант" развалилась вдребезги в день моего ареста, а вместе с ней – присущий романтизм. За всю свою жизнь я научился абстрагироваться от советской власти и выживать в ней. В тюрьме, хотя она и напоминала волю, было все намного опаснее и жестче, и в тех условиях надо было выживать совсем иначе. Подобие в большой и малой зонах рождало аналогии, и их я переносил на свою работу. Когда я обнаружил, что мои прогулки на крыше Бутырской тюрьмы – тот же заколдованный круг, что и у заключенных Ван Гога, появился *Прогулочный дворик* с вангоговской апроприацией. Особенное воздействие на меня оказывали тюремные лозунги. Я их относил к изощренному типу мистификаций, как, например, "На свободу с чистой совестью", в то время как в тюремном зверинце необходимы были значительные усилия, чтобы ее полностью не утратить. Я не мог отказать себе в скромном удовольствии написать акварель *Холл Бутырки* (место сборки заключенных) с этим лозунгом. Изображая на бумаге окружающий меня мир, я словно знахарь заговаривал свои кровоточащие раны – по-другому я не могу передать то свое состояние. Если в реальности один день практически ничем не отличался от другого, то при соприкосновении с бумагой в работе, вся моя жизнь в тюрьме, а позже в лагере, поворачивалась для меня в разных ракурсах. Тюремная продукция (более 200 акварелей и рисунков) и стала моим багажом, с которым я приехал в Нью-Йорк, который в моем сознании на какой-то момент обозначился конечной станцией. Двигаться дальше было невозможно. Единственная возможность движения была к самому себе, с апробированными способами выживания.

Хотя мой багаж оказался пригодным для экспозиций и арт-рынка, я решил его апроприировать для инсталляций и объектов.

Впрочем, с точки зрения коммерческой, я подвергал себя большому риску: кому придет в голову покупать огромные работы неизвестного в Америке художника. Однако, как показало время, они в первую очередь и оказались в коллекциях.

Левкова-Ламм Любопытно, что два критика выставки *Транзит* (первой выставки современных эмигрантов в России в 1990) — Александр Каменский и Александр Боровский — отметили "отсутствие негодования" или "смирненное удивление" в твоей инсталляции *На свободу с чистой совестью*, хотя я думаю, что при апроприации "тюремного багажа", как пародии супрематистской экспозиции выставки *0.10*, тебя больше занимала проблема мистификаций свободы=несвободы.

Ламм Конечно, я не стремился создать тюремный инвайромент, каким он был в натуре. То, что я делал в *БУТЫРКАЛЕНД*, как можно обобщенно назвать мои объекты и инсталляции, тогда или теперь, спустя более десяти лет, в *Почестях Черникову* и *Инсинуациях*, является результатом одновременно моего и "смирения", и "негодования".

Левкова-Ламм Не кажется ли тебе, что с исчезновением самих раздражителей прошлой жизни взгляд на нее с дистанции и оценки ее становились совсем иными — не такими brutальными, как они были раньше. Вместе с тем дистанцирование, на мой взгляд, ситуация противоречивая. С одной стороны, здесь притуляется острота переживаний, с другой — усиливается аналитическая способность дискурса. Былые фантомы обретают характер парадигмы. И еще, на мой взгляд, одна важная вещь: меняется представление о доме. По существу им становится инвайромент культуры. Эта, казалось бы, иллюзорная зона на самом деле прочна как бункер, поскольку она создает ощущение психологической защищенности от местных драм. К примеру, недавняя трагедия в Оклахоме или те, что были буквально рядом с нашим домом: взрыв с силой землетрясения в Международном торговом центре или в этом году в метро — все это актуальная угроза жизни американца. Однако, как ни парадоксально, эта трагическая реальность не воспринималась так же драматично, как путч в августе 1991 года или декабрьские события 1993-го, которые мы видели по телевизору. Последствия деструкции не зависят от того, откуда она направлена "сверху" или "снизу".

Ламм Но в любом акте важным фактором остается узнавание масок и харь совершающих это действие. "Там", несмотря на дистанцию, они наделены близким родовым характером и понятным содержанием, так или иначе вызывающим рефлекссию, в то время как "здесь" они попросту чужие, а потому и не так интересны, несмотря на актуальную угрозу. То есть создается аберрация реальности, которая и создает ощущение "бункера", о котором ты говоришь. Это еще одна важная комфортность выживания. Поэтому когда в эту умиротворяющую зону врываются слова "революция", "апокалипсис", "авангард", они вызывают священный ужас. В лексике

американской культуры слово "революция" не имеет значения, аналогичного русскому – значения русского бунта, вызывающего содрогание и в России, и далеко за ее границами. Обладающим опытом российской истории и живущим здесь, в Америке, где любые коренные изменения обречены на провал, революционные порывы России сразу напоминают о ее глобальных катастрофах.

Наши предшественники – русские символисты и авангард – видели в апокалипсисе очистительные силы, с которыми они связывали свои надежды на выживание. Все это оказалось иллюзией. Россия, по высказываниям Розанова, больше напоминала упирающегося коня Трубецкого, с обрубленным ослиным хвостом, но неподвластного даже всаднику – жандарму (каким изображен Александр Третий). Конь, на котором романтический синий всадник Кандидского добровольно отправился в пучину апокалипсиса, был тем же непригодным средством, что и вздыбленный конь медного у Фальконе.

Левкова-Ламм В этих парадигмах лошади очевидна трагическая история России. Правда для ее очевидности мне кажется необходимо отказаться от условности символического дискурса в пользу парадигмы как средства. Вступая в эпоху, где способы обслуживания превалируют над производством в силу перепроизводства продукции, инструментальный подход в выборе средств приобретает особо актуальное значение. Я думаю, что географическое место нашей жизни в меньшей степени связано с понятием собственного дома, и в большей – со средствами выживания.

Ламм Для того, чтобы воспринять эмиграцию не как ее воспринимали традиционно трагедией, а как средство жизни, упли годы, надеюсь – продуктивные. Впрочем, имея, с одной стороны, формальную возможность номинации американского художника, с другой – возвращения теперь в родные пенаты, арт-мир, можно было бы изменить свой укорененный статус эмигранта, если бы он не стал той привычкой, что является второй натурой.

Стальными зубами – упущенный Авангард

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я эмигрант. Во время сфабрикованных сталинских процессов, в промежутке между 1947-м и 1949-м годом, мой дед, один за всю семью был осужден как враг народа. Одновременно у него были отняты гражданские права: право на труд, на защиту, на имя. Затем последовала высылка в неизвестные лагеря Белице и Козмян. Угрии – мой дед с материнской стороны – был лишен имущества, мои дядя частью расстрелены, частью арестованы. Отцу пришлось переучиваться, а матери не было позволено продолжить юридическое образование. Наш дом стал главпочтамтом, дом же в деревне – поликлиникой. И так случилось дважды за этот век. В первый раз – после революции, когда мой дядя Георгий как собака был убит в поле, а Орошапка (Херсонская губерния / Крым) была охвачена пламенем; когда брат моего деда Харлампий, казачий офицер, был повешен на Кубани, а моя тетя эмигрировала в Буэнос Айрес. Я вырос среди эмигрантов. В Вене и в Каннах. Некоторые были более чем импозантны, малая часть их была порядочна, а в основном же это были неуверенные в себе выродки, жалостливые и самоутверждавшиеся. Главным качеством этих людей была их невообразимая неспособность что-либо замыслить наперед или организовать – качество, которое сочеталось с мучительным самомыслием, протезией к миру, при постоянном "осуждении" всех и вся: то наскоро вбить гвоздь, то заклеить дыру картоном, остаток же времени провести в бесконечных дискуссиях о конструктивности с возникающими в результате проектами, которые, конечно же, были неосуществимы. Большинство этих людей, не имеющих постоянной работы, составляло касту, которая поражала всех и каждого, оказавшегося, по несчастью, поблизости, грандиозными решениями вопросов, которые произносились на скверном языке страны пребывания. Посмею усомниться в том, что эти люди смогли бы внести какой-либо вклад в налаживание жизни, поднимись вдруг железный занавес. И все же это основной славянский недостаток – постоянно ставить высокие требования, обладая средними способностями. Так как большинство средневропейцев, из-за своего недостаточного чувства воображения, могут хорошо делать дело, то есть свое дело, то это качество тем более бросается в глаза. Когда-то, думая о своих корнях, я догадался, что наш век заключает в себе непрерывное состояние эмиграции. Повсюду двигают мебель как понятия, взамен остаются опустошенные пространства, феномен неусмотренности. Эмиграция на Западе является продолжением авангарда. Усвоенное игнорирование, упущенный шанс, возведение

безродного в качестве художественного идеала.

Эмиграция является русской традицией, по сути дела, постоянным русским начинанием: на древней Руси оно таит в себе что-то кочевое, а при Иване Грозном приобретает политический характер (боярин Курбский и др.). Со времен реакции 18-го века эмиграция постоянно растет, умножаясь с помощью бесчисленных южных славян, греков и прочих осколков Османской империи. В конце концов вносит эта "европеизированная" колония революцию в Россию и национальное пробуждение на Балканы. Известность приобретают кружки Станкевича, Герцена, Тургенева, Рериха, Эренбурга и Ленина, конечно же.

Первая волна эмиграции, потекшая через Белград, Софию и Константинополь в Берлин и Париж, представляла тогда еще "элегантное" искусство. Такие фигуры как Дягилев, Эрте (Роман де Тыртов), Балацци или Юсунов, могли участвовать в общественном спектакле, не уничтожая, но все-таки умаляя его достоинство. Вторая волна с подобными именами как Элия Казан (македонец), Карим Тамиров или Бела Лугози, вместе с многочисленными восточноевропейскими евреями и др., дала начало американскому кино. Третья же волна определила историю современного искусства. Нью-Йоркская школа не стала бы без Марк(ус)а Ротко(вич)а, Эда Рейнхардта (волжского немца), Бернста Ньюмена (Киев), Теодора Стамоса и др. определяющей в абстрактном искусстве. Должны быть также названы Арчил Горкий (Аджия), Павел Челищев и Джек Творков. Данный неточный экскурс дополняют: Эколь де Пари, с такими ее представителями как Ланской, Серж Поляков, Николя де Сталь или Дмитриенко – по определению трансильванца Ристани, новые реалисты – и отдельные крупные фигуры, как Павел Мансуров, Луиз Невельсон (Лиза Барлиовский) или Кристо (Явачев).

С середины 70-х годов за ними следует последняя волна таких художников, как Юрий Георгий Докупил, Милан Кунц, Комар и Меламид, Леонид Соков, Александр Косолапов; таких искусствоведов-философов, как Виктор и Маргарита Тупицыны, Борис Гройс или Поэми Смолик.

В западном искусстве особенно подчеркивается анациональный элемент. Взамен ему Ротко должен учиться мистике у индейцев, несмотря на то, что он в возрасте 18-ти лет уехал из России и сам обладал видимо к этому времени доброй долей мистического почвенничества. Мне было одиннадцать, – а это важный возраст, проведенный в Красном Селе, – определяющий возраст. Народные танцы стоят еще у меня перед глазами. Мы хотим с Ксенией Протич, Борисом Гройсом и Поэми Смолик, которые подсказали заглавие *Восточный ветер над западными водами*, попытаться устроить выставку-симпозиум по вопросу идентитета. Может быть, результат окажется достаточно интересным, чтобы принять "чужое в нас самих" (Кристева).

ХРОНОЛОГИЯ

I

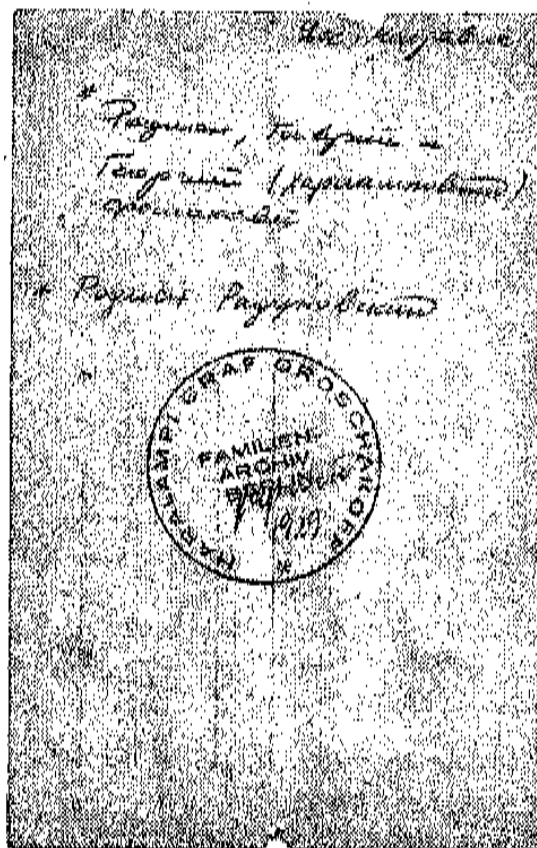
Постоянные угрозы, войны и завоевания – 250 лет татарского ига и примерно 550 лет турецкого владычества – привели к тому, что развитие истории культуры славянских государств превратилось в череду попыток обновления. Из-за этих тормозящих трудностей возрождение произошло лишь в 19-м веке, но наподобие фейерверка, что касается скорости, а также разнообразия художественной продукции и стилей. Это же время является временем роста национального самосознания, известное под именем панславизма (подвох истории видимо и заключается в том, что после долгого сопротивления Запада эта идея в её зловещем облики все-таки была осуществлена коммунистами).

II

Со времени основания общества перемещающихся выставок (названного Товариществом передвижников, образованного в 1870 году в Санкт-Петербурге) до *Черного квадрата* Малевича в качестве занавеса к опере *Победа над солнцем* (1913), прошли лишь 43 года, но они в корне изменили природу художественного восприятия. Так как это явление уже подробно описано, я хочу проследить данное развитие лишь в узловых его моментах. Дягилев основывает объединение *Мир искусства* и в Петербурге осуществляет первую выставку; Лев Толстой публикует сочинение *Что такое искусство*, в котором он представляет к дискуссии как народное славянское искусство, так и икону. С участия в парижской Мировой выставке 1907 года берет начало серия русских выставок во Франции. Русский балет успешно продолжает представлять русское искусство. В 1907 году газета *Золотое руно* организует выставку *Голубая роза*, которая становится вершиной русского символизма. Сразу после этого создаются объединения *Бубновый валет* и *Венок*.

И тут наступает перелом, будь это в области изобразительного искусства, театра, кино, гуманитарных наук или же архитектуры. Выставки таких художников как М. Ларионов, А. Лентулов, А. Эксер, Машков, К. Петров-Водкин, Гончарова, Удальцова, Попова, Шагал, Д. и В. Бурлюки, Кандинский, Альтман, Явленский, Малевич, Татлин, Родченко, Пуни – были и остаются вершинами изобразительного искусства. Нечто подобное происходит в литературе и в области музыки.

Искусство и жизнь для всех участников этих явлений не пустые штампы беззаботной симулятивной теории. Такие литераторы, как Белый, Маяковский, Хлебников создавали – каждый в свой манере, от символического романа до звукописи, – силки для конструкции нового времени – для будущего. Порыв этой эпохи не знает аналогий в предшествующей истории искусства. Посредством своего искусства эти художники хотели произвести коренное



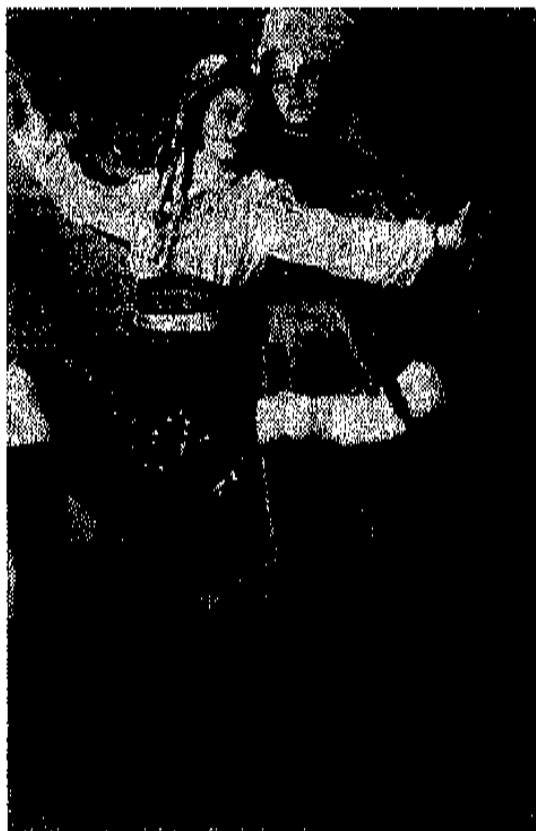
преобразование в мире, стремящемся к переменам. Книга Ильи Орнбурга *И всё-таки она вертится* однозначно определяет тот факт, что все сознательно следовали революционной идее, идеализируя её и подчиняясь ей.

Реальность выглядела однако по-иному. По крайней мере тогда, когда Луначарский в 1930-м году объявил о зависимости искусства от государственной идеи, определив в качестве единственного художественного метода (Сталин) социалистический реализм настоящего; стало ясно, что революция и во сне не помышляла о том, чтобы взять художников-авангардистов к себе на службу. В сталинское время безжалостно преследовалось всё, что не пыталось "изобразить жизнь в её революционном развитии". По сути своей, сама борьба с формализмом диктовала её форму. Точнее говоря, речь шла о массовой пропаганде с использованием архетипов против непредвзятых индивидуально-аутентичных художественных идей. Так как партия предопределила, что "будущее должно осуществиться уже в настоящем", художественное высказывание как таковое оказалось лишним, сверх того и реакционным. Авангард был уничтожен. Для многих эмиграция стала единственной



(слева, сверху)

Харлампий Г. Орошаков, Леонид Горовиц
Берлин, Рейхстаг. 1935



(справа, сверху)

Светлана Курилова и Велика Угрица, 1943

(справа)

Велика Угриновна гр. Гаврилов-Орошакова,
Харлампий, Иван Казакин, Добрица, 1959



возможностью выжить и продолжить свою деятельность. Кто не бежал, тому оставалось самоуничтожение и самокритика.

III

В Софии и Белграде авангарду все же был отведен короткий промежуток времени. После Октябрьской революции 1917-го года продолжали своё существование королевства Болгарии и Югославии. Эти братские славянские православные государства стали приёмниками и центрами эмиграционных волн. В 1921-м году в

Софии образовалось движение свразийцев – культурное течение в рамках русской эмиграции, предсказавшее скорую гибель западной цивилизации и ликвидацию её азиатскими государствами. В Белграде издавался журнал *Зенит*, публикующий тексты художников по архитектуре и изобразительному искусству на языке оригинала. Подобные тенденции прослеживаются в 1921–22-м годах в пражском журнале *Волне смерти* и в варшавском *Нова штука*.

В изобразительном искусстве особенно выдвинулись Владимир Димитров и Иван Местрович. Димитров, исходя из философских воззрений Льва Толстого, создал самостоятельный мир образов, который коллажеобразно соединяет в себе элементы болгарского народного искусства, иконописи и натуралистического изображения. Местрович, употребляя сецессионистские приемы, развил в свою очередь стиль монументальной скульптуры в камне, не утратившей своего художественного воздействия до наших дней. Как болгарин Димитров, так и хорват Местрович, оказались в конечном итоге в изоляции и не нашли достойного продолжения.

В обоих государствах были основаны монастыри и пасторские школы. Таким образом многим священникам, покинувшим родину, предоставлена была возможность продолжить свою духовную деятельность. Для полноты картины нужно упомянуть монастырь святого Иова Почаевского в Ладомирове – духовный центр, обладавший особым значением. Он представлял собой центр зарубежной русской православной церкви. Когда в 1941 году красные войска "освободили" королевство Югославии, а в 1944-м королевство Болгарии, то и этот подъем был окончательно позади. С тех пор место действия было перенесено на Запад. Не удивительно поэтому, что на линии Париж–Восток стало возможным возникновение театра абсурда Эжена Ионеско. В этом театре не существует больше прослеживаемых психологических мотиваций действия. Изображенные персонажи предстают безличностными в их смысловых играх и банализации языка. Действительность и видимость не противоречат больше друг другу.

Владимир Порудоминский

Любек

"Русские путешественники обыкновенно отправлялись
в Европу любекскими пароходами – Любек был первый
иностраный город, ими посещаемый".

Кн. П. А. Вяземский

Чаадаев, запертый (запершись) у себя на Басманной, спрашивал:
"Как? Разве мы воюем с Турцией? Я думал – с Персией".

Это – не только "мо". Или – совсем не "мо". При глубине,
направлении его раздумий, "Персия", "Турция" – несущественные
частности.

По поводу известных пушкинских строк: "Иль мало нас? Или от
Перми до Тавриды, от финских хладных скал до пламенной
Колхиды, от потрясенного Кремля до степи недвижного Китая,
стальной цетиною сверкая, не встанет русская земля?" – Вяземской
замечал: "надосли эти географические фанфаронады наши
"От Перми до Тавриды" и проч. Что же тут хорошего, чему
радоваться и чем хвастаться, что у нас от мысли до мысли пять
тысяч верст..."

Однажды, в ту же пору, Пушкин, никогда не бывавший за границей,
начал ругать Запад. На что европеец Александр Иванович Тургенев
сказал ему: "А знаешь ли что, голубчик, съезди ты хоть в Любек".

Любек – это смена оптики: новый объектив иначе преобразует, ина-
че фокусирует световой поток, дарит новый негатив и отпечаток.
Новая оптика меняет очертания сущности, открывает иной ее
смысл.

Остро пережив успех *Ревизора*, понятый им как провал, Гоголь
бросился за границу – "обдумать свои обязанности авторские, свои
будущие творения". Из Любека он тотчас, без задержки, просле-
довал в Гамбург. И в России удивлявший всех странностью одежды,
здесь он тотчас заказал себе платье, с точки зрения знакомых
россиян и вовсе неслепое, по каковому поводу сочинил стишок:

Счастлив тот, кто сшил себе
В Гамбурге штанишки.
Благодарен он судьбе
За свои делишки.

В Риме он встречался с умными и учеными русскими приятелями,
обсуждал с ними вечные, безответные русские вопросы, но обедать

не оставался, ссылаясь на неисправный свой желудок, хвори, отсутствие аппетита. Однажды приятели изменили обычный распорядок и отправились в маленькую trattoria, куда не имели обыкновения заходить. К удивлению своему, они нашли там не замечавшего их Гоголя: перед ним на столе расставлены были блюда, тарелки, миски со всякой снедью, возвышались груды зелени, склянки с разноцветными приправами и соусами, а мальчики всё тащили, по его приказанию, макароны, сыр, масло, уксус, сахар, горчицу, равиоли, брокколи... "Вот приносят макароны в чашке, — повествует мемуарист, — открывается крышка, пар повалил оттуда клубом. Гоголь бросает масло, которое тотчас расплывается, посыпает сыром, становится в позу, как жрец, готовящийся совершать жертвоприношение, берет ножик и начинает разрезать..."

Гоголь рассказывал: в жалком трактире между Джансано и Альба-но, в дыму, в дыму, под шум разговоров, пение, звон стаканов, стук бильярдных шаров, он написал однажды вдохновеннейшие строки *Мертвых душ*.

Взявшись за второй том поэмы, Гоголь читал, по его словам, преимущественно то, где слышится сильней присутствие русского духа. Ему вдруг, опять же по его словам, понадобилось "пазвучаться русскими звуками и речью" (это он пишет из Москвы в Петербург, не из Рима). Оказалось, он так мало знает Россию, что ему необходимо путешествовать: отважился добраться до Калуги, по приглашению тамошнего губернатора Н.М.Смирнова, мужа знаменитой Россет. Он надеялся списать Россию второго тома из подробностей, схваченных в справочниках, словарях, беседах со знатоками и бывалыми людьми, высмотреть ее, как она есть, "на большой дороге" — от Перми до Тавриды, от финских скал до Колхиды.

В Калуге его возили по окрестностям, привезли ко всепопной в ближнее село Ромоданово; выйдя из церкви, он увидел вдали губернский город и нашел, что вид Калуги напоминает отсюда Константинополь...

Созидая первый том поэмы, он часами лежал, раскинувшись, на камне аркады древнего римского водопровода, протянувшейся мимо виллы Зинаиды Волконской: в голубом итальянском небе воображение рисовало русское колесо, которое в Москву доедет, а в Казань не доедет.

В сцене из *Войны и мира*, ставшей уже хрестоматийной, — тяжело раненный князь Андрей видит небо над Аустерлицем — есть не тотчас схватываемая подробность. Князь Андрей видит небо дважды. Первый раз небо над ним — "не ясно": по нему тихо ползут серые облака: "Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал (...), не так, как мы бежали, кричали и дрались (...)" — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному

небу...“ После нескольких часов забвения, когда прозрение уже посетило князя Андрея – “оптика сменилась” – взору его представляются не серые облака, а – сквозь них! – “синюющая бесконечность”.

Про убийство царя Лев Николаевич Толстой узнал случайно, на большой дороге, от проходившего мимо Ясной Поляны пиццего мальчика-итальянца, с шарманкой и попугаем: “Дела плох, сам не сл, птиц не сл, царя убиль”.

Той весной он, после долгого перерыва, снова затеял вести дневник – коротко записывал разговоры с бедняками-посетителями, со своими деревенскими, пиццими, странниками, арестантами, содержащимися в остроге. Одновременно он начал писать *Записки христианина* – “почти дневник тех событий, которые случаются в моей уединенной деревенской жизни”. Вот уже несколько лет все, что он видит, слышит, испытывает, представляется ему “в новом свете”, он хочет открыть другим свой “новый взгляд” на жизнь. Домашние, окружение не спешат разделить его новый взгляд. Он слушает разговоры за яснополянским столом, выходит в соседнюю комнату, помечает в дневнике: “Кто-нибудь сумасшедший – они или я...” работая над рассказом о постижении человеком истины, он несколько раз меняет его название: *Записки сумасшедшего* – *Записки несумасшедшего*. Откуда поглядеть.



Рисунок Л. Толстого
из записной книжки

В молодости, отправляясь путешествовать по швейцарским Альпам, Толстой взял с собой для коррекции зрения знакомого мальчика-подростка, которому "еще новы все впечатления бытия". В горах они восторгались "счастливым, белым" запахом нарциссов, красными коровками с маленькой головкой и на топеньких ножках, оглашавшими звоном бубенчиков скаты гор. Но смена объектива открыла им, что нарциссы на альпийских лугах переводят, потому что скотина (коровки) не любит их в сене. Почти полвека спустя он записывает: "Разрушаем миллионы цветков, чтобы воздвигать дворцы, театры с электрическим освещением, а один цвет ремень дорожки тысяч дворцов..." И еще через несколько лет: "Мы с восторгом принимаем всякое изобретение, сокращающее труд (...) не спрашивая о том, увеличит ли это изобретение (...) наше счастье, не нарушает ли оно красоты. Мы, как баба, через силу доседающая говядину, потому что она досталась ей..."

Когда говорят про "остранение", вспоминают обычно Наташу Ростову в театре: она смотрит на сцену и видит доски, крашенные картоны, дыру в полотне вместо луны, толстых, нелепо одетых артистов, поющих фальшивые слова. Несколькими десятилетиями позже в книге *Что такое искусство?* Толстой так же – уже от себя – пересказывает вагнеровские оперы, как бы увиденные глазами Наташи. Когда, пережив всем существом полотняное небо, замки из досок, фанерных лебедей, под аплодисменты плывущих по кисейной ряби, прорываешься взглядом к синей бесконечности истины, начинается пьеса не про альпийских коров, не про нарциссы, не про Персию и Турцию, а про что-то совсем другое...

Письмо Н.В. Гоголя к А.В. и Е.В. Гоголь
1836 года, 17 июля (п.ст.). Ахен.

Здравствуйте, мои бесценные сестрицы Аннет и Лиза. Вы, верно, не соскучились без меня и очень редко думаете обо мне. Если же это не правда и вы думаете обо мне часто и хотите знать, где я и что делается со мною, то я вам сейчас все это расскажу. Простившись с вами, я тотчас выехал из Петербурга. Выехал я на пароходе. Знаете ли вы, что такое пароход? Но нет, вы не знаете, что такое пароход, потому что он, кажется, никогда не прогуливался перед вашими окнами. Это корабль, который беспрестанно дымится и запыкает, как трубочист, но зато идет гораздо скорее, нежели обыкновенный корабль. Я думаю, вам показалось бы очень странно схать на корабле. Вообразите, что кругом вас одно море, — море, и больше ничего нет. Вы верно бы соскучились, но у нас было очень большое общество, дам было чрезвычайно много, и многие странно боялись воды, одна из них, м-ме Барант, жена французского посланника, просто кричала, когда сделалась буря. Вы верно знаете, что на пароходе внизу есть прекрасная зала, как будто в доме, и у каждого из нас небольшая комната, никак не больше ореховой скорлупы. Мы плыли, плыли и наконец чрез неделю пристали к берегу, где увидели все новое: город выстроен не так, как у нас, люди не говорят совсем по-русски, словом — мы были в чужой земле. Улицы узенькие, есть даже такие, что можно из окошечка протянуть руку и пожать руку того, который живет против вас. Домики маленькие, но зато чрезвычайно высокие, есть в шесть и семь этажей. Пообедавши в городе Любеке, я отправился в Гамбург. Гамбург прекрасный город, и жить в нем очень весело. Там есть одна набережная, которая называется Йунгфернстеиг, на которой такая гибель гуляющих, что упасть некуда, по ней везде павильоны, в которых беспрестанно играет музыка; за городом тоже очень много мест, где собираются гуляющие слушать музыку и обедать. Лавок и магазинов страшное множество, и в них так много прекрасных вещей, и все очень дешево. Я вам купил одну вещицу... не скажу что, как привезу, тогда увидите. Вот какие дома в Гамбурге.



Не правда ли, страшные? окошек чрезвычайно много. Я был в театре, который дается в саду на открытом воздухе. Вы бы верно смеялись, если посидели там. Немцев чрезвычайно множество приходит смотреть, а немки приходят сюда со всем хозяйством, ставят перед собою рабочий столик тут же в креслах и ложах и все сколько ни есть вяжут чулок во все продолжение представления. Я был и на бале. Дам немного, но мужчин чрезвычайно множество и с усами и без усов. Больше всё — англичане. Англичанин есть человек довольно высокого роста, который садится всегда довольно свободно, поворотившись спиною к даме и положивши одну ногу на другую. Ах, я расскажу вам один пресмешной бал, на который попал я случайно! Гуляя за городом, я увидел один дом, довольно большой и великолепно освещенный. Музыка и толпа народа заставила и меня войти. Зал огромный, люстры и освещения много, но меня удивило, что танцующие одеты, как саножники, в чем ни пошло. Вы бы умерли со смеху. Танцевали вальс. Такого вальса вы еще в жизни не видывали: один вращает даму свою в одну сторону, другой в другую. Иные просто, взявшись за руки, даже не кружатся, но, уставив один другому глаза, как козлы, прыгают по комнате, не разбирая, в такт ли это или нет. После я узнал, что это был знаменитый матросский бал. Из Гамбурга я поехал на Бремен. Это город очень старинный. Если бы вы видели здешнюю церкву! Такой старины вы еще никогда не видели. Слушайте, еще я видел в Бремене: я видел погреб, который имеет такое странное свойство, что все тела, которые похоронены там, не тлеют. Мне показывали и раскрывали все гробы. На мертвецах кожа только немного высохла, но я знаю, что вам бы страшно было взглянуть на них. Вы обе трусихи. Что еще сказать вам? Тут такой странный обычай, что когда вы едете, маленькие девчонки бегут за вашею каретою и бросают к вам на всем лету в окна цветы; за это вы должны им бросить какую-нибудь мелкую монету; если же вы выбросите им назад букет, то они опять будут бросать к вам в карету до тех пор, покамест вы не бросите им маленькую монету. Много городов я проскакал и, наконец, приехал в Ахен, откуда теперь пишу вам. Это один из самых старинных городов. Если вы будете учить среднюю историю, то вы узнаете, что здесь похоронен Карл Великий и что это была столица его империи. Вы, кажется, обе не любите восхищаться хорошими видами и потому вам нечего говорить о том, что вид Ахена с горы чудо как хорош. Весь город у вас под ногами, так что вы можете перечесть все дома. Вообразите, что в Ахене есть воды, то есть ручьи, которые текут и кипят вместе и такие горячие, что в них с трудом можно купаться. Однако же кто купается в них, тот выздоравливает, в какой бы ни был болезни. Так как я не болен, то и не намерен оставаться долго в Ахене и взял уже билет в дилижанс, который довезет меня до другого города, тоже старинного. Вы знаете, что такое дилижанс? Это карета, в которую всякий, заплативши за свое место, имеет право сесть. В середине кареты сидят по шести человек. Если со мною рядом будут сидеть два тоненькие немца,¹ то это хорошо:

мне будет просторно. Если же усядутся толстые немцы, то плохо: они меня прижмут. Впрочем, я одного из них сделаю себе подушкой² и буду спать на нем. Если же мне придется сидеть между дам, то это хуже всего, тогда нельзя будет мне ни облокотиться, ни спать. — Здешний катедрадь (так называется здесь соборная церковь) очень хорошо выстроен, хотя тоже большая старина. Вы таких строений никогда не выдывали. Вот он.



Иногда кончить. Остальное можете дополнить в ваших головах. Церковь очень высока и внутри так светло, как в оранжерее или бельведере. Вот вам, в придачу, портрет того содержателя или хозяина гостиницы, у которого я стою.



Смотри, Лиза, не влюбись! Прощайте, мои бесценные! Целую вас. Об одном прошу: сделайте милость, если вы меня хоть каплю, хоть крошку любите, живите между собою дружно. Если вы этого не исполните, то значит вы меня ни на волос не любите. Прощайте! Пишите! Я к вам большое письмо написал, смотрите, чтобы и вы мне также большое написали. Адресуйте во Франкфурт на Майне.

Ваш брат Николай Гоголь.

¹ В оригинале: немцы

² В оригинале: подушку

Письмо А. Монастырскому

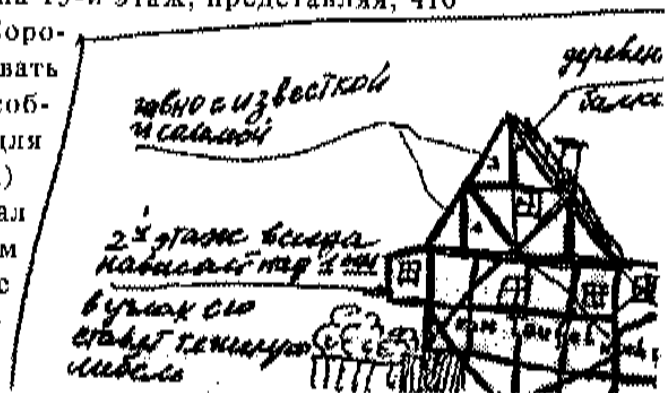
Глубокоуважаемый господин А.Сумнин!

Осмеливаемся представить Вашему благосклонному вниманию скромный отчет о времени, проведенном в Рурском районе Вестфальской области. Отчет составляется в старинном центре города Хаттинген, на площади, окруженной средневековыми домами в стиле "Фахверк" (см. рисунок внизу), а также в стиле "Шифер" (немеский лемех), в ресторане "У Джованни". Состояние участников составления документа – стрессовое (медленно проходящий стресс). Начнём по порядку.

Вечером седьмого июля М.Ч. и С.А. отправились в город Бохум навестить С.Х. При этом они забыли всё – фотоаппарат, подарочные альбомы для С.Х., расческу, бритву и т.д. Дорогу из Гамбурга в Бохум провели в мрачном поедании равиоли в вагоне-ресторане поезда по имени "Каролингер". Тем не менее встреча была теплой, душевной. Сразу за нами неожиданно пришёл сын генерала из штаба. (Кстати: он по-московски криво повесил занавески на кухне С.Х. (по проекту А.М.). По словам С.Х., он разражался бурными словоизлияниями во время повески, и тем не менее, мы (М.Ч. и С.Х.) видели, что струны прогнулись и крючки выпадают из степы.) После ухода сына генерала состоялся просмотр телефильма *Осткунст – Вествертс*, напомнившего нам брежневские школьные телепрограммы для младших классов. Бездарность по заказу Боннского музея (основной акцент на Боннскую выставку "Европа-Европа") 8 июля 1994 года. Подъем под фиолетовым занавесом. Сырный завтрак. Первая экскурсия по хрестоматийной программе, в сторону "закрытой избушки". По дороге встретили колоссальную очередь в поле. На вопрос, в чем дело, ответили – получать деньги за ущерб, причиненный градом. Данные необходимо было занести в бланк, выдаваемый под большим зонтом. (Средний диаметр градин – с голубиное яйцо, в максимуме достигал 3–4 см (куриное яйцо). Пирамида и все растения на балконе С.Х. погибли.) В очередь не встали. У Избушки предавались копированию с М.Хайдеггером посредством дубовых листьев и т.д. (об этом С.Х. уже сообщала в письме), С.А. и М.Ч. сыграли роль Хайдеггера с женой в конце жизни у своей избушки в Шварцвальде (С.Х. снимала их в виде иронической реплики на известную фотографию). В процессе съемок появилось несколько разных "олмс": один вуарестический на велосипеде, другой – старик с собаками, третья – семья. Все долго наблюдали за нами с разных смотровых точек (с севера и юга, затем с запада). Экскурсия продолжалась в "биотопе", где каждый шаг в сторону смертелев, а для С.Х. концентрация соснового воздуха оказалась очень полезной для бронхов. С пайденым голубым

пластмассовым объектом (орнамент-свастика) манипулировали на фиолетовой скатерти, в ресторане "Гольф унд Вальд отель". По бывшим шахтерским тропкам вернулись домой к желтой банше. Вторая экскурсия (на авто) началась с поедания угрей на берегу Бальденайзее, что было явной ошибкой. Угри были выбраны не из кулинарных, а из культурно-мифологических соображений. Экскурсия продолжилась в музеях фирмы Крупна (по образцу которых ты хотел, если помнишь, создать музей КД). Снят видеофильм (с особым акцентом на знаке фирмы – "Три кольца" и на брежневских люстрах, на слайдовых панно на первом этаже). Угнетающая атмосфера главной виллы (с семейными портретами) сделала понятной причину дегенерации и исчезновения рода Крупнов. Затем обошли парк со скульптурой Крупской с двумя рогами изобилия в руках (с маленьким заводом между ступнями). Перед третьей экскурсией – маленький отдых с литл Никитой. Затем по настоянию С.Х. совершили переход от Крупна к крупье. Было проведено предварительное совещание по поводу профессий. (Варианты: С.Х. – повариха, официантка, М.И. – продавщица из Карштадта, С.А. – парикмахер, бухгалтер). С.Х. оказалась недостаточно жирной, бухгалтер – без красного пиджака и галстука, М.Ч. – слишком богемной, (мятые брюки). Галстука никто не умел завязывать, и сделать это пришлось служителям хрустального дворца (поправляли сзади). Архитектура – стиль "бессонница Веры Павловны", за пределами кича, по ту сторону банального и профанного. Понравились зеркала, стекло, золото, Немухин в зале Баккара, Вазарели в прихожей. Игра шла не по-крупному. Мы наблюдали, не участвуя, но переживая. Отмечая характерных персонажей, особенно в зале Баккара. Нордическая хитрость не перешла границу восточного коварства. Лучший игрок – монгольская смеющаяся женщина с плоским лицом. Также приглянулись: ступорообразный игрок в сером костюме; японка в красном пиджаке; посатый из Кувейта; польская графиня из Достоевского (выиграла больше всех); бегающий по залу человек с профилем Мефистофеля. Особенно потрясли экзотические движения быстрых и стремительных рук крупье, его виртуозное ловкое и легкое изящество на грани хамства. По возвращении в Бохум обнаружилось, что лифт в доме не работает. Поднимались пешком на 15-й этаж, представляя, что было бы, если бы с нами был В.Сорокин. (Варианты: а) поехал бы почевать в гостиницу, б) сложные приспособления производства Ромашко для подпятия тела Сорокина на высоту.)

Всю последующую ночь С.А. читал заново письма В.Пекрасова. Утром Маша на быстром утреннем лифте (к вечеру он остывает и выключается) съездила за горячими бу-



лочками. После завтрака отправились в Невигесское паломничество, бывшее предметом издевательств Генриха Гейне, через мистические холмы Эффринг-хаузенской Швейцарии, покрытые туманом и росой. В магазине Девотоналий (сакральных сувениров) С.Х. и М.Ч. приобрели микроскопические голубые раритеты на тему Рафаэля, упакованные в хорошенькие коробочки. Кофе в старонемецком кафе (Дом-кафе – “соборное кафе”).

Во францисканском монастыре обнаружили вкрапления полудрагоценных камней в престоле. Главный Собор – это колоссальный бетонный кристал (единственный современный собор, виденный нами), внутри темный и воспроизводящий архитектуру и атмосферу бомбоубежища, подземного гаража, космического корабля и пещеры, после ядерной войны. Ощущение сакрального места следующего тысячелетия. Храм Розы Мира. Наиболее загадочна дверца с замочной скважиной на фаллической стелле. Возникли ассоциации с авто-церковью (большой сюрреалистический паркинг-хаус, где в разных углах укреплены древние сакральные раритеты распятие, иконы и т.д.), производящие впечатление временных и подлежащих транспортировке. Затем отправились на священную гору Марии по “пути страданий”. После возвращения к автомобилю С.Х. с ужасом обнаружила, что исчез ключ от машины (в которой были ключи от дома). Ужас перешел в панику. Всё наличное имущество было вывернуто наизнанку. Мы исследовали каждый сантиметр тротуара на протяжении километра. Опять посетили по порядку все места. Пока С.Х. звонила в Бохум (узнать, есть ли дома вторые ключи), М.Ч. ворвалась в “Дом-Кафе” и стала заглядывать под стол, за которым в колясках сидели парализованные паломники-инвалиды. Заметив нескромное поведение М.Ч., они, наперсбой крича, потребовали объяснений. Узнав про ключ, они сообщили, что нашли его в соборе и отдали в трапезную. Счастливые (когда мы вслух произнесли сейчас в кафе это слово, люди за соседним столом повернулись к нам и на чистом русском продолжили: “...часов не наблюдают!”) мы побежали в трапезную, зажав в руках пожертвования (5 марок каждый). Получив ключи и возвращаясь, мы увидели тротуарный люк с гербом города, изображающим ключ. Напомним, что ключи держит Св.Петр, они на гербе Ватикана. Связь ключа и транспорта, обнаруженная через это происшествие, пролила дополнительный свет на связь мира сакрального и мира коммуникаций. Эти связи выстраиваются в пути вокруг дома (закрытая избушка), открытая вилла Хюгель, ключ-галстук в “хрустальном дворце” Шпильбанка, открытый Дом, закрытая машина, закрытый дом (в Бохуме). Итак, первый день назван Крупным Днём (Крупи, Крупская, Крупье), второй день – Ключный День (Ключевой). Вследствие этого он и стал Днём Приключений в сакрально-туристическом ключе. Заехав отдохнуть в Хаттинген, мы отключились за прекрасными мистическими блюдами (Миста), М.Ч. пила черпосмородиновый сок, С.Х. и С.А. – кьянти.

Андрей! Пей отвар семени льна, ромашковый, шиповниковый, календуловый, крапивный настой чередуй с соками свежей картошки и капусты. В магазине "Пчеловодство" купи крупинки пыльцы цветов, которые собирают пчелы. Это очень хорошо помогает от гастрита.

В целом составлено мнение о том, что Литтл Германия лучше гроссе-Германии. Маленькие старые немецкие городишки обаятельны, уютны и гостеприимны (кухня отличная), главное, не заходить в первый попавшийся ресторан, и не пачая ног, выбрать. Хайдеггер был прав! Литтл Германия учит жить. Она забирает литтл ключи, но отдаёт их от большого немецкого сердца. Литтл понимание и способности возмещаются большой верой.

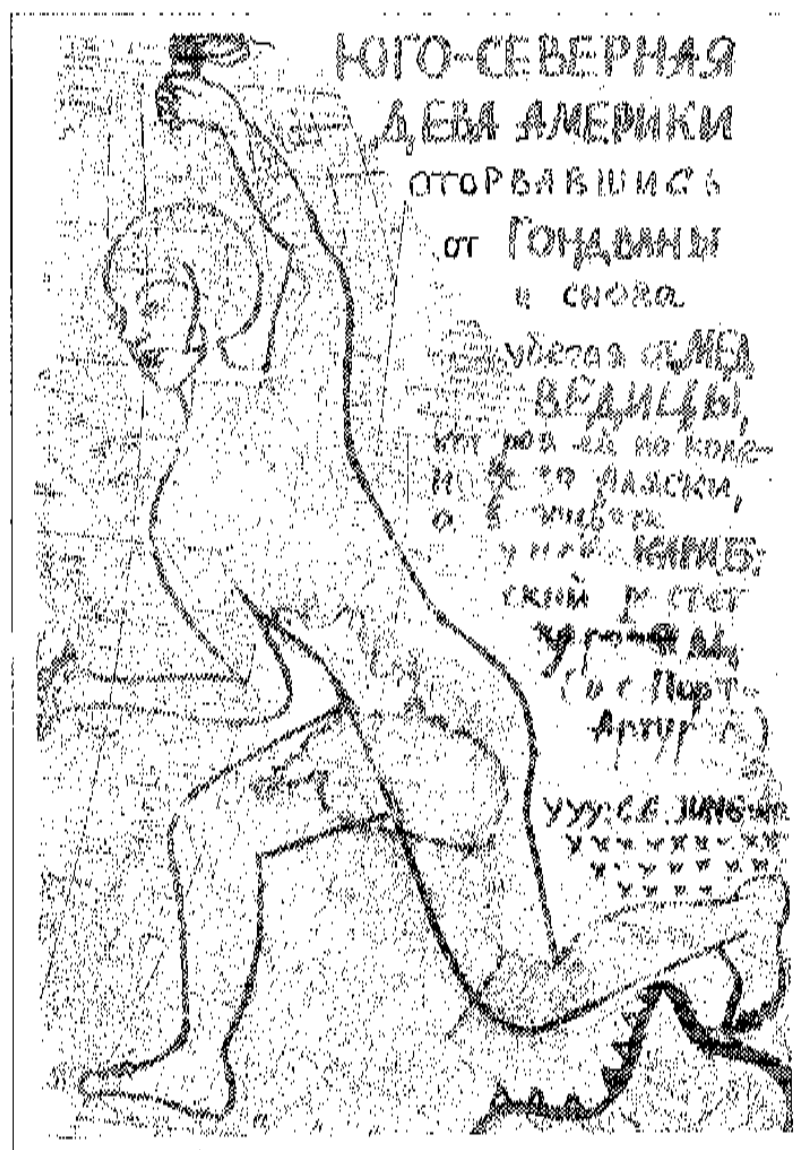
Целуем и обнимаем, до встреч в Бохуме и бывшей столице Австро-Венгрии, а также в Кясму.

Твои Литтл Сабина, Литтл Мама, Литтл Серёжа.

P.S. Но главным образом нашим основным предметом обсуждения оставались два неразрешимых вопроса:

- 1) Странный и необъяснимый состав КД;
 - 2) Почему КД прекратили своё существование в 1989 году?
- Эти вопросы волнуют нас и сейчас. (С.Х., М.Ч., С.А.)





ИГОРЬ БУРИХИН
Рисунок из книги: "Ода Большой медведице и др."
Москва, 1991

Игорь Бурхин

...? На заданные вопросы

Главная реакция первых лет – увлечение/отвлечение новым. Новая продолжительность эйфории; возможности, работа, поездки, деньги, депрессии, трудности, скепсис, все кажется чуть ли не абсолютно новым, хотя прямо об этом не говорится, слух режет, замыкает на прошлое.

Глухой перв прошлого, отодвинувшегося так быстро.

Отвращение к прошлому, на которое внутри натыкаешься, как на себя (при себе живом), как на что-то твердое, скорее смутное, но устойчивое, что проступает сквозь новый опыт, направляя его.

Оплотнение прошлого, внутреннее ядро. Для меня – Питер, как за от-вращающим-ся мечом. Что там? неясно, как парАДиз. Оттуда все равно хотел уехать и выезжал. От-вращение, пожалуй, с плюсом, на консервацию. Там запрет, замок. Здесь чистилищно, разреженно, веселяще, когда и скучно. Ощущение оборванных связей, как бы крыльев, но попусту хлопнуть просто. Вырвался, отвалило, освобождение скорое и – что очень важно – как безвозвратное. Опыт “если посмертности”, все другое и узнается. Обнаруживается, что Германия – снова Питер, в Париж, как в Москву, съездить можно, жизнь другая, людей больше. Что в Германии – никого, это они по порам парят, разбросаны. А в Испании – как в Грузии, в Израиле – в Средней Азии, по крайней мере, в арабском (?), поважно). От Кремлевской до Китайской и до Берлинской – все уже мы знали в том Универсуме. Теперь – как на самом деле, скорей, за-самом, за-у-мь за-у-знаваний. От замка, запрета усиливается. Идет какая-то двойная работа, исподне-верхняя, о ней – непрямо, спокойней, хоть по-китайски, все по-пемецки.

СКОЛЬКО ПЕРВЫХ ЛЕТ...? Подождите, говорят бывалые эмигранты, лет 8, не замечая, что так и всегда говорят про обновление клеток в организме, а здесь 8 на 8 не попадают, исключают, усиливают, интерференционные гротески, эйфория также МЕРТВОЙ волны ±8 – это собственно и есть время “третьей волны”, идиллический ее век под запретом прошлого (±8 на 8, если угодно), когда возвращение было метафорой, какой бы ни профетической, как бы ни реализовалась она частично здесь, в работе и связи “на Россию” (буквально – слишком известно, и здесь замок, как бывает перед самоубийством, и небуквально – известно, как в психбольнице).

Дальше вмешивается, увы?, сумасшедший дом перестройки, активное неверие в нее, ощущение опасности ее в Германии, шум падения стен, хлоп огромных крыльев, обнажение невидности этих стен, стоицизм и маятничество, скорей, чем странничество.

Называешь себя по-прежнему эмигрантом, уже с немецким

гражданством, а не с паспортом беженца, и посольство в Бонне тебя, как особый случай в новой волне, больше не выделяет. Туда – нужно, и там постепенно становится тоже здесь; чтения, выставки, издание книг – деятельность, отчет, (что не нужно, да и неверно); на тебя реагируют, как-таки на чужого, ты и сам отмечаешь черты чужеродности в себе, или в своих реакциях; двойное зрение в Питере, это узнается сразу, это – только формально, помнишь, если показано, на глаза попало; новые (...семейные) связи; вживание месяцами в эту двойственную картину, привыкание к жизни "здесь-там: там-здесь", исключаяющая сила в этой интерференционной картине, состояние закаливающей то там, то здесь устойчивости; провалы, ощущение О (срыва, дыры, ничто) как реакция на перенапряжение, для меня с 1992, после выставки в Москве, которую сам и назвал "Это на меня идет КРЫМ. СКИЙ. СКУМ. вал", Это 1989-92, через два года провала снова О, как бы ощущение острия Весов. Лет 15 в Питере, лет 15 уже в Германии, 6 из них с возвращением, но не в Питер. Что-то остается и вращает из отвлечений, что-то просто по жизни складывается.

То от-вращение, под замком, вместо пограничного, просматривается ("бывалым взглядом") и в новой волне, четвертой? постсоветской? заперестроечной?

Из Германии хотелось уехать как раз к 1986, но не столько к перестройке, она и тут, а в Италию или в Норвегию, или просто 86 – 78, к тому же: $43 + \text{бурихин} + 43 = 86$ (т.е. 1986 – 1943) и становишься все внимательней к играм в интерференционной картине века. Получается в самом деле...

АВТОБИОГРАФИЯ...?

Бурихин, Игорь Николаевич, 3 окт. 1943.

КРУГ ОБЩЕНИЯ...? Давние немцы, с которыми теперь общаешься по-немецки пунктирно, впрочем, прежде – их палатами – также, теперь понимаешь, что это норма, это удивляет, но и устраивает. Это о дружеском общении, которое тоже строится. Внешние же "двери открываются" в Германии очень быстро, их много, встречают дружелюбно, ожидая, конечно, что ты что-то будешь делать не так, потому что встречают тебя как русского, эмигранта из СССР (России, теперь особенно). Это утомляет, особенно в близком общении, но и вразумляет, ставит ближе к верному – своему – месту. Так ты заново русский.

Немцы разбросаны по Германии, и для них это не проблема, заново русские – по всему свету, в большом, довольно бермудском треугольнике: Париж – Нью Йорк – Иерусалим; его германская тель: Кёльн – Мюнхен – Франкфурт; Зап. Берлин, как бы летающая тарелка, откуда виден другой треугольник, потусторонний: Кёльн – например, Питер – Москва. Кто-то в Риме, кто-то соскочил в Гамбург, кто-то в Лондоне, в Осло, даже в Австралии. Художники,

поэты, публицисты, борцы за и против, издатели, иногда зубные врачи, музыканты, иногда монахи и психиатры. Общение наездами, редким пунктиром, включая письма, если это не входит в "искусство", в "дело", но оно наполняет воздух, оживляет взгляд на карту и ее трассы в этой замысловатой тети восьмерки (из двух воображаемых треугольников). Т.е. это достаточно бесконечно, и при саморасширении внутреннего пространства (за счет внешнего, нового, и задвинутости прошлого внутрь, в ядро), которое здесь испытываешь, это нужно рассчитывать, немец прав, и не только, и не только с практической точки зрения. При этом складывается узкий круг общения, который меняется медленно, изживая случайность, время, жизни.

Ни к тому, ни к другому кругу в целом не приложимо: "с эмигрантами не общаюсь", "руки бы там не подал", "лучшая подруга – помка" и проч. Это режет слух и неверно, попусту ... Странно и скучно слышать это снова, в "четвертых", инстинкт защиты, скорее, нового...

С другой стороны, срабатывал инстинкт настороженности внезапно, как при виде полиции (до сих пор, даже больше, чем с милицией и ГАИ там сегодня, непонятней, чем с "естественно КГБ"). Не знаю уж, кому из писателей больше корзина для бумаги нужна, здесь или там, но эмиграция это пространный тест, и человек в нем ловится, там это больше похоже на просто жизнь, здесь включается, пожалуй, уже в традицию эмигрантских афоризмов; у эмигрантов есть, однако, всегда это смутное ядро под замком, корзина, откуда, когда выбрасывается, смотришь даже с восторгом, но подозрительно.

ПРЕССА...? Журналы, издательства, включаются в круг общения. В учреждении *Посев*, на собрании для слушания стихов, обязательно спросят, а правда ли, что в России, например, религия... тогда ответ получаешь где-то на монастырском разветвлении катакомб, есть и другие филиалы... им легче выбирать из пришедшего из России, пусть ОБЭРИУТОВ, они пацупывают, эстетически очень консервативны. Такой же, очевидно, *Вестник РХД*, по там вся партия, говорят, гл. ред., очень капризно принципиальный.

Учреждение более нового типа – *Континент* – частное политбюро, здесь все понимают сразу, все "свое", здесь говорят: Вы наш автор, всегда печатать, хотя мы знаем Ваше пристрастие (например, к декадансу)... и палец? сколько-то пальцев? в руку. Говорят, что это сов.иерархически как-то. Тем не менее, *Континент* был, наверное, самым широким в подборе авторов и не самым склочным журналом. Он не был диссидентским журналом по преимуществу. В нем упражнялся эффект присутствия, как общественности в целом, довольно в широком смысле.

Склоным стал *Синтаксис*, он настаивал на нюансах, так же и как-то не так, все на том же месте, вторичность притоптываний под косыми взглядами, каверзные выяснения чистот и не?организмен-

постей, частное сыскное, сортир и кухня, все та же борьба за повышение критериев полит.-эстет., вместе и по отдельности, свойственная всем журналам, непредсказуемая. Может быть, для дискредитации узко диссидентских представлений о не?раздельности полит.-культ.-и-проч.-правственности этот диссиданс был полезен и своевременен: это выделяло, конечно, *Синтаксис*, но раздражала избыточность его перестроек, оставлявших ограниченным и сужавших жизненное пространство культуры, что ли, культуры жизни.

Для худ.практики – близко к 0, но *Синтаксис* не за тем и начинался. Всю эту борьбу и жизнизм заново объявил Толстый, в этом он пошел дальше всех, он (и поневоле) очертил и расширил общественно отхожее, ОО, все цветочки, лепесточки. Он и вышел в парт.апархи, можно сказать; в тот же “по-сев”, но очень по-своему. Авторы там пропали в большом количестве, новые, другие, по-новому, чуть ли не безвозвратно, но их можно было и вычислить из “семейного альбома”, аранжированных в большой и мелкий цветочек.

Пронадали они и в *Эхо*, *Ковчеге*, *Гнозисе* – это были попытки поставить неполитизированное на первое место, в угол общ. глаза, отчасти удавшиеся, отчасти увядшие или же засорив-шиеся во внутренних войнах-контактах с социумом. На засорении в этом не сгинул Глезер, *Третья волна* стала его партийной “мулестой”.

В Израиле была своя партийность, не европейская, в остальном – деловое и царящее, дважды “континентально”. Чистотой отливал по-западному *А-Я*, то есть отдельностью, но *DU* был западный. Где-то взлетало, как ИЛО, *НРЛ* по-университетски корректно, из Бронзового аж века. Монастырское по видимости в *Беседах*, флегмонкоцитское в *Панорамах*, полуженское в *Мариях*.

Авторов резали, наставляли и подставляли, но, на мой взгляд, больше косметически, по-привычке. Также и по авторскому курсу – на всевозможность, авторам чудилась абсолютность – слуха, свободы, еще чего-то, выпошепная и как бы теперь взрывающаяся... А журналы саморганизовывались, вид оформления самиздата. Да в западных изданиях и есть больше гораздо “сам”, т.е. частное предпринимательство. На сдвинутом пространстве эмигрантской печати это выглядело, подчас, причудливо, гротесково с обеих сторон, относились к этому и по-житейски, пройдет, мол, повернется опять иначе. Мало кто совсем исчезал из поля зрения, включая замолкнувшие журналы, их включали в ..., подхватывали слависты. Из авторов, скорее, выбирали, и они как-то оставались все на счету. С кем из издателей у меня лучшее получалось. Примерно одинаково, пунктирно со всеми почти. Дольше всех, через провалы, с Глезером и Толстым.

Все это повторяется теперь в России, в Москве. От *Континента* правда скулы сводит, *Гнозис* вовсе не здешний, эхо панорам, панорамы эх, даже в МууууЛЕТУ не все влезает и канет. Авторы все

тоже, там и нигде. Удержался Глезер. Эмиграция, третья волна ее пала как летающая тарелка, как предварительный эксперимент, как Берлинская Восточная, (Западная осталась), но зато она растет, и на Западе, покрывая земли, и Россия в целом ее испытывает. Вот и возникают блуждающие эффекты, не столько странничество, с его отпущенностью, как случалось и раньше, сколько спирально-маятниковые раскачки, возможно, смерчи и пузыри в землю. Возможно, взаимоколонизация на большом из отрезков по оси Восток–Запад, в мире она по обжим осям идет, как и в СССР она шла, готова, исключая (дважды) пока Китай.

Удивляет эта единость и свое-временность мировых процессов. Странно ли тогда, что и эмиграции во многом повторяют друг друга, подключая и ось почвенно-религиозного измерения.

САМИЗДАТ...? ... конечно, пытался существовать. Но при здешних тех.возможностях ему не хватало, как ни странно, той импровизационной окончательности, которой он отличался там, будь то оформленное издание, или просто копия для прочтения, тоже по-своему самодостаточная. Либо самиздат приближался здесь к издату, и многие, в каком-то смысле все здесь-издания, там обманывали. Но, повторяю, что есть “издат”, как не первоначально сам (захотел, вложил, нашел и т.д.)? Либо намечался путь-проект к более продвинутому изданию, за-изданию, содержащий черты и ступени освоения новых, для консервативного и по бедности эмигрантского социума, возможностей. Либо просто вызов, листовка, возбуждающая к самоорганизации групп. Все в процессе, социально-издательский перформенс, заполняющий разрезанные места в атмосфере, или расширяющий их, как кому покажется. Из роскошных изданий, например, *Аполлон 77* Шемякина, из бедных хор (Хорват, мне он ближе известен). Между такого рода полюсами – масса альманахов и антологий. Кроме того, люди как альманахи, журналы, собрания, самоорганизмы. С общественным уклоном – известно – Кузминский, Гробман, Киблицкий... Прямо в Кёльне – семейно почти что – Стесин...

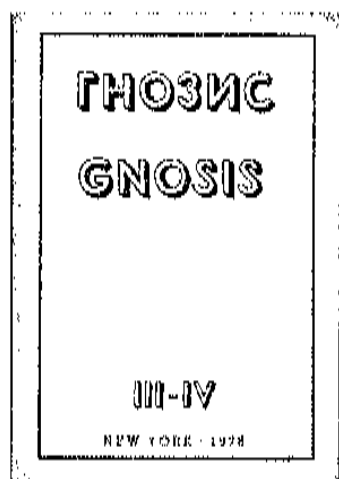
Издания Русской эмиграции

Эта подборка напоминает лишь о некоторых выходивших на Западе изданиях русской эмиграции, но как представляется редакции "Пастора", может проиллюстрировать и дополнить публикуемые в номере материалы



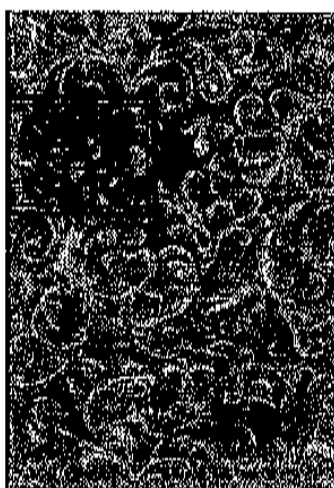
Континент

Литературный, общественно-политический и религиозный журнал. № 65, 1990. Париж
Главный редактор: Владимир Максимов, зам. главного редактора: Наталья Горбаневская



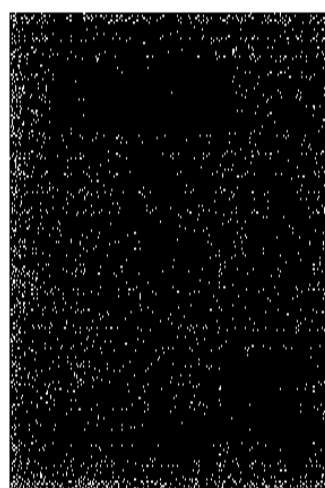
Гнозис

Религиозно-философский и литературный журнал на русском и английском языках.
Нью-Йорк. № 3-4, 1978.
Издатель: Аркадий Ровнер



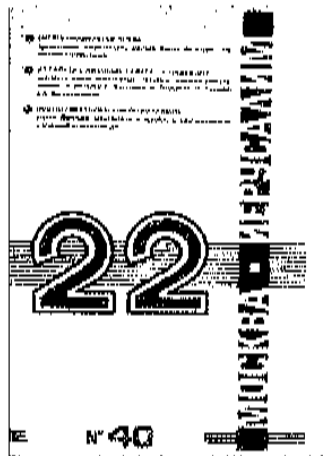
Синтаксис

Публицистика, критика, полемика. № 29, 1990.
Париж. Редактор: М. Розонова

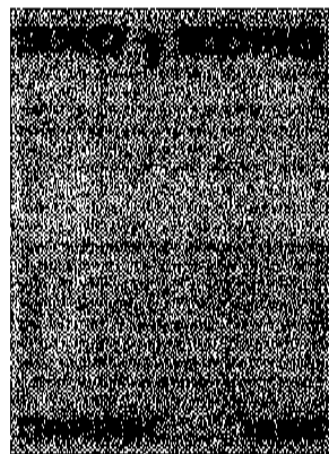


Грани

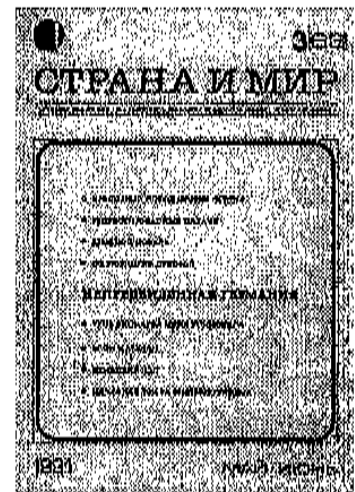
Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли. № 147, 1988.
Журнал основан в 1946 году.
Основатель журнала:
Е. Р. Ромданов



22. Общественно-политический и литературный журнал. №40, Тель-Авив. Издательство "Москва-Иерусалим". Под редакцией А. Крона и Н. Бокова



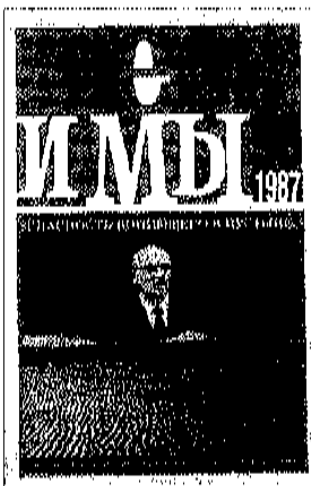
Эхо. Литературный журнал. № 1(9), 1980. Париж. Редакторы: Владимир Марамзин, Алексей Хвостенко



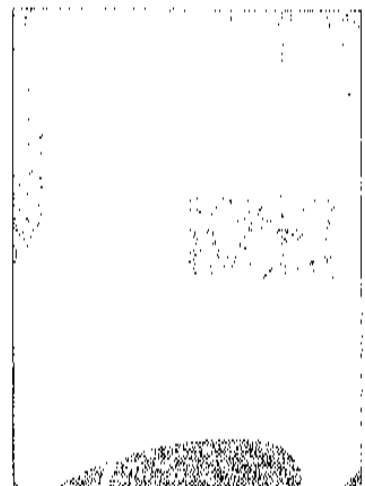
Страна и мир Общественно-политический, экономический и культурно-философский журнал. № 3 (63), 1991. Мюнхен. Под редакцией: Кронида Любарского, Бориса Хазянова, Эйтана Финкельштейна



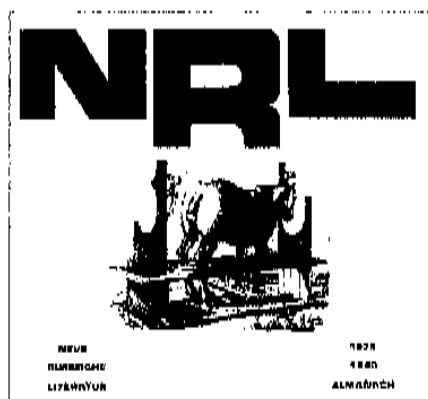
Вестник РХД. Издание Русского Студенческого Христианского Движения при участии издательства "УМКА - PRESS" Париж, Нью-Йорк, Москва. Ответственный редактор: Н. А. Струве



Время и Мы. Международный демократический журнал литературы и общественных проблем. № 98. Нью-Йорк, Иерусалим, Париж, Издательство "Время и Мы", 1987. Издатель и главный редактор Виктор Поролюбин



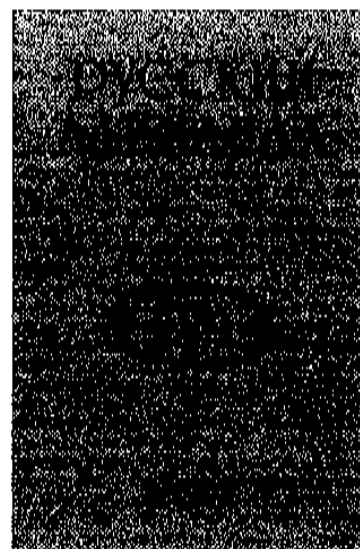
Ковчег. Литературный сборник. № 3, Париж. Под редакцией А. Крона и Н. Бокова



NRL. Neue Russische Literatur
Альманах 2-3, 1979-1980. Институт
славистики Зальцбургского
университета. Редакторы: Владислав
Лён, Георг Майер, Розмари Циглер



Саламандра
Литературный альманах.
№ 2, Тель-Авив, м.м.ххххх.
Составители: Владимир
Тарасов, Сергей
Шаргородский.



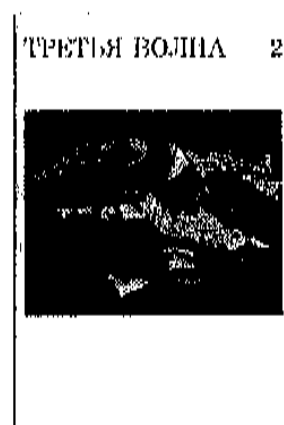
Русский Альманах
Париж, 1981
Составители и редакторы:
Зинаида Шаховская, Рене
Герра, Евгений Горновский



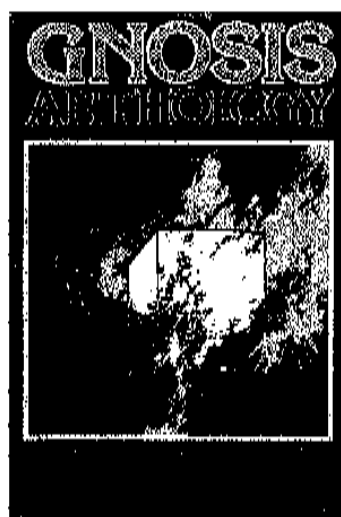
Беседа. Религиозно-
философский журнал. №7,
1988. Ленинград, Париж.
Основатель и редактор
журнала Татьяна Горичева.
Представительство в ФРГ –
Борис Гройс



*Панорама гуманитарных
знаний*. Под редакцией
Дениса Ольс. Chalidza
Publications, Нью-Йорк, 1992
Журнал основан в 1946 году.
Основатель журнала Е. Р.
Романов



Третья волна
Альманах литературы и
искусства. № 2, 1977.
Главный редактор:
Александр Глезер



Антология Гнозиса. Том 1.
Современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография. Под редакцией: А. Ровнера, В. Андреевой, Ю. Д. Ричи, С. Сартарелли. Gnosis Press, 1982 New York



Антология новейшей русской поэзии у голубой лагуны.
В 5 томах. Том 2. Составители: Константин Кузьминский, Григорий Ковалёв. Oriental Research Partners, Newtonville, Mass. 1983



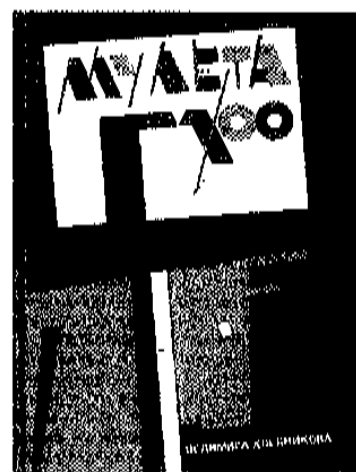
Russica
Литературный сборник. Редактор: Александр Сумёркин. Russica Publishers, INC. New York, 1982



Русские поэты на западе
Антология современной русской поэзии третьей волны эмиграции. Издательство "Третья волна", Париж, Нью-Йорк. 1986. Составители: А. Глезер, С. Петрунис



Русские художники на западе
Эссе и статьи. Александр Глезер. Издательство "Третья волна", Париж, Нью-Йорк. 1986.



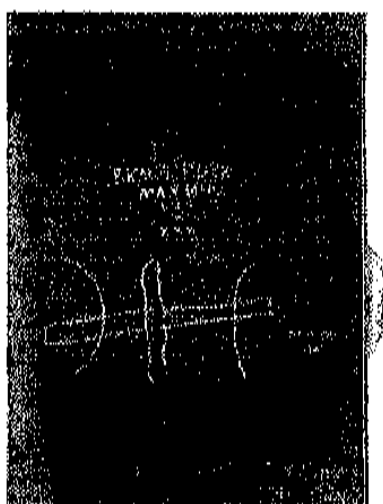
Мулета
Семейный альбом. Edition "Vivrisme", Paris, 1985. Издатель, художник и редактор-provocator Толстый



Левиафан
Газета № 3. Июль 1980.
Вак'а Јерузалем, Израел
Редактор Михаил Гробман



Вечерний звон. Информационно-просветительский листочек.
27 июня 1987, Париж.
Тираж 134 экземпляра.
Издатель Владимир Котляров
(Голстый)



Говно о Толстом
Авторское издание
Евгения Хорвата
1987



Куст. №1
Авторское издание
Евгения Хорвата
1986



<p>ISSN 0241-8185</p> <p>а-я №7 (a-ya)</p> <p>1986</p> <p>АУДИРАТОН 42 10 32 34</p>	<p>Editors: <i>Alexei Alexeev</i> <i>Igor Sholkovskiy</i></p> <p>English-Française Editors: <i>Nicolas Vardy</i> <i>Tada Ushakov</i></p> <p>Корректор русского текста: <i>Лена Журав</i></p> <p>Editorial staff: <i>Irina Baskina (Paris)</i> <i>Igor Golomstock (London)</i> <i>Boris Gray (Köln)</i> <i>Sergei Esvaev (Paris)</i> <i>Alexander Krasnopol (New York)</i> <i>Margherita Tuplayann (New York)</i></p>
<p>Address:</p> <p>A-YA Chausée de la Villeneuve 78890 Fontenay-sous-Forêt, France</p> <p>Tel. 30 50 93 75 42 74 37 10</p>	<p>Representatives:</p> <p>England <i>Igor Golomstock</i> 1 Hatfield Road London SE 5 Tel. (01) 793 00 97</p> <p>Germany <i>Boris Gray</i> Schwalbacher Strasse, 17 5000 Köln 51 Tel. (021) 36 25 48</p> <p>Japan <i>Fuy-Chung polaris d'Art</i> Imperial Hotel 4 11 35 Minamigoto Minato-Ku, Tokyo Tel. (03) 449 78 20</p>
<p>Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями редакции.</p> <p>Материалы авторов, находящиеся в СССР, печатаются без их согласия.</p>	<p>Israel <i>Michael Grotman</i> 69 Jabotinsky Street Tel Aviv 62740</p> <p>USA <i>Janet Kravetz-Hollander</i> 227 Montgomery Street Jersey City, N.J. 07302 Tel. (201) 425-6671</p>

А-Я. Журнал неофициального русского искусства (оборот обложки седьмого выпуска), Париж. Редакторы: Игорь Шолковский, Александр Сидоров (Алексей Алексеев).

Об А-Я

Натаалья Никитина Скоро исполнится десять лет со дня выпуска последнего номера журнала А-Я. Это своего рода негативный юбилей, так как мы все жалели, что А-Я перестал выходить. Это была важная эпоха в истории русского искусства. Переоценить значение журнала трудно, он был и тогда, и сейчас является по существу единственным источником информации для осмысления этого искусства. Он становится теперь уже библиографической редкостью. Давай вспомним историю журнала: ты только прискал во Францию...

Игорь Шелковский Прискал в 76-м, первый номер вышел в 79-м, около двух лет ушло на подготовительную стадию: поиск и разработку типа издания, собирание материалов к первым номерам, организацию самой работы, переводов – журнал выходил на трех языках, русском, английском, французском в приложении, оригиналы статей не обязательно были на русском, но также на английском, французском и даже немецком, – набора текстов, корректуры. Я учился делать макет. Грамотно построенное издание не должно меняться на ходу. Надо было найти форму для долгого пользования, макетная сетка пужна многовариантная, трансформирующаяся по обстоятельствам.

Для меня этот журнал был случайностью, неожиданностью, уезжая я не думал об издании журнала. Он был изобретен (включая название) в Москве Александром Сидоровым и одним швейцарским бизнесменом, предоставившим для первого номера (и только для первого) минимальные средства из своего собственного кошелька. В Париже я взялся его делать только потому, что кроме меня заняться этим было некому. Когда-то в детстве я любил наблюдать за стадом коров на лугу. В жаркий полдень все коровы лежали и жевали жвачку, и лишь одна стояла, и когда она, устав, подгибала ноги и ложилась тоже, то вставала как бы нехотя какая-то другая. Пастух объяснил, что таков инстинкт – чтобы волк внезапно не напал на стадо. Я и был той коровой, которая встала.

В Париже не было технических проблем. Печатание, бумага, изготовление цветных и черно-белых клише – предложение всегда превышало спрос, было бы чем платить. Я мог среди типографий делать сравнение и выбирать наиболее дешевую, что я всегда без исключения делал. Все номера были выпущены на предельном минимуме средств.

Никитина Какую цель ставил журнал?

Шелковский Художник не может жить в полной неизвестности. Ему пужна реакция друзей и зрителей на его творчество. Журнал в

те годы заменял выставки, которых не было. Мы не знали самих себя, небольшие группировки находились в невольной самоизоляции, один художник иногда не знал, что делает другой на соседней улице. Журнал впервые начал их объединение и сравнение на своих страницах. Кроме того, репродукция, напечатанная в журнале, – самопроверка художника, возможность увидеть себя со стороны, ему нужны публикации как женщине зеркало. Эффект репродуцирования в журнале не тот же, что простой показ работ в мастерской группе любопытствующих. Ведь после такого показа работа снова отворачивается к стенке, и даже если она попала в чью-то коллекцию, то остается недоступной тем, кто не знаком с коллекционером лично (тогда было так). В журнале же она продолжает жить и, преодолевая пространство и время, становится известной людям, которые при иных обстоятельствах с ней не столкнулись бы.

В мастерских художников тогда велись интереснейшие разговоры обо всем (в том числе и о политике: меня всегда удивляло, насколько художники видят многие вещи острее, глубже, прозорливее, чем публицисты, писатели или те же политики) и конечно об искусстве. Художники спорили, развивали свои идеи, но все кончалось, когда наступала ночь (или утро) и компания расходилась. Хотелось какими-то усилиями, но сохранить часть этих разговоров, зафиксировать их на бумаге, и для меня было самым ценным, когда художник сам брался за перо и записывал свои размышления. Слово сохраняется в веках, разве не ценны для нас сборники *Мастера искусства об искусстве*, где художники и Запада и Востока, от Возрождения до наших дней, свидетельствуют о своих намерениях и приемах.

Можно подчеркнуть и следующее обстоятельство. *А-Я* зародился в период расцвета Самиздата. Будущие поколения будут задавать вопросы, им все надо будет объяснять, но нам, жившим в то время, все еще памятно то положение, когда в обществе существовало искусство официальное и неофициальное, литература подпольная, государственная, и Самиздат – свободное слово. Самиздат был борьбой интеллигенции за то, чтобы обеспечить себе хоть какой-то минимум свободного обмена мыслями. Стихи, статьи, романы перепечатывались на пишущей машинке и передавались из рук в руки, минуя государственный контроль. Но об искусстве в Самиздате, за редчайшими исключениями, никто не писал. Да и как можно писать о том, что мало кто видел? Журнал давал эту возможность, провоцировал критическую мысль к высказываниям на журнальных страницах в статьях, сопровождаемых соответствующими иллюстрациями. Я думаю, многие из материалов, опубликованных в *А-Я* не появились бы на свет, не будь у авторов возможности публикации их в нашем журнале.

Ну и конечно, журнал выполнял функцию, свойственную всякому журналу: знакомил публику, любителей искусства с работами

художников, с идущим художественным процессом. В нашем случае было две особенности: первая, что информация шла о подпольном, как бы не существующем искусстве. Вторая отличительная черта, что журнал был международным. Он писал о русских художниках, но распространялся в Европе и Америке. Можно похвастаться, что о нем знали и в Италии, и в Норвегии, и в Мексике, и в Японии, он попадал в Австралию и в Новую Зеландию. Английский язык в журнале (эсперанто современной интеллигенции) делал его таким широкодоступным, а по-французски читали – в Канаде, Швейцарии, Бельгии, не говоря уж о самой Франции.

Шикитина Художники были в Москве, а журнал в Париже. Как удалось организовать пересылку материалов?

Шелковский Это отдельная история. Скоро уже будет трудно и представить себе, что мир тогда был разделен на два лагеря, что одна сторона устроила, соорудила "железный занавес", она же завела цензуру, что существовала всемогущая тайная полиция под названием КГБ, провокации, злобность, выслеживание, доноительство и – главное – страх, страх, страх.

На одного из наших художников жена донесла ("настучала"), в КГБ, что он встречается с иностранцами. Сделала она это из ревности, и вскоре они разошлись, но тогда эта возможность существовала – привлечь для мести постороннюю (и нечистую) силу.

Вся работа над журналом в Москве велась как бы подпольно, нелегально, в журнале было специальное оповещение на внутренней стороне обложки в каждом номере: "Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома", чтобы дать художникам хоть какую-то юридическую зацепку при конфликтах с властями. Почти все художники, участвовавшие в журнале, подверглись вызовам, запугиваниям и шантажу со стороны КГБ. Шла борьба за невидимую линию, разделяющую можно-нельзя. Уступали мы – подвигалась власть, и наоборот: тверже были художники – уступки делала другая сторона. Формально художники не нарушали ни одного существующего закона, даже встречаясь с иностранцами и публикуясь за границей. Но на собеседованиях в КГБ им внушалось: идет борьба, или мы или наш враг, мир капитализма. Вы советские люди? Вы по какую сторону баррикады? Конечно, идеология была в состоянии близком к закату (вскоре наступившему) и угрозы не были как прежде роковыми смертельно, тем не менее художник, как, впрочем, и любой житель страны, все еще целиком находился в лапах государства – заработки, прописка, никакой своей почвы под ногами не было.

Между московской и парижской редакциями существовала т.н. "граница на замке". Это означало, что не может быть и разговора о встречах, поездках, свободных телефонных разговорах и бесцензурной переписке. Вся коммуникация шла сложными окольными путями со множеством преград, предосторожностей, конспирации и иногда провалов в этой конспирации. Конечно, основную роль в

пересылке материалов играли иностранцы, западные люди, сзидившие в СССР. Но, к сожалению, не все из них перед лицом тоталитарного монстра выстаивали в храбрости и твердости убеждений. Однажды, еще до выхода журнала, я пытался со студенткой-слависткой, едущей в Москву, переслать томик стихов Ахматовой, изданный в Париже в имка-пресс. Ей я еще не говорил, но надеялся, что познакомив ее таким образом с моими друзьями, я, возможно, смогу через нее иногда посылать или получать какие-то письма. Перед отъездом девушка должна была навестить своих родителей на севере Франции. Вскоре по почте я получил книгу обратно с возмущенным письмом ее отца, что он не позволит втягивать свою дочь в преступные мероприятия с запрещенной литературой, нарушать законы страны, в которую она едет, и рисковать ее, дочери, карьерой. Про себя я потом шутил, что граница между свободным и несвободным миром проходит через город Лиль.

Таков был фон – свободный мир был свободен лишь относительно. Надо сказать, что попав на Запад, сбегав от тоталитарной системы и попросив во Франции политическое убежище, я с удивлением обнаружил, что некоторые здешние жители то ли под влиянием местных коммунистов, то ли в результате общей успешной советской пропаганды искренне меня не понимают: как вы могли уехать из такой прекрасной страны как СССР, ведь там нет безработицы и бесплатное медицинское обслуживание. Возможно, что и часть французского истеблишмента смотрела на диссидентов из Союза как на досадную помеху проводившейся "разрядке" и традиционной государственной французо-русской дружбе. Положение изменилось в результате множества факторов, среди которых была и публикация книги *Архипелаг Гулаг* и, как ни парадоксально, с приходом к власти социалистов, сведших во Франции влияние коммунистов к ничтожному минимуму.

Многие наши материалы терялись при пересылке, еще большее их число пропало при обысках в квартире московского редактора. Тем не менее их было, дошедших, столько, что они с трудом вмещались в каждый номер. Успех журнала был обусловлен тем, что это не была затея одного-двух персон, он был потребностью многих, прежде всего самих художников, но и какой-то (авангардной!) части общества также. Напор был, журнал представлял из себя лишь жолоб, по которому стекала вода.

Никитина В чем заключалась именно твоя работа?

Шелковский Моя работа была чисто технической: превратить хаос материалов в космос журнала. От меня зависело лицо номера. Если любой номер рассыпать на детали и собрать снова, то можно сделать что-то другое на десятки ладов. От меня зависело, какие дать акценты, сопоставления, контрасты. Я делал макет, что, наверное, аналогично созданию экспозиции выставки из привезенных холстов. Каждого художника я стремился подать наилучшим для него

образом, насколько это получилось – не мне судить. Многим я и сам не доволен, хотя в оправдание могу сказать, что были и причины от меня не зависящие.

Никитина Почему так получилось, что все художники, которые вошли в круг журнала *А-Я*, принадлежат к одному направлению, тому, что принято называть Московским концептуализмом или Соц-артом?

Шелковский Это совершенно не так. Идея была в том, чтобы не определяя заранее "что такое искусство" (или по крайней мере, что такое "хорошее" искусство), не указывая, какое направление самое передовое, современное, самое "правильное", напротив – сопоставить совершенно разные точки зрения. Представить разные течения, разных художников, дать им поспорить между собой. Читатель сам потом сможет оценить и сделать предпочтения.

Может быть, из-за того, что концептуалисты (тоже очень условный термин, так как под него попадают слишком уж разные творческие индивидуальности, много ли общего, например, между Кабаковым и Инфантэ) были тогда наиболее активными, их текстов больше в журнале. Но мы пытались и расшевелить других, вызвать полемику.

Была у журнала еще и та особенность, что он объединял и подавал вместе и эмигрантов и художников, оставшихся на родине. Многие из них прежде знали друг друга и всем было интересно следить, кто как развивается дальше, какого характера новые работы. Большинство соц-артистов (Комар и Меламид, Соков, Косолапов, Бахчанян, отчасти сюда можно отнести и Герловиных, они тогда готовили выставку *Самиздат*) жили и работали в Нью-Йорке. Журнал стремился быть плюралистичным.

Никитина Помимо семи художественных был выпущен один литературный номер. Почему?

Шелковский Вместе с художниками-концептуалистами были близкие им по духу литераторы. Появилась идея издавать параллельно художественный и литературный журналы. В *Литературном А-Я* удалось опубликовать Евгения Харитонova (уже покойного), Пригова, Всеволода Некрасова, Сорокина, Лимонова, там было также неопубликованное эссе Шаламова о литераторах 20-х годов. Но это оказалось свыше наших сил – делать одновременно два журнала. А уж если выбирать между литературой и искусством, то надо учитывать, что литературных журналов всегда было больше и в России, и в эмиграции, собственно, только они и были.

Никитина Почему ты перестал выпускать журнал?

Шелковский Всеу когда-то приходит конец. Работа эта была необыкновенно трудной плюс на фоне полного безденежья. Мне постоянно приходилось ездить в разные концы города, учитывая, что и сам я живу в 30 километрах от Парижа, расстояния были огромные. Машины у меня тогда не было, не было и денег на ее покупку, страховку, на обучение водителю. Я чертовски устал от

парижского метро и у меня до сих пор в ушах гул прогона между Шатле и Бельвиллем, там находилась типография, печатавшая последние номера.

Можно привести сравнение: человек падает с крыши и уцепился за карниз. Семь минут висит, а на восьмой летит вниз. Почему? Что ему жить больше не хочется? Хочется, но силы кончились, он не может больше держаться. Так и с журналом.

Консц совнал с бешеной кампанией КГБ против журнала. Печатавшимся в журнале угрожали, запугивали. Меня Верховный Совет СССР лишил гражданства. Кампания велась и в Москве, в советских газетах, и в эмиграции, на страницах одного эмигрантского журнала. Самое странное было – клевета, перед ней я чувствовал себя ничем не защищенным. Создалась очень трудная ситуация, а вступать в политическую полемику при помощи журнала мне не хотелось. Художникам в Москве внушалось, что я продался ЦРУ и наживаюсь на их бедах. К сожалению, кое-кто этому поверил и на меня посыпались письма с просьбами больше не печатать их в журнале. Который, якобы, "политизировался". С другой стороны, художников стали завлекать устройством их выставок на Западе, печатаaniem каталогов, да и в Москве стало чуть посвободнее, это были первые годы перестройки. Ну, а потом вообще всем было не до журнала: плотину прорвало, на Западе начался бум в торговле картинами из России, скупалось, вывозилось и перепродавалось все, что только можно было скупить и перепродать. Продолжалось это года два-три, но эффект был колоссальным. Художники (правда не те, что печатались в журнале, а уровнем пониже) поверили, что наконец восстановлена справедливость и что отныне так будет всегда. Увы, скоро все кончилось.

Никитина Ты не скучаешь без издательской деятельности, не хочешь к ней вернуться?

Шелковский Я не издатель. Я был очень рад, когда все завершилось естественным образом и я мог вернуться к своим делам. Но сейчас у художников вновь появилось желание сделать что-то вроде альманаха, условно мы его назвали *10 лет спустя*. Эта работа в самой начальной стадии, и я не знаю, что из этой затеи выйдет и выйдет ли что-нибудь вообще. Никогда нельзя давать никаких обещаний.

Единственно, о чем можно говорить сейчас, это о том, что хотелось бы сделать, высказать размышления по этому поводу. Журнал не должен быть прейскурантом, рекламным листком, каковыми бывают некоторые западные издания этого рода. Нельзя устанавливать иерархию, раздавать оценки, обслуживать коммерческие точки, именуемые галереями. Следует обращаться к тем, кто просто любит искусство. Я следую банальной мысли, что так же, как всегда будут люди любящие искусство музыкальное, меломаны, так же всегда будут люди любящие искусство изобразительное, в каком бы виде оно ни представало, те, кто наслаждается цветом, линией,



Мастерская Лени Сокова, май 1976 год. Неофициальная выставка семи художников:
Саша Юликов, Я, Валерий Герловин, Сережа Шаблавин, Леня Соков

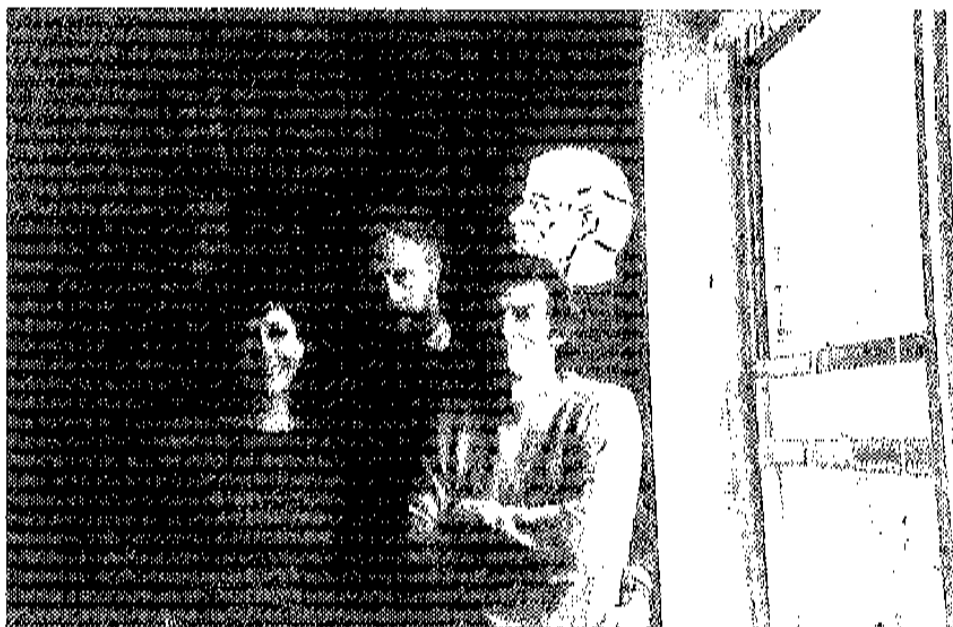
пластикой, посетители художественных выставок. Но еще больше, чем им, журнал должен помогать самим художникам, способствовать, благоприятствовать той сложной ситуации, которую мы именуем художественным процессом. Он должен быть местом диалогов, споров, участвовать в поисках истины.

При избавлении от тоталитарной идеологии все больший акцент будет делаться на личности, а кто же как ни художник, в самом широком смысле слова, являет свой личностный, индивидуальный взгляд на мир? Если мы сравним науку и искусство и сопоставим ряд имен ученых и художников, то не умаляя заслуг первых, мы должны заметить, что открытия науки объективны, и не будь какой-то закон сформулирован одним ученым, это было бы сделано обязательно хоть и позже кем-то из его коллег. В то время как в искусстве каждый творец уникален, его нельзя заменить никаким другим.

И в заключение, когда художник пишет о своей работе, это не то же, что статья искусствоведа о нем, хотя и такие статьи очень нужны. Может, половина ценности и обаяния Ван-Гога для нас заключена в его письмах. (Когда-то я, убеждая одного из авторов статей писать более прозрачно, задал ему вопрос: стали бы вы писать такими вот труднопроходимыми абзацами с непроизносимыми терминами в письме к другу, знакомому?) А ведь статья это тоже своего рода письмо, только более широкому кругу людей. Как когда-то говорил Костяки применительно к Малевичу, что высказывание художника — это его еще один маленький холстик.



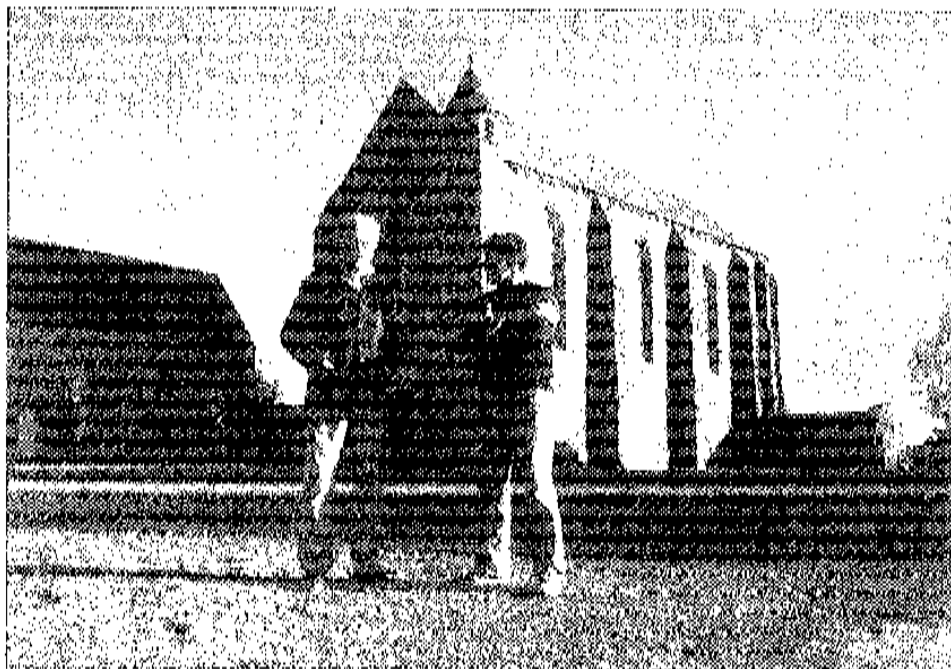
В мастерской Герловиных. Сохо. Декабрь 1981. Справа налево: Люда Косолапова, Саша Косолапов, Я, Рита Тулицына, Виктор Тулицын, Вагрич Бахчанян, Римма Герловиная. Период, когда Римма и Рита еще не были в смертельной вражде. (т.е. до "исторической" бурдюковской драки).



Нью-Йорк 1981, Люда Косолапова, Я, Саша Косолапов



Моя ателье, Эланкур, август 1980 года. Я, знакомая Франциско, Франциско Инфанте



Эланкур, приблизительно 82 год. Справа – Вадим (Владимир) Пиверный.



Эрик Булатов и я после выставки Эрика в Дюрихе
на какой-то выставке в Базеле. 16. 1. 88

Фотографии и подписи к ним присланы
Игорем Шелковским

Игорь Шелковский

Вечный подросток Савенко

Книги Лимонова, начиная с *Это я – Эдичка*, отличались всегда каким-то подростковым взглядом на мир. Инфантильностью и капризностью мнений, непоследовательностью суждений, эскападами неустойчивого юношеского сознания против сложившегося и враждебного автору мира "взрослых" людей. Все как-то привыкли, читая эти книги, хотя, когда они писались, автору было уже за тридцать и за сорок, что писатель представляет в них эту как бы детскую, то обидчивую, то эпатажную, точку зрения и что все его сентенции нуждаются внисходительной корректировке в расчете на литературный персонаж. Ну, а что же теперь, когда автору перевалило уже за полстолетия и пишет он уже не воспоминания детства с Эди-бэби пятнадцати лет и не историю *Молодого негодяя*, а повествует о современных исторических событиях и о своих попытках в них как-то участвовать?

Речь пойдет о двух книгах Лимонова, изданных по-русски: *Убийство часового* ("Молодая гвардия", 1993) и *Лимонов против Жириновского* ("Конец века", 1994). Составлены они по материалам самых последних лет и повествуют о некоторых общественно-политических катаклизмах недавнего прошлого. Несмотря на их скорое появление, книги эти на девять десятых уже устарели и многие сведения, приведенные в них, например описания демонстраций, противостояний и драк, вызывают интереса не больше, чем прошлогодний снег – грязный снег быстротающей политической актуальности.

Лимонов против Жириновского начинается с момента, когда писатель идет знакомиться с "вождем" партии. Находит его "коптору" в обшарпанном помещении одного из срезенских переулков, проводит первое интервью ("Спасибо вам, Эдуард", – "За что?" – "Ну, что пришли к нашей звезде. Вы же сами звезда, но вот пришли. Вождь оценил".) Далее описывается их "бурный, но не продолжительный роман", взаимное посещение общественных выступлений, "поездки по стране" (выпивали, парились в бане), посещение делегаций ЛДПР Парижа и встречу с Ле Пенем, в организации которой принимал участие Лимонов. (Он же знакомит верхушку партии со значными местами французской столицы.) В приведенной в книге цитате из статьи московского журналиста объясняются мотивы взаимного влечения: "Они были пужпы друг другу.

Жириновский Лимонову – чтобы пролезть в Большую Политику..., а Лимонов Жириновскому – чтобы пролезть в Вечность..." В результате оба остались друг другом недовольны: Лимонову явно не удалось с помощью Жириновского "пролезть в Большую

Политику". Удалось ли Жириновскому "пролезть в Вечность" с помощью Лимонова – если только посчитать за "Вечность" серую лимоновскую брошюру... Она как раз и посвящена описанию, разоблачению, раздвиганию до пага (иногда и в буквальном смысле – сцена в бане) своего бывшего босса.

О Жириновском писалось достаточно много, поговорим не о политике-самозванце, а самом писателе; особенность искусства иногда в том, что создавая чей-то портрет, автор рисует там и самого себя. Жизнь – театр, люди – актеры, сказал когда-то Шекспир. И если смешна иногда игра главных актеров на политической сцене, самих участников "Большой Политики", то еще смешнее поведение тех, кто будучи в нее не допущен, где-то на задворках, лишь играют в эту игру.

Все пока понарошку, но какое саморазоблачение характеров! Вот Жириновский из своих приближенных формирует так называемое теневое правительство. Лимонову по профессии предлагают пост министра культуры. Нет, это не для него. Он хочет быть министром, но о чем может мечтать птицепушный очкарик-интеллигент, о каком департаменте из имеющихся вакантных? Ну, конечно, Внутренних дел! "Подумав, я сказал, что меня интересует пост чекистский. Отец мой служил в НКВД, родился я в городе Дзержинске..." Быть заплечных дел мастером, компенсировать свою неполноценность. Стать шефом тайной полиции, вернуть судьбами своих врагов и соперников, самому руководить пытками и сладострастно добиваться признаний и раскаяний. Власть художника над человеческими сердцами одно, это еще вилами на воде писано, а вот прямая власть над телами и душами людей – это вещь ни с чем не сравнимая. И главное: сажать, сажать и сажать. Подростку так нравятся льстивые слова его хозяина: "Вот скоро Эдик нас всех посадит", что он приводит их не однажды, не может удержаться.

Таково уж свойство литературной ткани, что книги иногда делаются как бы из ничего, из писательского убеждения, что имеет право на существование лишь мир, описанный словесно. Все надо тут же зафиксировать на бумаге, спасти от забвения, исчезновения нет ни низкого, ни высокого, лишь прихоть и взор художника. Вот буквально так: сходил в унитаз огурцами – бежит, придерживая штаны, описывать семечки (*Дневник неудачника*), наслаждайся, читатель, изящной словесностью... Какая другая партия может похвастаться такой литературной увековеченностью трудовых будней своего теневого кабинета: "У Юры Бузова оказались в багажнике банки пива, и все мы: министр внешней торговли Бузов, министр иностранных дел Митрофанов и я, зашли на территорию детской площадки, рядом с домом 14, и выпили пива. Гулявшие с детьми агрессивные мамы в резкой форме попросили нас убрать наши банки..."

Когда вышла книжка Жириновского *Последний бросок на юг*, то после ее прочтения оставалось только развести руками: вот уж это

"сок мозга" (так называет ее сам автор), — не спорить же на этом уровне. Лимонов с этой книгой спорит, цитирует, ломится в открытые ворота, и, разоблачая Жириновского, в неменьшей степени разоблачает и себя. Он отвергает, как неуместное, сравнение Жириновского с Гитлером: "...Гитлер был революционер, Жириновский — нет. Он лишь хочет стать президентом, а общество менять не собирается". А кто собирается, кто настоящий революционер? Ну, конечно, сам Лимонов, "безработный лидер", как он себя именует.

"Тщеславным павлином ищет он телевизионной и газетной славы", — пишет Лимонов о Жириновском, — "...тщеславие его основная страсть, политика же лишь предлог для удовлетворения тщеславия". А сам? Через всю книгу проходит эта соревновательная борьба: кто более популярен, у кого берут больше автографов, кто известнее "от Москвы до самых до окраин", кто более "звезда". И насколько характерен для обеих персонажей этот комплекс неполноценности, желание "выйти в люди". Вот писатель на каком-то политическом сборище: "...меня знакомили с именитыми и известными (и с Лигачевым!)..." Один этот восклицательный знак после фамилии Лигачева чего стоит. (Конечно, каждый из героев отвергает упрек, когда он обращен к нему лично. Жириновский говорит о том, что он уже известен во всем мире, досюда на него лежат во всех западных разведках. Лимонов подчеркивает, что "тщеславие мое удовлетворено писательской славой". А как там насчет сходства славы с соленой водой, которую чем больше пьешь, тем более мучает жажда?)

Жириновского Лимонов называет "претендентом на должность директора продбазы, который уверен в том, что он умеет, в отличие от "ставропольского и уральского медведей", торговать". Что ж, все это так, да ведь большинству обывателей, отдавших голоса Жириновскому, именно такой и нужен: директор продбазы — значит будут водка и колбаса, Лимонову это в голову не пришло.

Стирая Жириновского в порошок своим пламенным памфлетом, достигая кренделю к концу книги ("Первое впечатление от Владимира Вольфовича, что он шарлатан, второе — шарлатан, и третье тоже — шарлатан. Так верьте же себе, а не телевизионному, после многих часов опаления мозгов, — внушению"), Лимонов сам же все и перечеркивает. Вы переворачиваете последнюю страницу и видите с гордостью приведенный, как главное в жизни достижение, список "Теневого кабинета ЛДПР, каким он был объявлен 22 июня 1992 г." (шарлатанского?) Среди имен и биографий и наш автор — министр Лимонов. Побывал подросток в "Большой Политике", поиграл в театре теней...

* * *

Сборник *Убийство часового* состоит из статей-репортажей, печатавшихся ранее в газетах, и этюда *Дисциплинарный санаторий о "социальной ментальности современных обществ"*. Книга начинается с безудержной саморекламы ("...я встретил тысячи людей от миллионеров до посудомойщиков, прочел тысячи книг... у меня есть десятки тысяч кусков информации... верь мне, читатель") – умение себя разрекламировать и продать свойственно не только Жириновскому.

Где дерутся – там и я. Храбрым портняжкой, таким безбородым Хемингуэем писатель посещает горячие точки Восточной Европы. Проживая в "жирном" Париже (ко всему, что писателю не нравится, он прилепляет эпитет "жирный": жирные чиновники, жирные полицейские, жирные газеты, кипостудии, страны, вот Париж тоже "жирный"), Лимонов время от времени совершает вылазки: "Не комментатором лишь бурной, неприятной, болезненной Истории с большой буквы выступаю я, но непосредственным участником ее". Где-то в Югославии ему даже дают в руки автомат пострелять, и поэт, как говорится, "радости полные штаны" – стреляет. Может и подстрелил кого (а иначе зачем было стрелять) этот инженер человеческих душ.

Москву, "вскормленный интуицией", он навещает для митинговых выступлений: "...говорил я яростно. Что говорил, сй-богу, не помню...", или еще лучше: "Я пожурил собравшихся за слишком благодушное настроение и предложил готовиться к гражданской войне". Не больше, не меньше. Слетал, пострелял, "пожурил собравшихся", отметил свое участие в Истории с большой буквы и снова – в "жирный Париж".

Писатель подчеркивает, что все больше выступает уже не как журналист, а как идеолог. А что за идеология? Националиста, государственника, имперщика, стремящегося восстановить "Великую эпоху". Идеология силы, оправдание агрессивности: "Агрессивность есть фундаментальный, самый важный инстинкт человека... наличие агрессивности есть не недостаток, но качество..." "...множество молодых людей наслаждаются войной... Война бы тотчас остановилась, если бы она, страшная как она есть, не была и удовольствием. Признавая войну безумной, я не против войны, я за войну". Из погибших в Чечне российских почти подростков-солдат сколько своей смертью обязаны и этой вот "идеологии"?

Жизнь – это борьба, – учили отцы-гэпэушники. Жизнь – это драка, – усвоили пэтушники-дети. Дальнейшая идеология – лишь объективация собственных потенций. "Пару раз пробитый череп, сломанные ребра напоминают мне о чужой и моей собственной агрессивности". Литератор любит подраться и с удовольствием свои драки перечисляет и описывает. И в Лондоне, и в Будапеште: "вынужден был дать бутылкой по голове"... "...аргументы не действуют... ...следует применить физические доказательства." И дальше: "...приходилось драться в залитом солнцем Неаполе,

в бруклинском ресторане и в пригороде Парижа и в прочих местностях". Отказал себе в этом удовольствии лишь в Ницце: "В 1983 году в дискотеке в Ницце меня, улыбаясь, называли "русской свиньей", но я пашел в себе силы сдержаться и отошел..." Что ж, Лимонов, такая измена самому себе? В Ницце?

Идолог-драчун делает обобщение: "...доброта народов – фикция. Мир кипит враждебностью. И это нормально." Через сто с лишним лет после Ниццы он бросает упрек христианству за его "культ жертвы": "Римский мир не знал культа жертвы. Для него результатом схватки было наличие победителя и побежденного. Первый находился в вертикальном положении, второй – в горизонтальном." (Эту "вертикальность" философ-подросток именует почему-то Римским правом.)

Последние цитаты из "Отюда" – наиболее "идеологической" из его книг. Всю свою историю человечество стремилось избавиться от непомерного труда, защитить себя от голода и холода, меньше зависеть от мертвой материи, подчинить ее себе.

И вот Запад создал тот тип цивилизации, когда, наконец, можно добывать хлеб насущный не в чрезмерном поте лица, став примером в этом и для других народов. Казалось бы, что в этом плохого? Как что плохого, – кипятится писатель, – это же санаторий! Это "закармливание масс" (ох, сильно выражение! А массы против?) Как можно жить в санатории? К тому же, а что они делают с "возбуждающимися", с террористами, например, изолируют их? Современный человек не свободен. Он сменил свободу на хорошую жизнь. А что значит быть свободным? Быть свободным значит творить Историю, как ее творили тысячелетиями, то есть – драться, воевать, "применять физические доказательства". А это наглое "возвышение прав человека"? "Пригождающееся побежденному и направленное против победителя". До чего докатился Запад: "Гитлер и Сталин морально осуждены..." И так далее до конца книги – ворчливое "наоборотничество" начитанного подростка, спускающееся все более к графомании.

О литературных достоинствах произведений как-то и не хочется говорить. По стилю они напоминают те скорые портреты, которые делаются художниками на Монмартре или перед Нотр Дам, а теперь и в Москве на Арбате. Ни сезанновских раздумий, ни, упаси бог, поисков: 10–15 минут и портрет готов, пожалуйста, столько-то франков. Секрет такой быстрой работы прост – никогда не возвращаться к тому, что сделано. Художник рисует один глаз, потом другой, неважно на месте или нет, присовокупляет к ним нос, овал лица и для общего сходства добавляет локоны-завитушки. В качестве таких писательских "завитушек" особенно эффективны иностранные слова или французские названия русскими буквами: рю дэз Экуфф, пляс дю Тертр и т.п.

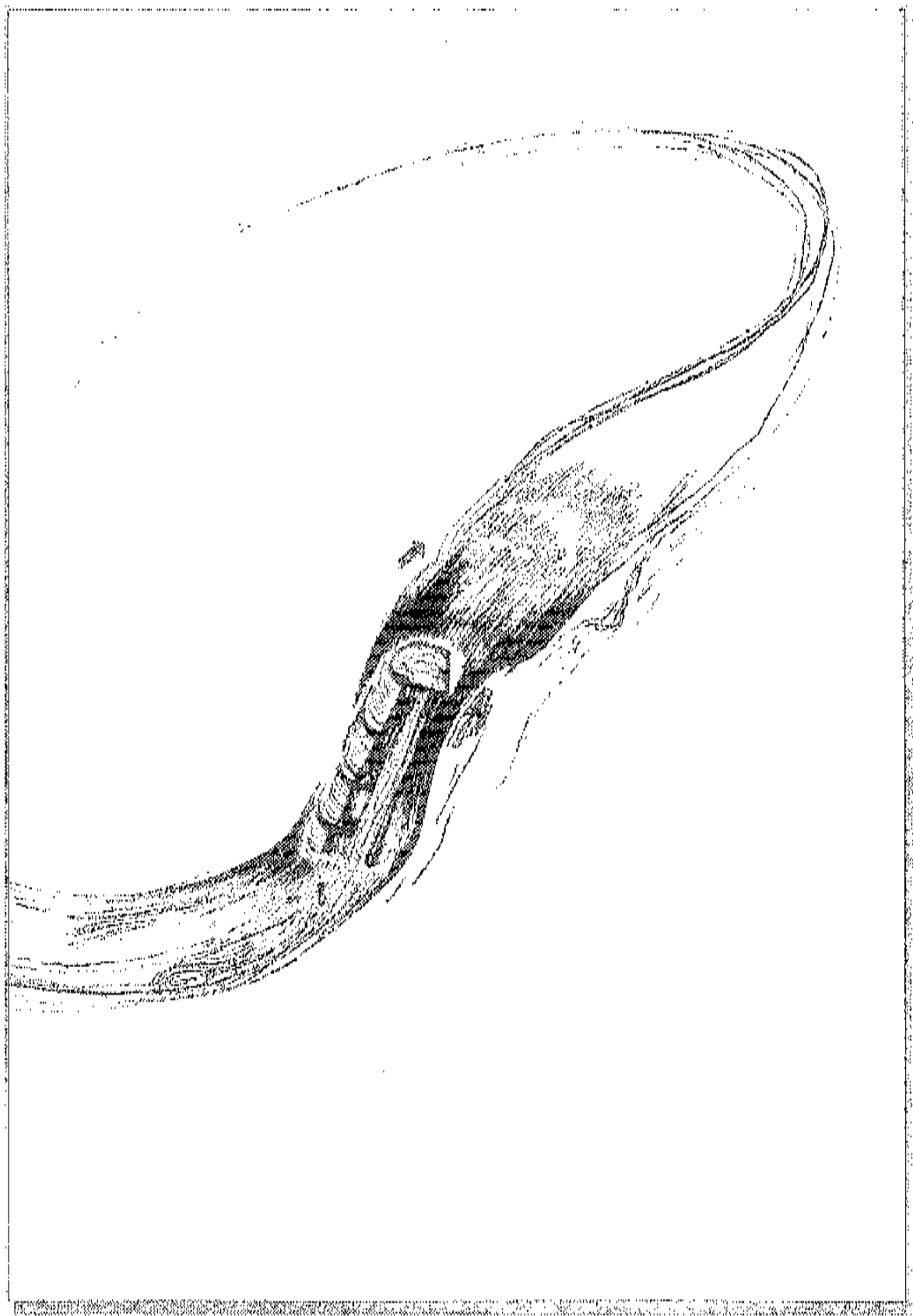
Направляющей интересов Лимонова было всегда не движение "за" (что-то), а устремление "против" (кого-то). Бунтарь-одиночка,

он неизменно стремился в литературе ли, в морали встать в позицию один против всех. Его литературные друзья-благожелатели объясняют образно: писатель любит мочиться против ветра. Если не удавалось быть совсем против всех, то хотя бы против большинства. Тем труднее было ему, когда положение усложнялось, как например во времена перестройки, и неясно было, где же находятся эти "все", большинство, откуда дует ветер. Теперь же писатель выглядит окончательно запутавшимся в политике, на капризных ветрах истории обмочившимся с ног до головы. Уезжать от большевиков, чтобы вернувшись образовывать какую-то нео-большевистскую партию? Стоило ли когда-то возвращаться с антиельцинской демонстрации с поломанными ребрами и разбитой физиономией, чтобы потом вместе с Глызиным и его истеблинментом кричать: "Ура! Грозный взят!" Прав его оппонент, отказавшийся от публичной дискуссии с писателем со словами: "Лежачего не бьют".

Как так получилось, что когда-то подававший надежды писатель превратился в политического пустобреха? Или это, как у многих, — тщеславное желание выловить какую-то рыбешку в мутной воде российской политической жизни? (Авторский вечер в ЦДЛ: "Куда поведете Вы нас, верный ленинец Лимонов? — На Запад. Мы там были в 45-м". Те же мочные сапоги, только направление другое.) Во время последних выборов Лимонов выставил свою кандидатуру в одном из провинциальных округов. В радиопередаче по "Свободе" он хвастался даже, что придумал оригинальный предвыборный лозунг: "Голосуйте за меня, потому что остальные еще хуже." Неужели никто не догадался отпарировать: хуже некуда.

Э. Лимонов *Лимонов против Жириновского*, Москва, "Копей века", 1994;

Э. Лимонов *Убийство часового*, Москва, "Молодая гвардия", 1993.



Павел Пепперштейн

Ватрушечка

(Два писателя-эмигранта)

Предисловие-примечание.

Я написал этот рассказ зимой 1985 года в Праге, мне было тогда восемнадцать лет и я находился, как мне казалось, в эмиграции. Тот период я стараюсь редко вспоминать, хотя он был нес естественно плодотворным в смысле написания мной тогда большого количества литературных текстов. Видимо, состояние "эмиграции", как определенный тип депрессивной психоделики, непосредственно связано с литературностью, эта "пресная" депрессия порождает словесность, причем в избыточных, чрезмерных, невостребованных объемах (в отличие от "кислой" депрессии, которая подменяет "креативное" наращивание массы текста практиками сплошного сокращения, вычеркивания, уничтожения архивов – с целью выжечь последствия глобальной полчмены, отравляющей источники вкуса).

Моя пражская "эмиграция" была чем-то вроде текстообразующего тупичка, в этом смысле это была скорее "амиграция", то есть прерванное скитание, тромб, шлюз, временно приостановленная бесцельность, задержка – в общем, она обладала всеми пространственными характеристиками депрессии. Тогда же я нередко мечтал о безличных "небесных" аппаратах, постоянно выбрасывающих в пустоту всё новые и новые порции литературы – инерция, в силу которой эти "аппараты" продолжают действовать (уже не нуждаясь ни в каком "запросе", ни в каком "заказе" на свою продукцию), эта инерция представлялась мне стихией милосердия, стихией, чья вечно угасающая мощь способна осуществить обмен страдания на сострадание. Естественно, в своих депрессивных грёзах я был одновременно и одним из этих "аппаратов" и, в то же время, доверенным лицом и даже консультантом "хозяев аттракциона". К тому же, из глубины моего сознания выходили целые толпы технических работников, призванных содержать эти "тонкие вещи" в относительно порядке, иногда внедряя даже некоторые усовершенствования.

Первоначально, этот рассказ назывался просто "Два писателя-эмигранта", причем словосочетание "писатель-эмигрант" казалось мне скрыто тавтологичным, но не в том смысле (как это часто понимается), что всякий писатель – эмигрант, а только лишь в смысле, что всякий эмигрант – писатель, так как он удерживает язык за его физическими (государственными) пределами, а, следовательно, удерживает его "вне себя самого", в галлюциногенной безграничности (а в этом удержании, возможно, и состоит та функция, которую имеет литература в отношении языка).

Однако, потом я изменил название, так как этого требовала общая структура "романа", частью которого являлся этот рассказ. "Роман" должен был называться *Пищевой крестик* или *Еда* (я так и не смог окончательно выбрать между этими двумя названиями), он не был дописан до конца. *Пищевой крестик*, в свою очередь, должен был стать первым томом эпопеи "Путешествие крестиков" (переницу крестиков с ножками, идущих по бесконечной дороге, я как-то раз увидел во сне – проспавшись, я почему-то был в восторге от этого сновидения и, в качестве благодарности за этот восторг, решил присвоить этому образу привилегированный статус).

Роман *Еда* состоит из 4 частей: *Первое, Второе, Мучное и Сладкое*. Рассказ *Ватрушечка* открывает третий раздел – "Мучное". Этот раздел, между прочим, посвящен был, главным образом, различным видам страдания (по аналогии между "мучным" и "мучительным"). Что касается рассказа *Ватрушечка*, то он, как это не трудно заметить, вращается вокруг темы ужаса, хотя никто (ни читатель, ни персонажи) этого ужаса так и не испытывают. Вместо ужаса должно было присутствовать – по моей схеме – нечто вроде "со-ужаса" или "со-ужасания", переходящего в "со-угасание". Эти эмоции (или тени эмоций) возможны только в том случае, если гарантировано отсутствие настоящего ужаса в пределах данной нарративной резервации.

Непосредственно за "Ватрушечкой" должен следовать рассказ *Кекс*, где также действуют два писателя, но уже не в эмиграции, а в заключении (сначала на Урале, на шахте "Благодать", затем в "особой зоне" в Северном Казахстане).

Если представить себе "Россию" как фантомное пространство, созданное лишь для того, чтобы обслуживать русскую литературу, то "нормальная жизнь в России" это как бы жизнь мультфильмов, оживших иконных клейм и комиксов, литературную акустику этой жизни сообщают "внешние" пространства эмиграционного "зарубежья" (депрессивный резонанс) и внутриутробные пространства репрессии (тюрьмы, зоны, ссылки и т.п.). Собственно, русская литература осуществляется как патяжение между этими типами текстообразующих (между Чернышевским в крепости и Герценом в Лондоне, между Солженицыным в лагере и Солженицыным в Вермонте). Поэтому литераторы-эмигранты, по необходимости, должны быть продублированы литераторами-заключенными. В рассказе *Кекс* два писателя из диссидентской среды попадают в "особую зону" в Казахстане, где царствуют уголовник Пухти-Тухти и его брат Улан. Место их проживания в центре лагеря называется ДСЦ (Дом Сухих Цветов).

29 ноября 1995. Кёльн.

Таким вот образом въехал Филипп Павлович Плещеев в поле моего зрения: на зелено-красном драконе с золотой чешуей, сидя между роскошных перепончатых крыльев на лакированной скамеечке. Он вылетел из разноцветной тьмы, из радужного дождя, и снова исчез, подскакивая и головокружительно вращаясь в вышине, на большой китайской карусели. Когда драконы снизились, он подошел ко мне и, протягивая руку, сказал: "Господин Мартов, нас ожидает миллион ужасов."

К тому времени я был уже знаком с его романом *Освальд*.

Где-то в пустынном и диком месте останавливается поезд. Из вагона первого класса (с "креслами синего бархата") выходит молодой мужчина в грязном пальто. В руке — большой чемодан. У него бледное лицо с вечной маленькой улыбочкой. Нижняя губка честолюбиво оттопырена. Это Ли Харви Освальд, будущий убийца президента Кеннеди. Большую часть книги занимает переписка Кеннеди и Освальда. Освальд живет в гостинице, в полупустыне. Гостиница расположена недалеко от железнодорожного полотна. В своем номере Освальд вынимает из чемодана разобранное ружье с оптическим прицелом, тщательно собирает его, укрепляет на подоконнике. Окно выходит в какие-то сонные заросли. Освальда окружает тишина. Но его переписка с президентом идет на истерическом взводе. В ней много упреков, каких-то неожиданных вошлей. Кеннеди кажется человеком огромного роста, пропахшим лекарствами, с огромными длинными пальцами, необузданным, вечно взвинченным, проводящим целые дни напролет в диком возбуждении. Освальда он называет в письмах иногда "милый Ли", а иногда "мой дорогой Харви". Ли хочет убить Кеннеди, он долго, нудно старательно настаивает на этом, приводит доводы, доказывает, убеждает, требует. Кеннеди яростно сопротивляется. Его письма начинают напоминать прозу Пастернака по обилию иступленно цветущей сирени в вазах, умножаемой зеркалами и поверхностями роялей. Эта сирень, а также весенние грозы, цвет неба и звуки музыки вызывают какой-то дикий, неадекватный, не влезающий ни в какие рамки, восторг. Захлебываясь от восторга и ужаса, громко тоная, сопя, в огромном разставшемся фраке, Кеннеди бегает по залам и коридорам Белого дома. Там, под опсироидными люстрами, отражаясь в паркетах, вечно длятся концерты великих исполнителей.

Однако, Ли упорен. Он тихо, неизменно и кротко добивается своего. Наконец согласие получено. Кеннеди извещает об этом в суховатой записке, поражая неспойственным ему лаконизмом: "Милый Ли! Я понял все. Ты не можешь иначе. Хорошо, я согласен. Джон."

Получив эту записку, Освальд собирает вещи, наводит порядок в комнате. Несколько раз переставляет тяжелую пенсильницу зеленого стекла. Перечитывает записку, негромко бормоча: "Милый

Ли... ты не можешь иначе..."

Затем он встает, подходит к ружью, нацеленному в открытое окно, прищипывает глазом к оптическому прицелу, тщательно целится и, наконец, стреляет.

Хайдеггер говорил об ужасе, который позволяет нам "осознать" Ничто. Можно сказать, что всякая тварь, пребывающая во времени, должна обладать некоторым "воспоминанием о Ничто", этим "подсознанием подсознания". Возможно, именно к этому "воспоминанию о Ничто" возводят свою родословную комические эффекты. Пустота, лежащая в глубинах памяти, делает нас смешливыми, подобно тому, как емкость, скрытая в глубине горного массива, порождает акустический резонанс. Впрочем, роман Плещеева лишь косвенно юмористичен.

Я уже сказал, что наша встреча с автором *Освальда* произошла на иллюминированной старинной площади, среди огоньков, под слабым дождем. Приблизившись к "павильону ужасов", мы сели в черный мерседес образца 1930 года, движущийся по рельсам, наподобие трамвайчика. И этот транспорт увлек нас в туннель.

— Вы несколько старше меня, — начал Плещеев, — и поэтому, наверное, помните настоящие китайские аттракционы, а не те подделки, вроде той, с которой я только что слез.

— О да, — ответил я охотно, — я помню еще знаменитую карусель по имени *Веер с персиковыми цветами*.

Он прищелкнул пальцами с видимым наслаждением. — Ах, что за времена были!

— Туннель ужасов, в котором мы сейчас с вами находимся тоже хорош. Здесь никогда ничего не меняется. Те же мрачные автомобили, несущиеся друг за другом по темному коридору, те же гибнущие дети...

Мою речь перекрыл скрежет. В ярко вспыхнувшем сиянии на рельсы выскочили искусно сделанные дети в матросках, автомобиль смял их, блеснули на миг озаренные ужасом голубые глаза, беспомощно всплеснула маленькая ладонь в синем рукаве, ветровое стекло покрылось мелкими каплями крови.

— Теперь, — сказал я, — когда видишь аттракцион много раз, это только ностальгически терзает нервы. Но после первого посещения мне снились искаженные личики, золотой якорь на рукаве...

— Но, если уж мы говорили о развлечениях прежних времен — времен моей молодости — все это бледнеет по сравнению с так называемым Домом Сухих Цветов. Он появлялся незадолго перед Рождеством, в темную снежную ночь. Обычно он находил себе место на какой-нибудь достаточно оживленной улице, в проеме между двумя большими доходными домами. Выйдешь, бывало, утром купить горячих каштанов, и вдруг видишь, что там где еще вчера зияла прореха и темнел пустырь, стоит он — высокий, строгий, без всяких

украшений, с абсолютно черными стеклами в длинных узких окнах. В этих непрозрачных стеклах отражалась иллюминация кондитерских лавок и подводные огоньки торговцев живыми рыбами...

... Живыми рабами? ... не расслышал Пленцеев.

— Живыми рыбами — поправил я, — Дом Сухих Цветов это было солидное предприятие. Скромная вывеска извещала о невозможности входа для детей, подростков, впечатлительных женщин и людей со слабой нервной системой. На первом этаже, сразу влво от входа, был особый ресторан. Впрочем, я там никогда не обедал — я сторонник простой здоровой пищи, к тому же вегетарианец. К тому же ностальгирующий эмигрант. Вареная картошка с дымком, соленый огурчик, рюмка водки — что еще надо пожилому писателю? В мире существует много хорошей еды — простой, хорошей еды...

— Да, я читал ваш роман *Еда*, — сказал Пленцеев, — Шестьсот страниц сплошного описания различных блюд... Читая его, я представлял вас розовощеким толстяком... (он бросил косой взгляд на мое сухое бледное лицо и тщедушное телосложение).

Я хотел сказать что-то, но грохот перекрыл мои слова. На головокругительном повороте нам открылся стремительно надвигающийся на нас горящий дом. Монументальный столб огня вздымался над ним. Искусственные люди прыгали из окон, сыпались вокруг и разбивались в кровавые дребезги. Видно было, что верхний этаж уже поехал, с треском, и навис над дорогой пылающим массивом. Мы должны были промчаться под ним.

— Проскочим или нет? — спросил Пленцеев, на миг поддаваясь обаянию игры.

Дом, как в замедленном кинофильме, разъехался в стороны, расселся и рухнул. Были в подробностях видны оседающие стены, открывающиеся за ними незащищенные коробочки жизни — обнажившиеся квартиры, знакомые мне, как моя собственная. Я смотрел на все это чуть увлажненным, узнавающим взглядом — ведь я видел это не меньше двадцати раз. Вот зеленая бутылка на столе — сейчас она превратится в облачко стеклянной пыли, так как ее заденет пролетающий кирпич. Вот женщина вскакивает с кровати и тут же проваливается сквозь пол с еле слышным криком. Вот мужчина в подтяжках выбегает на лестничную площадку, падает в пролет, испаряется.

Чудом наш автомобиль остался цел среди этого распада, и мы продолжали мчаться в туннеле.

— Проскочили! — крикнул Пленцеев, оглядываясь в заднее окно. Догорающий дом исчезал за поворотом.

Мы выехали на узкий мост. В глубине, внизу, тём пенный Ахерон. Пленцеев, взволнованный происходящим, не отказался от предложенной сигареты. К тому же, мост впереди обрывался.

— В пропасть? — спросил Пленцеев, выпуская облачко дыма, — навсегда?

Мерседес близился к обрыву. Уже были отчетливо видны поко-

реженные концы рельсов, нависающие над бездной.

Но гигантская летучая мышь тихо спланировала с высоты и, подхватив наш автомобиль, одним махом перепесла его через пропасть.

Я приоткрыл глаза. Мы снова мчались по рельсам. Пленцеев в полутьме улыбался.

— Здесь весело, в этом аду, — сказал он задумчиво.

— Наше время — время революции в этом деле, — сказал он через некоторое время, — электронные и лазерные эффекты придают беспощадную достоверность старому бреду, прошедшему новейшую техническую обработку. Конечно, мы с вами можем оценить наивность традиционных туннелей, но молодежь уже мало интересуется этим.

Впрочем, наивное, собственно говоря, ближе к ощущению ужаса. Самые простые вещи бывают порой ужасными. Меня в общем-то волнует только наивное.

— А что для вас ужасно? — поинтересовался я. — Я в детстве лежал в больнице. По ночам в палате дети рассказывали друг другу "страшные истории". Одна из них запала мне в душу своей недосказанностью. Где-то в деревне была разрушенная церковь. Каждый, кто входил туда и смотрел на потолок, мгновенно умирал. Он умирал именно от ужаса, так как на потолке было что-то невероятно ужасное.

Собственно, это было "самое ужасное", лицезрение коего нельзя было выдержать. История обрывалась вопросом: что было на потолке? Ответ на этот вопрос, конечно, ни один человек не мог знать, так как все видевшие умерли. Однако слушатель должен был выдвинуть предположение, соответствующее ответу на вопрос, что для него является самым ужасным. Кто-то сказал, что на потолке человек видел сам себя в виде растерзанного мертвого тела. За неимением другой версии, большинство детей в палате согласилось с этим мнением. Думаю, что в этом сказался детский эгоцентризм.

— Может быть, он видел Бога? — пожал плечами Пленцеев. — Существует распространенное мнение, что все видевшие Бога, умерли. Впрочем эти предположения чересчур экстремальны. Речь в них идет о слишком крайних случаях. Я всегда с невероятным трепетом, как самое ужасное и в то же время сладко-томительное, переживал ситуацию внезапного прозрения, даже незначительного, мельчайшего. Смутно помню, что в детстве, еще в России, у меня была пластинка о каком-то Пухти-Тухти — ежик, что ли? Точно не припоминаю. Там был один момент (когда он наступал, у меня всегда больно сжималось сердце) — Пухти-Тухти глядел издали на какую-то гору и вдруг он увидел на поверхности горы маленькую дверцу. Он долго смотрел и ничего не видел, и вдруг наступало прозрение. В этом для меня содержалось самое ужасное.

Наш "мерседес" погрузился в мутную зеленую воду. К окнам льнули утопленники, меж ребер у них выскальзывали грациозные гирлянды ярко-красных рыбок. Поодаль громоздились затонувшие

пароходы — среди пятен черной ржавчины и пушистых наслоений мха можно было прочесть названия — Титаник, Лузитания... На палубах толпились мертвецы — их белые курортные костюмы набухали и раздувались пузырями в воде, а выражения лиц напоминали цветы, настолько отрешенными и как бы "разрастающимися" были эти искусственные лица.

— В различных медитативных практиках — продолжал Плещеев, — существует опасность преждевременного, неподготовленного прозрения. Истина постигает адепта в состоянии незащищенности. Это как бы "сатори наполовину". Полагаю, что это весьма ужасно. Даже, если мне делают сюрприз на день рождения, что-то в глубине моей души больно сжимается от ужаса — сюрприз включает в себя момент внезапного прозрения. Должен сказать, что этот туннель, заранее определенный как "место ужасов", является для меня отдыхом от того быстрого неопределенного проступания ужасного, которое имеется в нормальной жизни. Этот устаревший павильон ужасов напоминает мне мои собственные тексты, в которых я занимаюсь "техническим" воссозданием наивности. В частности, наивность обостряет и страхи. Пугаясь, мы возвращаемся в детство, а оно — единственное из периодов нашей жизни — по-настоящему готовит нас к смерти. Остальные периоды — отрочество, молодость, зрелость, даже старость — они лишь отвлекают, это лишь "задержка".

.....

Туннель сближает людей. Мы вышли оттуда друзьями, слегка волооча ноги, шурясь на ставшую неправдоподобной площадь, как бы немного пьяные, испытывая головокружение и удивление при виде обычной жизни.

Посетить мы отправились в русский ресторан. Плещеев разлил водку в рюмки, поднял свою и провозгласил первый тост: — За Россию!

Мы выпили, и какое-то время молча ели, думая об огромных вокзалах и аэродромах, о кладбищах, утопающих в цветущей сирени, об извилистых тропинках. Отсутствие России — это просто наркотик, мы же — неизлечимые наркоманы.

Плещеев стал рассказывать о своей жизни. Он родился в Крыму, в городе Феодосии, в доме, напоминающем торт. Был проказливым, загорелым ребенком с внезапными приступами глубокой задумчивости. Вечерами в доме собирались интересные люди, мать играла на рояле Рахманинова и Скрябина. На стенах висели небольшие оригиналы Айвазовского, Володина, Кустодиева. Филипп собирал на пляже сердолики и аметисты, продавал их на набережной. Кроме того он превосходно мастерил из ракушек сувениры: бабочек, улиток, профили Пушкина и др. Его родные считали, что он в жизни не пропадет. Совершенно неожиданно у него вдруг

открылся запущенный туберкулез. Время было трудное, стояли пятидесятые годы, однако все же удалось отправить его лечиться в Москву. Он долго лежал в больнице и чуть не умер, но в конце концов выздоровел и вышел из больницы в пятьдесят седьмом году, как раз во время молодежного фестиваля. Ему было двадцать лет, он был худой и истощенный долгой болезнью. Среди молодежного буйствования он вяло бродил в колышавшемся костюме, который за время болезни стал велик и висел на нем изжеванной тряпкой. Несмотря на это, он познакомился с одной немкой. Они переписывались на протяжении четырех лет – именно эта продолжительная переписка и привела Плещеева к занятию литературой. В Москве Плещеев стал так называемым стилигой – он носил узкие брюки, плечистый пиджак, смазанный бриолином кок. Бойко танцевал рок-н-ролл. Потом немка снова приехала в Москву, они поженились и Плещеев уехал за границу.

– А теперь я обосновался в этом городишке. Здесь неплохо, но мне, южанину, не хватает моря и тепла. Хорошо бы перебраться в Португалию, да только вот Эльза не хочет.

– Над чем вы сейчас трудитесь? – спросил я.

– Я пишу роман *Пни*. Без одной буквы роман Набокова. Название можно понимать двояко – или это множественное число (кряжистые, замшелые пни в туманном лесу) или повелительное наклонение, революционный призыв: "Пни!" (в смысле: дай пинка).

– О чем же это?

– Жанр: семейная эпопея. Я описываю судьбу тридцати двух братьев по фамилии Зубцовы. Всё начинается в России конца девятнадцатого века. Имена братьев: Еремей, Григорий, Силантий, Федосей, Егор, Кирилл, Порфирий, Никафор, Сергей, Всеволод, Ростислав, Петруха, Антоп, Сургуч, Евсей, Труп, Никифор, Терсентий, Брательник, Упырь, Церковь, Моисей, Корзина, Дохлятина, Спиридон, Курок, Сортир, Рыбешки, Парижский, Нестор, Здравствуйте и Простор. Имена у них столь необычные потому, что по мере того, как они рождались, их родители постепенно сходили с ума. По злой иронии судьбы дольше всех прожил Труп Зубцов. Все они влюбились в одну женщину – Софью Викентьевну Селезневу. Сначала мы видим Софью Селезневу маленькой, босоногой девочкой, бегущей лесной тропинкой с ковшиком, наполненным до краев спелой малиной. Именно такой, в золотистом свете солнечного летнего дня, увидели ее впервые все тридцать два брата, когда они как-то вышли из своей красной покосившейся избушки и пошли погулять в лес. Длинной цепочкой бросились они вслед за ней, издавая радостный крик. В ужасе побежала Соня до белого барского дома с колонами, где она жила воспитанницей у помещиков Сосновских. Она сирота, ее родители, бедные дворяне, рано умерли, оставив девочку дальним родственникам. В следующих главах романа мы видим Соню гимназисткой, потом курсисткой, потом – во время русско-японской войны – сестрой милосердия. Однако

братья Зубцовы не оставляют ее в покое со своей страстной влюбленностью. Любопытно, что все тридцать два брата ей одинаково отвратительны, но они не верят этому, ревнуют друг к другу, мучительно следят друг за другом, непаздят и в конце концов убивают друг друга. Сергей ночью "решет" Пестора на сеновале, всаживая ему в горло длинный гвоздь. Здравствуйте кончат с собой в номере отеля. Страсти слегка притупляются, когда Софья Викентьевна выходит замуж за своего троюродного брата капитана Сосновского. Но капитана вскоре убивают на фронте и все разражается с новой силой. Вздуваются и оседают пузыри исторических катаклизмов: русско-японская и Первая мировая войны, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война, раскулачивание и т.д. Братья нередко оказываются по разные стороны баррикад или встречаются лицом к лицу в разгаре боя. Никифор, красноармеец из отряда Буденного, разрубает шашкой до седла своего брата, добровольца Терентия. Корзина служит в Чека и расстреливает Силантия. Рыбешки Михайлович становится атаманом банд, на ликвидацию его высылают отряд под командованием Гвсся. Короче, братья уничтожают друг друга в ритме спазматических пульсаций истории. До конца тридцатых годов доживают только Брательник и Труп. Оба одновременно входят в тусклую, убогую комнату в коммунальной квартире, где живет уже немолодая женщина Софья Викентьевна Селесневна-Сосновская. Они несут букеты цветов. Софья Викентьевна отвергает их предложения руки и сердца. Единоутробные выходят, подыскивая место для поединка. В этом поединке победа достается Трупу Михайловичу. Труп Михайлович выбрасывает тело Брательника в узкое окно и начинает неторопливо ухаживать за Софьей Викентьевной. Он каждый день приносит цветы, достает продукты и билеты в театр, читает ей вслух стихи Тютчева. Постепенно Софья Викентьевна привыкает к его присутствию. Наконец она соглашается выйти замуж. Стоит теплое лето. Они идут по улице, останавливаются на краю открытого канализационного люка. Труп Михайлович всматривается зачем-то в глубокую темноту. Внезапно Софья Викентьевна слышит какой-то голос, произносящий слово "Пни!" Она оглядывается, но вокруг нет никого. Тогда Софья Викентьевна пинает Трупа Михайловича ногой в спину. Он падает в люк и исчезает. Софья Викентьевна крестится и уходит по пустой летней улице, покачивая ридикюлем. Этот день – 21 июня 41-го года. Завтра война. На этом роман кончается.

– Интересный замысел, – сказал я.

– Пересказ дает не совсем точное представление о романе, – возразил Плещеев, – может показаться, что речь идет об экспрессионистической повелле. Но, на самом деле, это подробное, неторопливое повествование, с длинными описаниями природы. Вот, впрочем, образец стиля.

Он вынул из кармана исписанную бумажку и прочел: "Тяжело,

тяжело зацветали розы в саду Сосновских. Как бы в тягостной дремотной задумчивости лопались упругие бутоны, и тонкие лепестки с еле слышным шорохом начинали теснить друг друга закрученными уголками, напоминающими края старинных рукописей, много лет пролежавших в свернутом состоянии, в посыпанных пылью рулонах.

Эти лепестки излучали сияние настолько теплое и яркое, что оно даже отражалось в сплюснутых зернышках песка, зажигаясь мягкими розовыми нитями на общем синем и лиловом фоне длинных полуденных теней.

Потом, ближе к вечеру, когда в сад вступали сгущенно-молочные сумерки, сияние бутонов зачарованно гасло, зато аромат становился сильнее. Аромат роз вторгался в раскрытые окна, и движения людей, находившихся в доме среди белой зачехленной мебели, замедлялись, ленивые пальцы начинали бродить по отзывчивым струнам гитары. Падала со звоном чайная ложечка, чье серебро потемнело и истончилось от времени, истертое пальцами нескольких поколений. Шелестели небрежно листаемые и уже словно светящиеся страницы книги, на которых нельзя было разобрать ни слова, так как в комнатах становилось слишком темно, но никому не хотелось зажигать свет...

Шкещев свернул бумажку и положил обратно в карман.

– Сколько, примерно, будет страниц? – поинтересовался я.

– Не меньше трехсот, – ответил он, – а, может быть, и того побольше.

– Что ж, надеюсь в скором времени держать в руках законченный роман. Если я не ошибаюсь, вы изображаете традиционный русский бой за обладание истиной. Софья Викентьевна – София–Премудрость. Все мы, в какой-то степени, наследники тех представлений, которые завсцали нам Соловьев и другие русские мыслители. Однако Божественная Премудрость недостижима, непостижима. Поэтому все братья представляют собой какие-то останки, обрывы, укорененные в традиции, но не имеющие никакого продолжения, короче говоря, цици.

Этот бой или эта охота за Премудростью описывается, в общих чертах, поговоркой "Близок локоток, да не укусишь". Тридцать два брата по фамилии Зубцовы это, конечно же, просто зубы. Намек более чем прозрачен. Зубы живут в красной избушке, то есть во рту ("рот", по-немецки, – красный). Фабула таким образом воспроизводит структуру распространенного сповидения о выпадающих из рта зубах. Они сыпятся друг за другом, выталкивая друг друга, постукивая, как бухгалтерские счета. Такой сон снится, по всей видимости, всем. Последним остается зуб по имени Труп – мертвый зуб, увенчанный коронкой – коронованный победитель в этой игре в "Царь Горы". Однако, он гниет под своей коронкой и его также приходится устранить. Зубы имеют форму пней, пенечков. "Сядь на пенек, съешь пирожок!" То есть положи на пенек (на зуб) нечто мягкое и сладкое, отчего этот зуб или этот пенек начнет гнить. (От

этого появляется боль, и тогда лишь один выход – положить на зуб мышьяк, словно у даптиста. Не лучше ли сразу начинить пирожок мышьяком, как это учили Пуришкевич и молодой князь Юсупов, готовясь к визиту Распутина? Мышьяк хорошо прятать в творог. Тогда получится ватрушечка. Вспоминается миф об аргонавтах. Вспоминаются "зубы дракона", засеянные Ясоном. Из этих засеянных зубов вырастают воины. Это объясняет, почему последний зуб выпадает (как карта "выпадет" при гадании) за день до начала войны. Посев произведен, зубы ушли в почву, и земля готова к тому, чтобы, зачав от этих семян, породить героев. Плещеев согласно кивал головой.

– А над чем вы сейчас работаете? – спросил он.

– У меня в гостинице два незаконченных рассказа – *Ватрушечка* и *Румцайс*.

– *Ватрушечка*? Вы как раз только что упоминали о ватрушечке.

– Лейтмотив. Наверное, что-то из детства.

– Мы могли бы зайти ко мне на чашку чая, – сказал Плещеев, – Эльза иногда готовит ватрушки в германском стиле, с корицей. Но... тут есть одна загвоздка. Моя жена – член неофашистской партии. Не знаю, не смутит ли это вас?

– Как, ваша жена – наци?! – изумился я, – и вы это терпите?

– Ах, вы не представляете, сколько это мне доставляет неприятностей? Но что остается делать? Не разводиться же из-за политических разногласий. Когда мы с Эльзой поженились, она была слегка "розовой". Потом все "краснела" и "краснела". Меня это раздражало безумно. Я выбрасывал в помойку книги Маркузе и статьи Цол-Пота, рвал плакаты с лицами Мао и вихрастого Троцкого. Накопец я смирился, но вскоре Эльза внезапно "позеленела". Началась новая напасть! По квартире ползали вымывающие животные. Все столы были заставлены пробирками с водой наших рек в разной степени загрязнения. Теперь же "красное" и "зеленое", видимо, наслоились друг на друга, образовав "коричневую" смесь. Эльза опять переоборудовала квартиру. Теперь она предпочитает то, что я называю "гитлер-югендстиль" – смесь неофашизма и неомодерна.

Черные дубовые панели и белые статуи, изображающие нагие тела арийских девушек и юнотей. На стенах – невероятно увеличенные фотографии очаровательной Гели Раубаль, которая покончила с собой из-за любовной истории с собственным дядей.

– Полагаю, нам лучше немного прогуляться на свежем воздухе, – возразил я, – подобные интерьеры, конечно, экзотичны. Однако, поздними вечерами эта эстетика может подтолкнуть к депрессии.

Мы вышли. Пока мы сидели в ресторане, стало поздно и похолодало. Дождь сменился мелким снежком, который по-детски неуверенно хрустывал под подошвами ботинок.

Плещеев закурил сигарету.

– Скажите, Филипп Павлович, не потомок ли вы русского поэта

Пленцесва, чьи стихи мы все учили в детстве на память?

– Пет, вроде бы. Не думаю. А вы – не приходите ли родней известному большевику Мартову?

– Пет. У большевика это был партийный псевдоним, у меня же – наследственная фамилия.

Гуляя, мы вышли на мост. Ярмарочная площадь видна была внизу. Иллюминация еще кое-где светилась, но драконы на каруселях были уже в чехлах, аттракционы закрыты.

Прямо под нами виднелось огромное круглое здание "павильона ужасов", где мы недавно развлекались.

– Смотрите, господин Мартов, вот она – вылитая ванна любимая ватрушечка, – сказал Пленцесв, стряхивая влиз пепел с сигареты.

Павильон ужасов действительно сверху напоминал "ватрушечку" – надутое кольцо, в центре – беловатая крыша, свежеприсыпанная снежком, словно сахарной пудрой.

– Да, ватрушечка, – согласился я.

Вокруг нас была чужая страна, а, главное, вокруг нас была приближающаяся вплотную зима, от которой следовало снова и снова спасаться бегством.

1985

Виктор Тупицын

Текстуальность / Текстапальность.¹

(Эмиграция, которая всегда с тобой)

*"И не будет больше на земле человека,
который называл себя Я".*

Борис Савинков

1. Меньшиков в Березове.

Китай – одновременно – и место, и пресамбула. Я жил в этой пресамбуле три года. Не помню, в связи с каким праздником – скорее всего, по случаю дня рождения – Вова Рекунов, с которым мы тогда учились в 7-м классе, подарил мне презерватив. Запираясь в своей комнате, я – тайком от родителей – часами примерял рекуновский подарок. По-видимому, мои отношения с презервативом зашли достаточно далеко, так как спустя месяц, он чудовищно растянулся, достигнув неподобающих размеров. Погоревав, я вскоре охладел к предмету своей страсти: презерватив перскочевал в карман брюк, пребывая там, как Меньшиков в Березове, в соседстве с носовым платком и расческой. Первого Мая 1959-го года отец и мать взяли меня с собой на банкет, устроенный китайским правительством в пекинском Дворце Церемоний. В момент, когда мама танцевала танго с премьером Чжоу Энь-лаем, мне вдруг приспичило высморкаться. Вместе с носовым платком из кармана выполз презерватив и, рухнув на мраморный пол, распластался на нем во всей своей необъятной красе. Во Дворце церемоний возникла некоторая напряженность: путавшийся в ногах "стратостат" мешал танцевать... Положение спасла мама. Она села (а может быть, даже легла) на презерватив, прошипев в мою сторону: "Подними сейчас же!" Поднять-то я, конечно, поднял, но... боковым зрением удалось мне уловить брошенный на меня взгляд председателя Мао, его улыбку и преспокоенное вымученного счастья выражение лица. Учитывая, что Мао Дэ-дун – поэт, предпочитавший писать стихи именно в таких (неблагоприятных) условиях, я несколько не сомневаюсь, что эпизод с противозачаточным средством возбудил² в душе Великого Кормчего прилив грозowego вдохновения, запечатленного в следующем пассаже:

¹ Под этим (моим – В.Т.) заглавием петербургский журнал *Кабинет* в 1993 г. – по ошибке – напечатал статью другого автора.

² Наше влияние на вождей, не зарегистрированное официальным и апохрифическим архивами – тема, требующая изучения (В.Т.).

RETURN TO SHAOSHAN

七律

一九五九年六月二十五日到韶山。離別這
地方已有三十二周年了。

別夢依稀咒逝川，故園三十二年前。
紅旗捲起農奴戟，黑手高懸霸主鞭。
爲有犧牲多壯志，敢教日月換新天。
喜看稻菽千重浪，遍地英雄下夕煙。

Что касается презерватива, то его предательскую бесцеремонность во дворце Церемоний, можно считать преамбулой по отношению ко многим событиям моей дальнейшей жизни, включая и эмиграцию из России (бегство из коммунального кармана и т.п.)

2. Не дуй в вагину.

Нижеследующий текст спровоцирован тремя интертекстами. Первый – это запечатленный в литературе и кинематографе образ провинциального молодого существа, чаще всего – эмигранта, оказавшегося в большом городе или в чужой стране и озабоченного проблемой поиска себе подобных, тех – кто в рамках той или иной парадигмы психо-сексуальной ориентации сподобились легитимировать эротические фантазии, которые еще недавно, в родных пенатах, наедине с самим или самой собой казались запретными, постыдными, перверсивными. Отчасти, подобная воля к идентификации граничит с перораспределением ответственности, то есть – с бессознательным стремлением перенести центр тяжести гетерогенного "столба" с хрупких плеч отдельно взятой индивидуальности на коммунальное тело. При этом, "провинциальность" и "чужестранность" при ближайшем рассмотрении оказываются не только субститутами маргинальности и миноритарности, но и условиями, обеспечивающими магнетизм внутри-текстуальных реляций, таких как приобщение и эмансипация, симбиоз и фрагментация, аффирмация и негация.³

Второй из интертекстов иллюстрируется показанным в конце 80-х гг. по нью-йоркскому телевидению интервью с бисексуальным "япи" (*young professional*), согласно которому его понимание женщины вообще и вагинальной эротики в частности является более углубленным, чем, скажем, у гетерогенной публики, поскольку опыт вхождения в другого сопоставим – в его случае – с опытом вхождения в него самого.

Третий интертекст соотносится с биографией автора этих строк, сочинявшего в пятнадцатилетнем возрасте стихи следующего содержания:

*Безвыходным бывает только вход,
Остановись мгновенье, ты урод
и т.п...*

Позднее – с литературными опытами "человека, который называл себя я", произошло примерно то же, что с юным существом из далекой страны, о котором шла речь в начале.⁴

Воля к приватному словотворчеству утратила свое окончание, т.е.

³ К разряду подобных ("перформативных") тропов можно причислить и территориализацию, вменяемую гетерогенной текстуальностью своему другому и принадлежащую к числу модификаций обнаруженного Фрейдом феномена негативности символической функции.

⁴ Они (э)мигрировали из контекста подростковой патетики в де-патетизированную телесность, регулируемую куда более взрослыми, чем прежде, парадигмами идентитарности.

"Я", преобразовавшись в нечто среднее между ИМ и ЕЯ, — в ОНО. Первое лицо превратилось в третье, любимец — в незнакомца, а то, что выпало в осадок в качестве "меня самого", стало формой сопроводительного письма, предъявляемого при входе в безвыходность, именуемую Текстом. В ситуации с процитированными стихами, условием "входа" было не столько принесение в жертву привилегий текстуального протагониста, сколько согласие на ассимиляцию в хоре сатиров на подмостках писательской трагедии, состоящей в уплощении инфантильного поэтического "Я" до уровня интертекста. К тому же происходило как бы переопределение другого, выражавшееся в ре-сесуализации ТОГО ЖЕ САМОГО. Иновременное, инотерриториальное бытие коллапсировало в объятия ОДНО-И-ТОЖИЯ, тем самым преодолевая дискомфорт, сопряженный с истерогенностью контраста между фаллическим и вагинальным дискурсами.

Гиперболизируя триумф фундаментального означающего (ФАЛЛОСА), этот контраст усугубляет и горечь неудач, понижая потенцию прианической нарративности и инспирируя самоистязательную поэтику оговорок, пауз, поправок, а так же — бубнежа, заикания, бормотания и тому подобных форм текстуальной сексопатологии. Впрочем, всякий дискомфорт чреват исподними озарениями психоделической компенсации. Тут уместно вспомнить Ванду фон-Дунаев из "Венеры в мехах", полирающую припавшего к ее пагоде северина, для которого позиция раба и жертвы равносильна обретению исключительных ("ультимативных") прав и свобод — права страдать и свободы подчиняться.⁵

Сказанное с определенной степенью точности вырисовывает литературный ракурс гомосексуальной ориентации, интерпретируемой в терминах ассимиляции буквы словом, слова — текстом, текста — письменностью, синхронии — диахронией. Следы этого последнего феномена без труда диагностируются на энцефалограмме текстообразования в виде "рубиконных" зазоров, входных и выходных колодцев, смысловых цензур и т.п. Под входом в данном случае понимается не только инициация периферийного прианического текста в лоно (АНУС) централизованной текстуальности, но и момент обретения им ее "входных" качеств, императив самосотворенности заново по образу и подобию того, что подвергнуто пенетрации. Словом, гомосексуальный троп — это короткое замыкание в цепи "ВХОД/ПЕНЕТРАЦИЯ", гибрид топоса входа с хроносом проникновения в него. При этом, закон обратимости (*reciprocity*) этих двух полярных экстатик, как правило, не переносится на случай гетерогенной практики. Гомосексуальная

⁵ Точно так же реагируют на пресрагности судьбы и промахи нашей незрелой мысли, цепенющие при столкновении с заматерелой музой (Вандой) искусственного сочинительства: с одной стороны — очевидна их обеспокоенность, а с другой — заинтригованность новыми обстоятельствами.

обратимость достигается путем упразднения идентитарной модели либидо, что ведет к фрагментации, осуществляемой через партеногенез. Под партеногенезом – в случае маскулинного варианта – подразумевается двойное прочтение словосочетания ПОЛУ-СМЕРТЬ, означающего, во-первых, смертный приговор полу (полу смерть!), а во-вторых – 50% смерти фаллоса как эксклюзивного субъекта пенетрации и – одновременно – его второе рождение (инфляция) в образе объекта пенетрации, что в свою очередь обрачивается рождением анальной и/или квазигинальной эротики (*jouissance* – быть входом). Мужское, ведь, вообще говоря – пенетрация с целью установления контроля над референтным пространством, в то время как женское – это вагинальное заглатывание "овладевшего" референтом на предмет экспроприации узурпированных символических ценностей, среди которых – "начало начал", телос, центр, истина и т.п. Таким образом, что касается метаморфоз вагинальной эмпирики, то ее лесбийская ипостась сопряжена со смертью фаллоса как ДРУГОГО, как объекта мимикрии и объекта пенетрации вкупе с его вторым рождением в качестве субъекта этой последней.

Иначе говоря, происходит как бы сдувание раздутого (*inflated*) фаллоса, в результате чего он в значительной мере спускает, теряя приоритет "объектности".

Под вагиной в данном символическом контексте понимается отверстие, через которое осуществляются процедуры раздувания и сдувания, причем, первая из процедур соответствует гетерогенному сексу, тогда как вторая – его лесбийской негации. "Не дуй в вагину", – говорил своей жене один из признанных специалистов по этой части ⁶, тем самым как бы предостерегая ее от побочных эффектов инфляции фаллоса.

Читавшие Джека Лондона помнят историю о двух золотоискателях, один из которых иступленно долбит каменистую почву (ПЕНЕТРАЦИЯ), в то время как второй наблюдает за происходящим с почтительного расстояния, дожидаясь момента обнаружения золотой жилы (РЕФЕРЕНТ), после чего следует коварный выстрел в затылок (СДУВАНИЕ ФАЛЛОСА) и незамедлительная экспроприация добычи. Однако, по мере того, как телесность текста снимает различие между входом и выходом, делая эти понятия амбивитными, лишенными внятности, – отношения между интертекстами становятся бисексуальными, что – по-видимому – прочитывается как знамение времени: ведь как только мы отрефлектируем безвыходность своего положения в качестве кадуцеев текста, нам так или иначе придется соотноситься друг с другом, следуя законам и стратегиям.

⁶ Имеется в виду Андрей Монастырский. Женой, ответственной за "утечку" этой информации, была Ирина Нахова.

3. Как Гертруда.

В период начального обучения меня постоянно отлавливали на улице или в школьной раздевалке полпогрудые, усаые тетки – представители национальных меньшинств. Они лепетали незнакомые слова и с нежным повизгиванием закидывали мне в рот конфеты и сухофрукты. Позднее выяснилось, что это были мои армянские родственницы. История с тисканьем и родственными поцелуями перекликается с рассказами моей жены о детских годах ее сводного брата Миши, гладившего щенков и котят с таким усердием, что их потом находили мертвыми. Увы, точно так же и я, порой, заласкиваю до полусмерти собственные тексты.

В 11-летнем возрасте меня стали водить в гости к оперному баритону Георгию Михайловичу, армянину из Баку, снимавшему комнату в Москве на Маленковской улице. Георгий Михайлович называл меня Витюшенькой и тискал не менее порывисто, чем тетки с сухофруктами. В ЦДР, куда он нас с мамой приглашал на концерты и на просмотр фильма *Багдадский Вор*, дамы кричали ему – "Георгий, Георгий!" и слали воздушные поцелуи. Мне тогда было невдомек, что и Георгий Михайлович, и усаые тетки – одного со мной поля ягоды: он – мой "биологический" отец, а они – его сестры. Мама призналась мне в этом только после окончательного разрыва с Георгием Михайловичем, произошедшего незадолго до нашего отъезда в Китай. Обливаясь слезами, она рассказала, что переспала с ним в поезде, во время войны, по дороге в эвакуацию. По ее словам, он прыгал с нижней полки на верхнюю в попытке сорвать с маминых губ поцелуй. Ее муж – тот, кого я называл и продолжаю называть паной – в то время героически работал в Москве, о чем свидетельствует медаль "За доблестный труд в Великой Отечественной войне", бережно хранимая мной вместе со свидетельством о рождении. Ведь, в каком-то смысле эта награда распространяется и на акробатические прыжки в поезде, сопровождавшие моему появлению на свет. "Несверную деву лобзал армянин", – прочел я у Пушкина.

Итак, к 13-ти годам до меня наконец дошло, что я – Виктор Агамов, терпевший несправедливые унижения в связи с не имевшей ко мне отношения фамилией – Туницян. Вспоминается, как в МГУ, в лифте, в ответ окликавшим меня по фамилии (особенно в присутствии незнакомых студентов) я с неизменной мрачностью отвечал: "От такого слышу". Оказавшись в Америке, я – отчасти в шутку, а отчасти всерьез – объяснял приставучим коллегам по Университету, что главной причиной моей эмиграции является не Бульдозерная выставка 1974-го года, не отношения с мамой, а "плохая фамилия". Но больше всего действовал на них рассказ о моем сумасшествии, которое я симулировал, спасаясь от армии.

Учась на третьем курсе, я – в один прекрасный момент – перестал посещать военную кафедру. Зная, что это чревато отчислением из

МГУ с последующим отбыванием воинской по-винности, я — заблаговременно — записался на прием к психиатру. Однако, одним визитом (в Соловьевку) отделаться не удалось. Привлекательная выпускница медицинского института проявила ко мне живой интерес, с нескрываемым сочувствием записывая рассказы о поч-ных кошмарах, которых у меня никогда не было. "У него в голове ветер, угрожающий равновесию мира", — прочел я в лежащей на ее столе коленкоровой тетради, пока она шепталась с кем-то за дверью. Я также читал ей стихи, на один из которых онаотреагировала с особым трепетом.

*"Снимите, снимите с меня паука,
мне дамы еще не дают сорока"...*

По ходу дела замечу, что это был особый литературный жанр: позднее его определяли как "психдиспансерный". Главной задачей авторов, работавших в психдиспансерном жанре, было "уклонение от воинской обязанности". Единственно легальным путем, гарантировавшим такого рода возможность, считалась симуляция вялотекущей пизофрении, симптомы которой превалировали в поэтике моих друзей, читавших стихи у памятника Маяковскому. "Вы просто-напросто боитесь поддакивать", — заметила как-то врачиха. "А Вы поднекивать", — отпарировал я. "А что бы Вы почувствовали, если б я Вас уложила в кровать, а потом обняла и поцеловала", — спросила она. Подумав, что речь идет о госпитализации (о, этот эзопов язык психиатрии!), мне не пришло в голову ничего лучше, чем заявить, что в ее объятиях я бы чувствовал себя, как ... в смиренной рубашке. "Это был чисто гипотетический вопрос", — выдавила она из себя, и с тех пор обращалась со мной сухо, официально. Со временем мое досье в Соловьевке стало достаточно пухлым, и — по мнению моей симпатичной "собеседницы" — воинская повинность "не гармонировала" с поставленным мне диагнозом. Но тут эта история каким-то образом дошла до мамы.

Вихрем пронеслись сквозь анфилады приемных и кабинетов, она — в течение считанных часов — убедила врачей и военных, что я авантюрист и манипулятор, и что армия — единственное место, способное выправить мне мозги. Не исключено, что это явилось апогеем ее любви ко мне, формой возвышенного террора, который я уже охарактеризовал ранее как "заласкивание" до смерти. Так или иначе, положение мое было критическим. До призыва в армию оставались считанные дни. Последнее, на что я еще мог рассчитывать, это консилиум светил советской психиатрии, куда меня вызвали, предварительно поговорив с мамой. Сразу было видно, что они на ее стороне. Через час после начала консилиума я уже понимал что все кончено. Под занавес мне сообщили, что я лежц и потребовали объяснить — "как я дошел до жизни такой".

И тут я произнес длинную, бессвязную речь, начав с того, что

всякий раз, когда я в кого-то влюблялся, мама отыскивала ее телефон, и на следующий день предмету моей страсти было доподлинно известно о всех моих дурных привычках, начиная от ковыряния в носу и кончая тем, что после меня часами нельзя войти в туалет по причине дурного запаха. Создавалось впечатление, что речь шла не о бытовой порче воздуха, а об экологической диверсии, не имеющей прецедента в мировой истории. Я вспомнил, как она угрожала броситься с балкона на мостовую в случае моих попыток выйти из повиновения. Это продолжалось годами, но всякий раз мне удавалось – в последний момент – предотвратить мамино падение. Но однажды я как-то замешкался. Свесив одну ногу с перил, мама несколько раз взмахнула крыльями и, немного подождав, вернулась обратно. В дальнейшем история с балконом не повторялась.

Как-то, скрываясь от нее, сидел я один у приятеля – у меня был ключ от его комнаты в коммунальной квартире у Покровских Ворот. И вдруг – слышу в коридоре знакомый (до ужаса) голос, объясняющий соседям, что нет ничего более безответственного, чем "пускать в дом молодых посторонних бездельников, которые тут разлагаются". Бранясь, они всем скопом начали барабанивать в мою дверь, но я не подавал признаков жизни, затаившись как мышь. В коридоре воцарилась звенящая тишина. Прошел час. "Ушла", – подумал я, не решаясь пошевеливаться. Руки и ноги мои затекли, но когда я, наконец, отважился посмотреть в замочную скважину, то к ужасу своему обнаружил там немигающий мамин глаз. "Ага, – вскричала она, – Попадется! Ну выходи, голубчик".

Не рассказав я только про то, как она – сублимируя нестерпимую страсть к оперному певцу – заласкала меня за двоих до полусмерти, наподобие брата моей будущей жены, с которым я в те годы не был знаком и – следовательно – старался (по мере сил) не касаться событий, еще не случившихся. Но есть и другие вещи, о которых я узнал значительно позже. В 1937-м году пришли арестовывать ее отца.⁷ Мама спряталась под ковром, и когда дедушку увезли на Лубянку, соседи гурьбой ворвались в квартиру и уволокли всю домашнюю утварь от мебели до посуды. От пережитого бабушка на многие годы впала в сомнамбулизм. В результате – семейные хлопоты и ответственность за восьмерых братьев и сестер были возложены на маму. Получить высшее образование она не смогла: через год после поступления в университет⁸ ее с треском оттуда выгнали, а декану объявили выговор за то, что он пригрел на груди дочь врага народа. Первое ее замужество оказалось "неудачным": медовый месяц увенчался арестом супруга, никогда не вернувшегося из заключения. Второй брак мало чем отличался от

⁷ Мой дедушка М. Смирнов, преподавал в коммерческом училище и был директором ГУМа. В 1914-м году он попал в плен и находился на принудительных работах в Германии, за что и был расстрелян в 1937-м году как "немецкий шпион".

первого: муж, министр речного флота, покончил с собой, когда его обвинили в измене Родине. Годом позже расстреляли и маминного брата, моего дядю. В третий раз – ей сделал предложение папа, прекрасный человек, награжденный впоследствии медалью за доблестный труд в Великой Отечественной войне. Сидя у него на коленях, я слушал его рассказы про сельскую местность, где он родился и вырос и куда нужно было добираться от станции на лошадях через заснеженный вятский лес. Мама, не упускавшая случая довести меня до слез, подхватывала папачью тему и – со свойственным ей драматизмом – рисовала перед моим взором картину нашей поездки в деревню: ночь, скрип саней, бескрайние снега и полчище голодных волков, мчащихся за нами. Блде мгновение, и они нас настигнут. Чтобы этому воспрепятствовать, мама бросается с саней – к волкам. Она жертвует собой ради спасения сына, лошадей и папы.

"Так вот, – говорю я врачам – вся моя жизнь прошла в неудачных попытках скрыться от преследований матери, которая – подобно этим волкам – повсюду меня настигала. И когда я уже готов был наложить на себя руки, блеснула счастливая мысль... Мысль обратиться к вам в поисках последнего прибежища, в надежде, что вы меня от нее скроете. Но не тут-то было! Вы отдасте сына на растерзание матери. А я то, несчастный, уповал на проявление родительских чувств с вашей стороны. Я ждал от вас игры и тепла, тепла и игры, игры и тепла. Нет ничего, думаю я ... в суматохе дней, более мистического, чем... И тут, как назло, мысль обрывается. Как Гертруда".

К моему удивлению, в коллективной душе московской психиатрии что-то дрогнуло. В ней лопнул какой-то неведомый мне пузырь. В крошечней тишине было слышно, как один престарелый психиатр шептал на ухо своему (более молодому) коллеге: "Некоторые в претензии, когда из сумасшедшего дома нет выхода. Хуже, когда в него нет входа". Через несколько дней мне вручили "белый билет", которым я горжусь и по сей день, считая его единственным (неоспоримым) доказательством моего литературного дарования.

4. Разделяй и властвуй.

Конфессиональное инопочтение Пушкинских стихов напоминает о трепетных отношениях индивида с самим собой ("самим собой так искренне любим, как дай мне Бог любимым быть другим"). В эмиграции этот автоэротизм обзаводится несвойственным ему в родных пенатах текстуальным ракурсом, уступая место педофилии, ориентированной в направлении собственного "я". Пестование

⁸ Мама ("мама Лиза" – как называли ее мои знакомые и друзья) обладала незаурядными литературными способностями. Она хотела быть киноведом, а стала "сыноведом".

младенца в себе ("младенца ль милого ласкаю"...) усугубляется желанием вступить с "ним" в карнальный контакт или – что то же самое – испытать телесное удовольствие от себя-как-текста, не достигшего половой зрелости. Мне не забыть тот ажиотаж, с которым я – после долгих лет жизни в Америке – ожидал возвращения в Москву, предвкушая волнующую вибрацию прокуренного воздуха коммунальной речи, напоминающую ночной шум цикад в Крыму или на Кавказе. Трение их крыл и конечностей, сравнимое по своей оргийности с непрерывным речевыверчением, наводит на ассоциацию с магическим словом "тереть", знакомым западным психоаналитикам в связи с историей болезни С.Панкеева, русского художника-эмигранта⁹ и одного из пациентов Фрейда. Панкееву или "человечу-волку" (как его называли врачи из-за того, что ему мерещились сидящие на дереве белые волки) слово "ТЕРЕТЬ" представлялось главным из губительных блаженств и – по этой причине – замалчивалось. В младенческом возрасте Панкеев оказался свидетелем акта педофилии, испугавшего и – одновременно – заморозившего его. Шокирующим было осознание связи между трением и эрекцией, равно как и лицемерие полового органа педофила в позиции присевшего на задние лапы волка.¹⁰ Но в той же позиции пребывает и написанная на белом листе бумаги заглавная буква Я, "Я" текстофилии и "Я" речеложества. Трение, сопряженное с мастурбацией, отождествимо с трением слов друг о друга в силу того, что в этом последнем случае эрекцию испытывают символические конструкторы – логос, фаллос и их модификации, принимающие человеческий облик или – как это случилось с Панкеевым – облик обитателей психоделического бестиария. История России – наилучшая иллюстрация зависимости между коммунальной текстурбацией и воцарением авторитарного "Я" государства. Переводя проблему ОТЦОВ и ДЕТЕЙ на язык взаимоотношений между властью и коммунальностью, можно интерпретировать фрикции коммунально-речевого тела как ритуал гражданственного дробления подданными органов государственной власти, становящихся "органами" насилия. Словом, коммунально-речевое "тереть" – это магическое вербальное отправление¹¹, являющееся не только аффирмацией террора, но и означающим, без которого приапизм отца-педофила (то бинь – отечества) не смог бы материализоваться.

⁹ См., например, книгу NICOLAS ABRAHAM and MARIA TOROK *The Wolf Man's Magic Word: A Criptonymy* (Foreword by Jacques Derrida), University of Minnesota Press, 1986.

¹⁰ Подсознание можно сравнить с зоопарком, в котором "белые волки" пребывают в состоянии "чистой потенции", будучи не в состоянии выбежать за пределы вольера. При этом, понятно, что вечно их там не удержишь. Поэтому, вступая в брак или завязывая продолжительный роман, мы как бы идем на хитрость, надеясь, что в момент, когда волкам удастся, наконец, вырваться на свободу, мы сумеем (бессознательно?) подставить "любимого" человека вместо себя...

Панкееведческие изыскания страдают односторонностью. Их слабость, диагностируемая в качестве психопатологического симптома, – в замалчивании возможностей исторификации психодрамы "человека-волка", в нежелании придать ей психо-социальный масштаб. Ни Фрейд, ни Абрахам и Торок, ни Деррида не сподобились объяснить, почему "выздоровевший" Панкеев вернулся из поездки в Россию в столь же тяжелом состоянии, в каком он пребывал до лечения. Понятно, что репрессии и акты институционального приатизма вполне способны – через регистры Символического – спровоцировать инкарнацию истерогенных образов детства и что у обитателей коммуналок, "предвкушавших" момент ареста, могли возникать рецидивы детских кошмаров. Не исключено, что на уровне психоделики социальные и интимные синдромы обладают непустым пересечением. Тем не менее, короткое замыкание в сети "личное-социальное" – феномен, до сих пор воспринимающийся без энтузиазма ревнителями "чистого психоанализа".

Философия, как и психоанализ, чуждается проблематики поливалентного "я". Всякий раз, когда Деррида или Слотердаик пытаются сказать что-то из ряда вон выходящее по поводу угрозы атомного уничтожения, их тексты напоминают реверсии провинциальных поэтов. Причина в сартровском восприятии смерти ("никто не имеет права отнять у человека его смерть"). Но атомная катастрофа – это, прежде всего, коммунальный финал. Сталин и Гитлер отняли у человека его индивидуальный конец, возместив его геноцидом, концлагерями, братскими могилами, Бабьим Яром и тому подобными формами коллективного усечения. Будучи "собирательными образами" соборной смерти, Хиросима и Нагасаки реализовались как ультимативная негация частных взаимоотношений с похоронным бюро: ведь если людей заставляли жить коммунально, то было бы в высшей степени непоследовательно позволить им умереть индивидуально!

То, что социальные методы и дизъюнкции (*ruptures*) могут способствовать инкарнации сцен педофилии, – вполне согласуется с общими законами знакообразования. Согласно Барту, новый знак "самоутверждается" за счет "опускация" старого, который – во первых – низводится до уровня означающего (т.е. формы), а во вторых – поступает в услужение к новому означаемому (т.е. содержанию). В этом сценарии прочитывается мотив возмездия: отирывок воздаст родителю сторицей за руинированное детство. Под детством здесь понимается принципиально иной (в сравнении со схемой Барта) характер знаковых инвестиций: родительский знак наполняет сыновнюю или дочернюю форму своим содержанием.

¹¹ Психоз индивидуальной субъективности отличается от психоза коммунальной субъективности тем, что непроизносимость – в первом (панкеевском) случае – слова "тереть", компенсируется во втором случае самим актом речевого трения, речепоступком (как сказал бы Бахтин).

Это и есть метонимический акт педофилии, прерываемый посредством дизъюнкций (т.е. метафор, отождествляемых с кастрацией). По мнению Лакана – бессознательно структурировано как язык, а поскольку этот последний составлен из знаков, то тот факт, что насилие и возмездие задействованы в знаковом гецезисе, позволяет высказать ряд (обуславливающих друг друга) предположений. Во-первых, не исключено, что в языке "речь идет" о войнах, стихийных бедствиях или космогонических актах, которые я по наивности проецирую на самого себя, "приватизирую" память о конфликтах и травмах, перенесенных не мной лично и произошедших не обязательно в моем детстве. Во-вторых, испытываемые мной тревоги и страхи связаны с присущей мне необычайной языковой чувствительностью, с умением вслушиваться в жалобы языка и т.п. Таким образом, в соответствии с принципом "разделяй и властвуй", речь фрагментирует мое "я" по своему образу и подобию, навязывая ему свою негативность, свои "волчьи" повадки. И в третьих, речь подсоединяет меня к резервуару сознательного или бессознательного опыта живых и умерших людей, являясь тем "благовестом", которому я обязан "непорочным зачатием" во мне чувства вины за пороки и злодеяния, не мной (и не по отношению ко мне) совершенные.

5. Курение гроба Пушкина.

Пушкин – речевотеческая фигура, так что о Пушкине – разговор особый. Отчасти, он (этот разговор) сопряжен с эмиграцией, и в то же время – с некрофилией, объектом которой оказывается труп отца-педофила. С точки зрения семиологии – некрофил отличается от педофила обратным направлением знаковой инвестиции. Отделение от родительских гениталий, расставание с ними – можно воспринимать как метафору эмиграции. Нередко подобная дизъюнкция чревата сублимацией отцеубийства или расправы над отцовским органом (кастрацией). В таких случаях эмиграция оборачивается ностальгией, символическим отцеложеством (некро-текстуальность). Примером одного из таких некротекстов является приводимая ниже история.

В конце 60-х годов чета пушкиноведов из Франции съездила в Михайловское и привезла оттуда сувенир – фрагмент сгнившего гроба Пушкина. Мне посчастливилось получить от них порцию сакральной гнили, запечатанной в маленький целлофановый пакет. В те годы я жил у родителей, подозревавших меня в употреблении наркотиков и крайне удрученных своей неосведомленностью в этих вопросах. Елизавете Михайловне (моей маме) казалось, что отсутствие практических навыков мешает ей распознавать симптомы моего пребывания в иных мирах. Поэтому обнаружение целлофанового пакета было воспринято как шанс, дающий возможность обрести квалификацию, необходимую для того, чтобы вы-



вести меня на чистую воду. Попросив Григория Ивановича (папу) привязать ее к стулу, Елизавета Михайловна выкурила папиросу, которую она предварительно заполнила содержимым целлофанового пакета. "Отвяжи меня, Гриша", — попросила она мужа, "я теперь все об этом знаю, и ему никогда больше не удастся обвести нас вокруг пальца".

В 1987-м году, возвращаясь из поездки в Москву (первой — после моей эмиграции в США), я был задержан в аэропорту Шереметьево. В старой китайской коробке из-под пудры, духов и румян, подаренной Елизаветой Михайловной внучке Маше, оказалось второе дно, откуда таможенники извлекли целлофановый пакет с остатками недокуренного гроба Пушкина. Вызвали экспертов, которые удалились в секретную комнату, где делаются анализы. Не знаю, докурили ли они мамину папиросу, но арестовывать нас не стали. Сидя в самолете, я думал о том, что эмиграция продолжится даже... когда эмигрировать больше некуда. Перманентная революция, перманентная эмиграция... Эмиграция, которая всегда с тобой, как Пушкин в целлофановом пакете — еще живой, но уж пичей...

*Бежит за мельницу ручей,
Товарищ, верь — восток алеет,
В долинах скот протяжно блеет,
И ель сквозь иней как маньяк,
И речка подо льдом — мышьяк*

Нью-Йорк, 1989-1995



Парамен¹ Границы

Парамен Границы – это одно из самых распространенных и в то же время малоизученных явлений для нашего познания. Мало что сравнится с Границей в широте и всесторонности проявлений и в сложности идентификации этих проявлений. Видимо, это вызвано тем, что Границы, как правило, скрыты или секретны, а если явны, то строго охраняемы. Такое положение обусловлено необыкновенной важностью и значимостью Границы в практике непрерывного космического творения.

Граница – это инструмент неиссякаемой действительности, приводящий в движение энергетические потенциалы бытия. Извечная динамика жизни состоит в установлении границ и их преодолении. Это очень хорошо прослеживается в такой древнейшей книге знания, как *И цзин*, где каждая гексаграмма представляет собой набор из двух типов границ – “сильной” в виде непрерывной черты, и “слабой”, в виде черты с разрывом посередине. Этот разрыв, если линию воспринимать как границу, является “воротами” в ней, или кпп (Контрольно-пропускным пунктом). Переход от разорванной линии к непрерывной можно рассматривать как путь от “пропуска” к “преодолению”, а путь по всем комбинациям сильных и слабых границ – как способ существования в определенной модели, сформированной взаимоотношениями явного и скрытого. Следует помнить, что само первоначальное творение было бы невозможно без проведения границы, отделяющей проявленное от непроявленного. Постоянное установление пределов и привело к тому Универсуму, который мы можем наблюдать сейчас, а также к тому, что мы называем “обратная связь между частным и целым”, поскольку связь – это тоже граница, отделяющая нас от бессвязности. Любой разрыв сетки границ – это вектор, выражающий новую границу между свободой и несвободой в данной системе детерминант. Человеческое сознание базируется на понятии “граница”, ведь сначала оно разделяет вещи, затем называет их, закрепляет за ними отличительные качества и свойства и потом соотносит их с другими вещами. Имя, качество и действие определяют подлежащее, сказуемое и глагол в нашем языке, субъект, объект и их взаимодействие в нашем мышлении. Оно не только разделяет вещи, но и выделяет собственно границы, из которых создаст первичные изображения, знаки (как это наблюдается в *И цзине*, начертанном Фу Си и Нюй-ва задолго до всякой письменности), все формы

¹ Парамен – сложное, комплексное явление, состоящее из феноменального (чувственного), поуменального (умозрительного) и других, непроявленных аспектов

узор, письма и графики, образующие собственные информационные системы, формально более строгие, чем окружающий их натуральный, естественный мир. В то же время никакая граница не мыслится вне возможности ее преодоления. Существует одна-единственная непреодолимая граница, понимаемая как онтологический предел. Всё остальное выступает в качестве барьеров, препятствий или таможен для различных переходов, пропикповений, обменов и переводов, иначе говоря, является динамическим фактором, стимулирующим наши энергетические импульсы. Только наличие границ (ограничение смыслом) помогает импульсу стать стремлением, только ограничение целью дает стремлению возможность выполнить свою задачу. Пересечение границ – это первичное условие любой реализации. Можно сказать, что наш мир – это "непрерывный предел" и любое "состояние" в нем – это стояние на границе. В этих условиях становится проблематичной какая бы то ни было идентификация границы. И тем не менее, таковая постоянно происходит. В этом и состоит гармония – граница, постоянно размазывающаяся по Вселенной путем четырех арифметических действий, никогда не теряет остроты и отточенности; становясь сплошной и всеобъемлющей, сохраняет ясную и строгую идентичность.

Но как достигается эта идентичность? Может ли граница самоидентифицироваться? Или это должен сделать кто-то другой, некий вынесенный за ее границы (!) персонаж? Нельзя ли здесь запутаться и постулировать вместо границы что-то другое? Или же все-таки возможно, пусть на условном уровне, некое место "вне границы", откуда можно смело и четко идентифицировать границу, будучи вне пределов, определить предел? Наука не знает ответа на этот вопрос.

Этот вопрос попытался разрешить Майк Хайнц², используя для своей цели сферу визуального искусства и, соответственно, ограничившись инсталляционной площадкой. Речь идет о его проекте для галереи "Школа" в московском Центре современного искусства (ЦИС). Название – *Идентичность границ*. Прежде всего, вскрывая в понятии Граница разные степени соотношения явного и тайного, автор проводит между ними границы и осуществляет этот раздел путем создания трех уровней экспозиции – публичного, частного и секретного. Секретная часть – это подземный тайник, надежно спрятанный где-то во дворе ЦИС, за пределами галереи "Школа". Он состоит из семи слоев, один под другим, так что каждый из них скрывает следующий слой, и таким образом структурируется пространство секретности. Содержание тайника, разумеется, неизвестно.

Частная часть – это сейф, замурованный в стену галереи "Школа" и закрытый. У автора существует семь ключей, которые он может продать определенным людям для пользования этим сейфом.

² Майк Хайнц – художник действия, в 70-х участник группы "Минус Дельта Т (-ДТ)", в 80-х участник группы "Ван-Гог - ТВ", один из создателей проекта "Пляжа Виртуалс"

Эти семь ключей структурируют пространство приватности. Наме- рения владельцев ключей и содержания сейфа, естественно, остаются приватной тайной.

Публичная часть, или демонстрационный уровень, состоит из двух произведений, представленных в галерее "Школа". Первое – стенное панно, называемое автором "визуальной азбукой", и составленное из 20 частей обычного плакатного формата, изображение на которых сделано в технике фотоколлажа. Элементами информации являются знаки, символы и образы границ, наиболее значимых как на публичном, так и на приватном и секретном уровнях человеческой жизни, от рождения до смерти. Наиболее эффективный способ прочтения этой многомерно расположенной информации автор называет "мультифренным". Это означает, что все уровни понимания – чувственный, когитивный и интуитивный, работая вместе, могут продвигаться по плоскости в любом направлении или во всех направлениях сразу, создавая многовекторное прочтение смыслов. В любом случае, в сознании будут выстраиваться самоорганизующиеся из кодов смысловые ряды, высказывания, предположения, описывающие в парадигматическом ключе ситуации, связанные с проблемой границ понимания, границ безопасности, границ сакрального и других взаимопересекающихся границ и пространств, ими ограниченных. В сущности, это движение могло бы быть бесконечным, но автор путем отбора ключевых кодов (что отсылает к ключам приватной части) создает ситуацию дешифровки, редуцируемой к идеографическому алфавиту, тем самым сознательно ограничивая поле прочтения, что в определенном смысле уже идентифицирует границу как пространство, хоть и доступное как чтению и интерпретации, так и переживанию (катарсис), но достаточно концентрированное. Это как бы повествование о Великой Границе, пронизывающей наш мир, о ее непрерывных пределах и критических точках, взаимопересекающихся согласно акценту на тех или иных аспектах границы, в которых заинтересовано познание. В целом, по мере путешествия, становится ясной не только ролевая или функциональная, но и "внутренняя", субстанциональная сущность Границы как "тела Логоса", первичного по отношению к его креативной эманации. В силу этого встает еще более сложная задача артикуляции Эйдоса Границы. И здесь единственным точно найденным и во всех отношениях подходящим объектом является Матрешка. Конечно же, автор использует семислойную Матрешку, замыкая на цифре семь все три уровня экспозиции и создавая параллель с неолитическим поселением, где были сакрализованы три уровня – святылище (публичный), жилище (приватный) и кладбище (тайный), что соответствует китайской триаде "Небо – Человек – Земля".

Для взаимной безопасности жизнь богов, людей и предков были отделены сакральными границами, как правило, структурированными в соответствии с магией чисел. Известны представления о

семи днях творения, семи уровнях бытия, семи небесах и подземных мирах, семиричном делении горизонтального мира людей. Эти семь уровней, или "семь тел", имеет и человек, но у него они не только дифференцированы, но и интегрированы, т.е. не только разделены, но и скрытаны один в другой, так что первичный, внутренний элемент "облекается" в одежды последующего и т.д.

В данной экспозиции Матрешка представляется разобранной, как Эйдос Границы, его тело, разложенной по шкале вектора познания! Каждая Матрешка из семи покрыта специальным узором, представляющим знаковый ряд, выражающий определенный аспект понятия "Граница" – аспекты секретности, генезиса, потребления и т.д. вплоть до самых универсальных категорий. Таким образом, иконографируя границу в виде Существа, автор постулирует, что не только граница во всем, но и все внутри границы, в ее пределах. Это положение снова проблематизирует возможность объективной идентификации Границы, поскольку из него не остается выхода вовне системы (*out of sisteme*). Но автор не только предусматривает такой выход, но и рассматривает его как единственное условие постулирования идентичности границы.

Цель экспозиции достигается только путем выхода из системы координат и нахождения смыслового клише, референтного самой системе, т.е. такого места, откуда можно идентифицировать, а не просто быть во вне. И автор нашел такую удобную площадку под названием "без пяти двенадцать".

В настенном панно на экспозиции есть два изображения циферблата, на каждом из которых стрелки показывают без пяти двенадцать. Двенадцать, или полночь – это не только граница суток, но, по системе Матрешки, граница месяца, года, века, тысячелетия и т.д. Для нас сейчас это актуально, поскольку третье тысячелетие наступит именно в Двенадцать часов. Таким образом, сила и значимость этой границы настолько велики, что время без пяти двенадцать теряет свой смысл локальной границы и втягивается в сферу полупночной Главной Границы, становясь позицией "предстояния границы", "стояния перед воротами". Так же и в пространстве, приграничная полоса государства не относится к какому-либо району или области, у нас для нахождения в ней требуется специальное разрешение, т.е. эта полоса имеет специальный территориальный статус. Видимо, пять минут перед двенадцатью также имеют особый статус, в онтологическом ракурсе коренящийся в Предначальном, в том непостижимом "предощущении", которое было провозвестником Творения. Это "предстояние воротам", "предожидание", "предуготованность", по-видимому, и составляли ситуацию божественной "родовой схватки", а "выношенность", "преднамеренность" и "неизбежность" обусловили проведение Первой Черты, при этом относясь к тому, что еще не было творением. Весь этот "комплекс Предвосхищения" впоследствии кристаллизовал "Приграничные конвенции" – ожидание, готов-

ность и предстояние, и все они являются условиями идентификации границ. Ожидание постулирует наличие границы во времени, готовность – наличие границы в действии (событийная граница), предстояние – наличие границы в пространстве.

Итак, этот канун является единственным местом, не лежащим на границе, где осуществляется объективная возможность произвести идентификацию границы как таковой, вне зависимости от её расположения. Канун – единственный наследник безграничности, всех до-критериальных и до-логических состояний, безотносительно понятию границы, и отсюда, из дооптинуальности, он вынес право оценки, и только находясь на нем (накануне), мы видим, как Граница приобретает собственную безотносительность, вследствие чего и возможно её отождествление. В советском фильме *Карнавальная ночь* есть песня про пять минут, предшествующих Новому Году, где говорится о значении этого временного промежутка. Фактически, это место максимального сосредоточения потенциала, что позволяет совершить "переход" или "преодоление" границы.

Фиксация на значимости Кануна является темой повеллы Борхеса про Яромира Хладика, когда Всевышний услышал мольбу человека и, пользуясь принципом относительности, растянул канун убийства Хладика на целый год. В этом предстоянии Хладик смог завершить свои труды в этом мире и покинуть его с сознанием выполненного долга. Видимо, мощь идентификации границы была столь велика, что это отбросило ее на целый год вперед (а, может быть, самого идентификатора на целый год назад) от реального события.

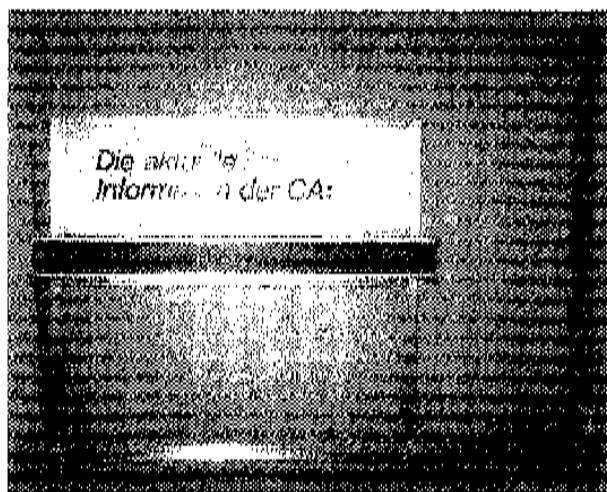
В пьесе Беккета *Ожидание Годо* персонажи и все действия также проваливаются в бездонную довременность и дособытийность Кануна, который, в результате, так и не наступает. Примерно то же происходит и в пьесе В. Сорокина *Очередь*. Наиболее разработанным пространством Кануна предстает в теории и практике группы "Коллективные действия", где, можно сказать, Канун превращается в Канон. Этой группой создана "Теория ожидания", в которой зона ожидания исследуется как онтологическое понятие, автономное и независимое от субъектно-объектных связей. В качестве конкретного примера можно назвать акцию *Остановка*, проведенную в парке Сокольники более 10 лет назад. Большая группа зрителей продвигалась к месту действия, но в тот момент, когда они достигли этого места, действие уже закончилось и зрители из предсобытийности сразу переместились в постсобытийность, а та безусловная граница или "нетелесная трансформация", отделяющая одно от другого, и была названа акцией *Остановка*. Действия же никакого не было, поскольку организаторы акции шли за зрителями на некотором расстоянии, т.е. также направлялись к месту действия. Таким образом, здесь был актуализирован канун в чистом виде, благодаря чему оказалось возможным "очистить" так же и саму границу и идентифицировать ее онтологический статус, ловким

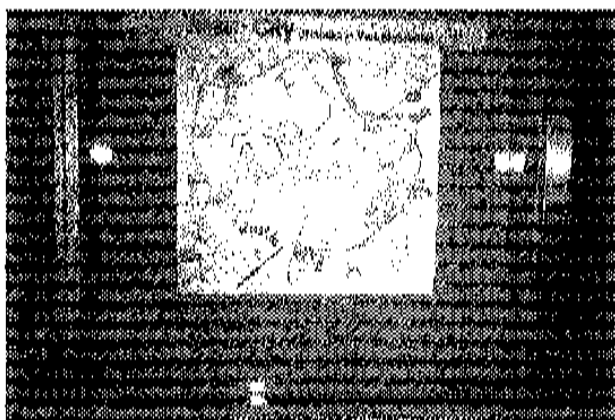
маневром убрав то, границей чего она могла бы явиться.

В случае данной экспозиции явственна дальнейшая проработка того, что уже обладает онтологическими статусами, и может теперь выводиться на уровень символического ряда. Иными словами, экспонируется "азбука пограничной жизни", порядок бытования в этих трех состояниях – Кануна, пространства самой Границы, и За Границей в потустороннем мире. Публичная часть выражает состояние самого Кануна, ведь пребывание в общественных местах для нас обычно связано с ожиданием, в публичных местах обычно висят такие часы, как те, что изображены автором в центральном и в последнем листах панно; и само панно напоминает правила техники безопасности, эвакуации или действий при ядерной войне, в виде аналогичных панно, украшающих наши публичные места и учреждения. Как и матрешки на выставке, люди в публичных местах часто стоят в очереди. Приватная часть – это сама граница, поскольку сейф находится внутри степы – границы галерейного пространства, и поскольку он – на замке. Это как бы Избушка на Курьих Ножках, в которую нельзя зайти без определенного "ключевого заклинания". "Этим заклинанием является реальный ключ, которым обеспечивается доступ в "избушку" (в данном случае – в сейф), или "внутрь границы". На одном из уровней прочтения, Избушка – это символическая интерпретация гроба, который следует захоронить. Это "захоронение" присутствует в виде тайника за границей галереи, причем в соответствии с древнекитайской традицией семислойных саркофагов, оно тоже семислойно. Подобно тому, как будущее прячется от нас за границами настоящего, а "следующее бытие" – за пределами смерти, данный тайник находится за границей информации о его содержании. Будучи вне границы, он идентифицирует ее "с той стороны", закрепляет ее "из-под земли", закладывает фундамент границы. Так образуется корневая "система" Мирового Древа, растущего на границах Космоса и Хаоса. Сейф в стене – это дупло в стволе этого Древа. Деревянная Матрешка – это круги его ветвей. Стенное панно из листов – это его листья, среди которой затерялись и листики данного текста. Автор экспозиции – это Ученый Кот, идущий по златой цепи собственного дискурса о границе.

А уж плоды этого ДРЕВА, Вам, уважаемые Зрители и Читатели, предстоит сорвать самим.

Фотография на стр.169, внизу.
Надпись на железной двери
сделана Сергеем Ануфриевым:
"Они не знали что произойдет с
ними – казалось, бывшее импера-
торское величие реяло в зелёном
воздухе, казалось паки монарха
слышны на тропках"





Верхняя фотография. Текст под картой Вены написан Сергеем Ануфриевым:
"Юра долго стоял у карты, раздумывая, куда бы ему направиться".

Данные фотографии присланы Сергеем Ануфриевым из Вены (кажется, в 1994 году)
с надписью "Деятельность во время временной эмиграции".

Редактор считал возможным использовать их как иллюстрации к тексту *Наримен границы*,
присланному гораздо раньше.

Заметки о Бразилии или ничего особенного

Конечно, возможно было бы написать заметки о Бразилии в духе Карла Мая, который никогда не был в Америке и не видел живых индейцев, но описал все это лучше и интересней всякого наблюдавшего. Что, кстати, мне очень импонирует.

Но мне, к сожалению, не придется принять на себя роль известного писателя, так как я буду рассказывать о Бразилии, где мне удалось побывать и даже дважды. Так что обращаюсь к прозаическому описанию этой не прозаической страны.

О первом визите можно было бы и не упоминать, но всё-таки сделаю одно упоминание. Это прошлогоднее *Bienale* в *Sao Paulo*, но мне кажется, что к искусству это мероприятие не имеет никакого отношения, это сплошной "карнавал" или цирк, все это сильно отличается от европейских мероприятий, связанных с искусством.

По возвращении домой я все время повторял, что я должен туда вернуться, в эту страну, настолько она захватила меня своим темпераментом, невероятно красивыми и открытыми людьми. Наверное мне удалось притянуть за уши некие вибрации воздуха и, о чудо, я получил приглашение участвовать в *workshop* с экспедицией по Бразилии в течение одного месяца.

Путешествие началось из *Sao Paulo*. Можно сказать, что этот город – дешёвый Нью-Йорк, но немного побольше, около тридцати миллионов (с окрестностями), кругом небоскребы из бетона, но не очень много стекла и блеска. Я жил однажды в гостинице (типичный бетонный гигант), но, что интересно, соседний представлял собой "Пизанскую" башню, довольно основательно покосившуюся и наполненную людьми.

Можно рассказать о городах из картонных коробок, досок, всего самого невообразимого, так называемых "фавелас", в которых живут или проживают около семи миллионов человек (причем за место в этих картонных поселениях необходимо платить аренду), – и все это *Sao Paulo*.

Попугай, летающие вокруг небоскребов, джунгли на крышах, дети-убийцы, безумная ночная жизнь, самба, невообразимые пространства города. Ночью на светофорах никто не останавливается, я спросил почему, а просто могут убить из соседней машины, или из кустов около светофора. Так что мы никогда не останавливались.

Дальше мы отправились на север, в сторону экватора (это обратное направление в отличие от Европы). На маленьком автобусе по бразильским дорогам – дороги эти как в России – все время трясет, расстояния тоже как у нас. Железные дороги отсутствуют, не знаю почему.

Все места, где я побывал, описать невозможно. Мы тряслись в автобусе на протяжении примерно 6000 километров. Буду упоминать только о наиболее запомнившемся.

Города Мариана и Оро Прето (оро – значит золото) – около тысячи километров на север от *Сао Пауло*, в горах. Обычные провинциальные городки с колониальным прошлым. Из-за плохих дорог добраться туда очень трудно. Пальм не так много из-за гористой местности, но все-таки есть. Но это самые известные места по добыче самоцветов и золота в Бразилии. Здесь можно купить какой угодно камень, очень дешево. Мы спускались в шахту по добыче золота, которая почти не изменилась с 19-го века, – ощущение не из приятных! Прикупивши самоцветов и познакомившись с камасой (бразильская водка из сахарного тростника, очень сильная выпь!), отправились дальше.

Дальше – Диамантина, где в баре мне пытались продать необработанный кристалл алмаза или – не знаю, как это называется. В доме одного учителя математики и физики (учит он по учебникам, переведенным с русского) видел коллекцию из 300 живых орхидей, произрастающих в этом районе. Люди все очень дружелюбны, все время поют, улыбаются, хотя кругом бедность.

Я уже забыл точную последовательность нашего путешествия. Кажется, потом, конечно же, после продолжительной трясучки, мы попали на приток Амазонки. Арагуая – огромная река с речными дельфинами, пираниями, которые в открытых водных пространствах не опасны. Невероятно красивый закат на воде: тропическая природа, на берегу сотни бабочек, с одной стороны – солнце еще не село, с другой – уже полная луна, и небо – с голубыми и розовыми полосками. Ощущение, будто смотришь "Клуб кинопутешественников" по цветному телевизору. Купаться можно только в плавках, потому что существует некая гадина, которая через пенис проникает в организм и поедает тебя изнутри. И жара – ночью без вентилятора спать невозможно. Еще надо спасаться от комаров, лучшее средство против них – поглощать в огромном количестве витамин В (тело тогда начинает вонять чем-то, что комары не переносят) или кокосовое масло, то есть превратиться в кокос.

Потом, по-моему, была индейская деревня. Индейцы живут в "резервациях", не интегрированных в общество. Они как дети, попиющие: если около поселения оставить без присмотра машину, заправленную спиртом, ее не украдут, но весь спирт из бака выпьют. Мы ночевали в доме для гостей, хотя скорее это был дом для ящериц, насекомых и всевозможных тварей. А около входа лежало полноги коровы – я думаю, уже около недели, при тамошней-то жаре. Так что сон пришел лишь после осповатальной дозы алкоголя. Цивилизация сделала из аборигенов странных существ, вызывающих очень жалкое чувство, – было пеловко их фотографировать. Племя называлось Боро-ро.

Потом мы попали в суперцивилизацию. Это столица страны –

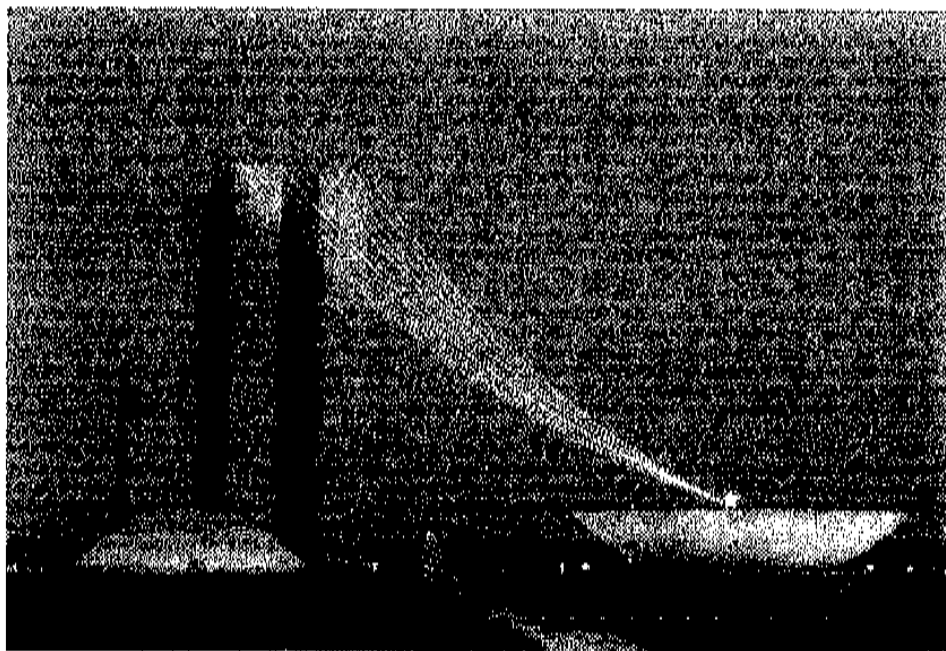


называется Бразилия. Город построен в 60-е годы современным архитектором Нигемесом, имеет форму птицы: в крыльях живут люди, в голове учреждения, в хвосте — не помню что; ощущаешь себя в фильме про Джеймса Бонда или еще лучше — Бразилия, Бразилия... Огромный контраст со всем предыдущим, с природой. Парламент заседает в здании, имеющем форму летающей тарелки, католический костел — каменно-стеклянный шатер. Есть зона храмов новых религий, не поддающаяся никакому описанию: здания в форме кристаллов, пирамид с водопадами, спиралями — сумасшедший дом.

Это город с одним из самых больших процентов самоубийств в мире. Но я счастливо покинул этот "город будущего", насладившись атмосферой "Джеймса Бонда" (кстати, один из фильмов снимался там), и отправился в географический центр Южной Америки — Шападас.

Район каньонов, плато, попугаев ара. Незабываемое зрелище: пара летящих красно-синие-зеленых объектов на фоне безумно голубого неба. Там же повстречался впервые с живым жуком-посорогом, которого раньше видел только в музее, — он просто упал на меня с дерева. Странное чувство, когда зоологический музей начинает оживать.

Потоптал географический центр Южной Америки — столб или куб, на котором это написано. Залез на плато *Святой Иероним* высотой около одного километра; считается, что на него приземляются НЛО, но тарелок я там не заметил, только огромное количество корнупов или грифов всех мастей.



Рождественские декорации Национального Конгресса (открытка)

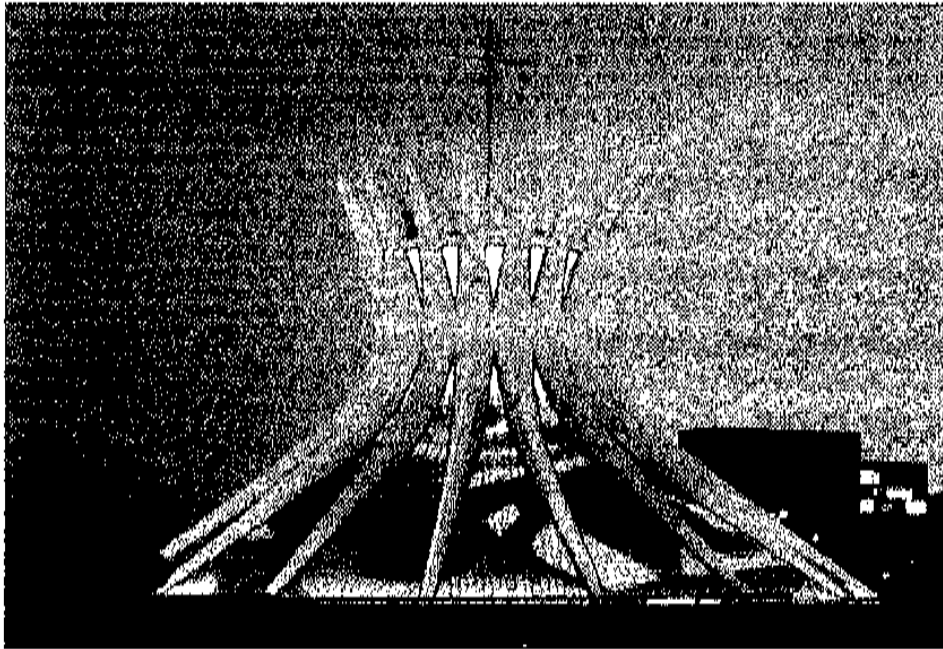
С этого плато был уже виден следующий пункт нашего путешествия – Пантанал. Это непроходимые джунгли на границе Бразилии с Парагваем, закрытая зона, позже я понял почему.

Через Пантанал идет одна дорога, если это можно назвать дорогой, скорее это путь. Очень похоже на болото, но с огромным количеством крокодилов, птиц и всякой другой живности. Если представить себе зоопарк, только без заборов, без клеток – это Пантанал. Кругом вода, реки, болота, и все это квакает, двигается, поедает друг друга. Для европейского, к тому же городского сознания это экзотика в самом экзотическом смысле этого слова.

Ну и, конечно, рыбка пирания, я ловил ее на удочку. Снасть выглядит так: крючок, кусок проволоки, потом леска, проволока, чтобы она не перекусила леску; когда снимаешь ее с крючка, нужно быть осторожным – может тяпнуть за палец. Я поймал только три штуки. Наживка – кусок мяса. Пираний там полно. При нас они сожрали кусок живой лошади, которая зашла в воду по глупости, рана была величиной с большой таз и всего за одну-две минуты. Можно попробовать войти в воду, но только если на теле нет порезов!!!

Крокодилы довольно флегматичные существа, они оживают только когда хотят есть. И, конечно, обезьяны на деревьях, попугаи всех сортов, птицы невероятных раскрасок и форм – они везде, как воробьи или голуби в Москве.

Совсем забыл про комаров. Они, вместе с другими наскомыми, немного портят всю эту экзотику. Кстати, кто-то из этих гадов меня



Вечерний вид на Бразильский Кафедральный Собор (открытка)



Настоящая живопись в Католическом храме. Резервация племени Боро-ро. (Фото А. Журавлева)

Совсем забыл про комаров. Они, вместе с другими насекомыми, немного портят всю эту экзотику. Кстати, кто-то из этих гадов меня покусал. Следы, как меня предупредили, останутся на всю жизнь. Думаю, что я укушен теперь Бразилией и след останется тоже на всю жизнь.

Акции, Проекты...

*Сабина Хэнсен,
Андрей Монастырский*
Запуск Воздушного змея в Проре

Юрий Лейдерман
"О чём говорят горы". *Valence project*

Вадим Захаров
"Шлюз № 3 – Япония"

Rainer Ganahl
Traveling linguistics

САВИНА ХЭНСГЕН, АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ

Запуск воздушного змея в Проре

(Из шестого тома "Поездок за город")

САВИНА ХЭНСГЕН Запускание змея можно рассматривать как легкое спортивное занятие отдыхающих на берегу моря. Или это действие на фоне романтического Рюгенского пейзажа приобретает особый оттенок? Причем фон этот – с учетом понятия "Хаймат" (Родина) – усугубляется архитектурным ансамблем курорта КДФ ("сила через радость") – гигантскими реликтами нацистского "дома отдыха" под названием Прора.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ Естественно, эта акция носит очевидно "сдвинутый", почти онейроидный характер из-за того места, где она произошла. Депрессивная архитектура "землескрёбов" Проры – своего рода "Анти-Нью-Йорк", эти лежащие на боку серые многоножки настолько впечатляют сами по себе в эстетическом смысле, что какое-либо действие на их фоне кажется ненужным – ведь и так есть что посмотреть. В таком месте как Прора, месте нереализованных ритуалов, любое действие невольно становится ритуальным. И уж конечно это относится к запусканию змея в том самом месте комплекса, где предполагалось проводить массовые ритуальные собрания, в его центральной части. Онейроидность же состоит в том, что акт запускания змея я чувствовал как вынужденное действие, плохо контролируемое или полностью неконтролируемое, как это бывает в сповидениях. Для меня лично не возникало никакого взгляда "со стороны", я действовал как механизм, точнее его часть. Видимо поэтому и получил "шизофреническую" травму на пальцах от вращающегося барабана с леской, к которой был привязан змей.

ХЭНСГЕН Я хочу добавить некоторые детали к описанию места действия. На мой взгляд, архитектуру Проры нельзя оценить однозначно, что и дает возможность отстранения – или в туристическом смысле или в историческом. Ты верно говоришь о депрессивном минимализме, который создается тотальностью конструкции, закрытыми фасадами почти пятикилометровой длины вдоль моря, без цветовых нюансов и архитектурных разнообразностей – я имею в виду тупые повторы без ритмических вариаций, которые особо подчеркиваются в контрасте к разнообразным и подвижным формам волн на море и ритмическим чередованиям деревьев вдоль аллеи, когда проезжаешь мимо на машине. Все это так. Но функциональный стиль Баухауза здесь все-таки присутствует. Комплекс задуман так, чтобы все окошки отдыхающих – 20 000 человек – выходили на море. Кроме того в проекте были задуманы различные веранды, кафетерии и т.п. как архитектурные детали и орнамент. То есть в проекте какое-то разнооб-



разие предполагалось, но это не было реализовано из-за войны. Важно, что в центральной части запланированный огромный неоклассицистический холл тоже не был реализован. И нам остался пустой центр для действия.

Монастырский Я и говорю про то, что действие – запуск змея – производилось в пустом сакральном центре – ведь в этом холле предполагались массовые собрания идеологического характера. Никаких запусков воздушных змеев там не предполагалось. Всякая акция прежде всего соотносится с местом ее проведения и даже наверняка как-то детерминируется им. Акционера притягивает какое-то место, как живописца притягивает холст, но если живописец работает красками и кистью и есть у него довольно небольшой выбор, то акционер в инструментальном смысле – на первый взгляд – совершенно свободен. Казалось бы, он может использовать все, что угодно. Однако я не уверен, что это так на самом деле. Здесь работает какой-то архаический механизм, который "подбирает" определенный инструментарий для акции и потом "приводит" акционера в то место, где этот инструментарий используется. Поэтому довольно трудно отличить акционную деятельность от ритуальной или магической, хотя эстетическая автономия здесь конечно есть.

вировалась и в случае со змеем полностью обнажилась. Ведь запускание воздушного змея считается детским занятием. И эти ссадины на пальцах тоже напоминают о каких-то детских травмах во время игр. Так что Прора, в сущности, оказалась очередной площадкой для игр.

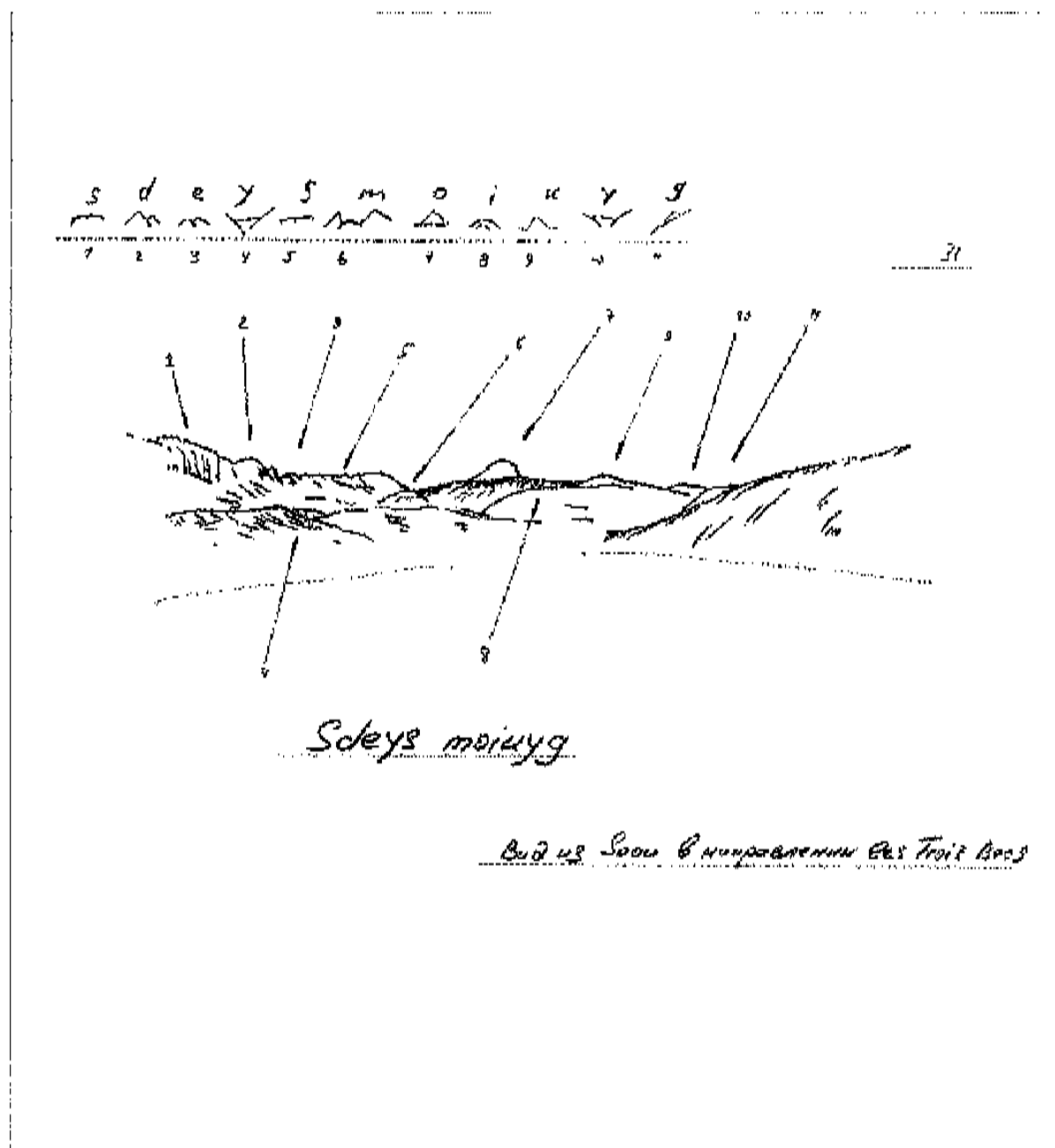
Хэнсски. Значит, игра в акцию. А слово "акционер", которое ты употребил, имеет двойное значение. Можно сказать, что мы не только провели акцию, но и вложили в комплекс Проры. Сейчас обсуждается, что с этими реликтами делать – уничтожить или найти какую-то возможность применения. Для меня самое интересное предложение – разнообразное использование частей комплекса, чтобы снять тоталитарный характер этих лежащих каменных гигантов. Раздать, например, разным предприятиям и учреждениям типа детских садов, санатория, гостиниц, книжных магазинов, спортивных центров, фирмам и т.п. Мы же использовали это пространство для запуска воздушного змея.

Рюген

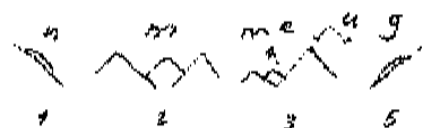
15.3.1994 г.

Юрий Лейдерман

Valence project (1995) – "О чём говорят горы"

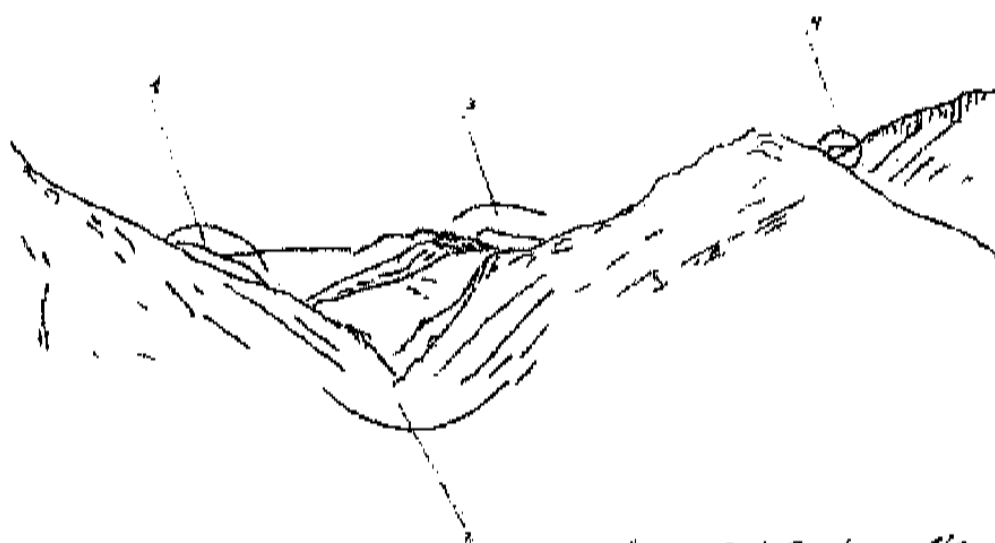


Вид из Saou в направлении *les Trois Bees*



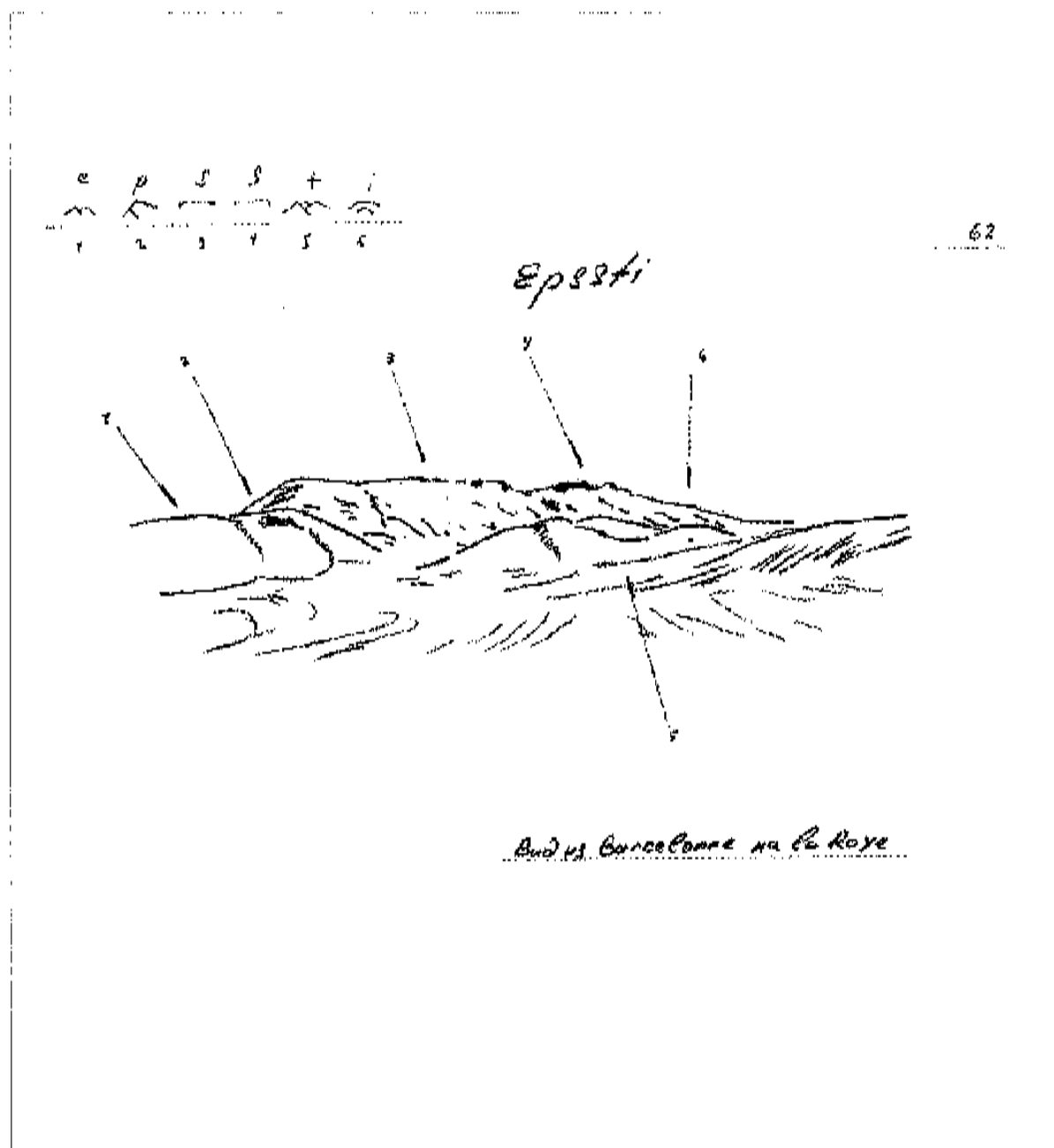
52

Nineus



Вид с R de Cresta на L'Anp

Вид с R de Cresta на L'Anp



Вид из Barcelonne на la Roze



Обложка издания *Сидящие на воде*, 1995

Шлюз №3 – Япония*

Всё началось, как всегда, с простой, глупой случайности. В магазине "Икеа" купили чёрный пластмассовый стол для фильмсцены "Пасторские беседы". Монтируя выставку в Кёльпском купстферайне, я однажды нагнулся завязать ботинки и, случайно бросив взгляд на упомянутый стол, увидел, под определённым углом, некий знак, точнее некий иероглиф, который выглядел вот так:



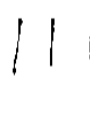
Мой стол

Тогда я решил, что об этом стоит подумать: возможно, эта штука-ковина что-то значит. Так случилось, что через два месяца я улетел в Японию. Меня пригласили участвовать в каком-то проекте, смысл которого я тогда не понимал, не понимаю и сегодня. Зато уже в машине,двигающейся в сторону Хиросимы, я стал расспрашивать моего переводчика с английского и с русского о значении каракули, начертанной дрожащим карандашом. Он нарисовал мне несколько таких же танцующих. Но Мой остался неопознанным.



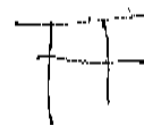
Дерево

Позже, уже через несколько дней, на одной из лекций, я ещё раз сделал попытку оживить начертанного мелом на доске "паука". Тот же результат и ещё несколько вариантов. Один из них, несмотря на то, что одну вертикальную линию пришлось убрать, обозначал Вход и напоминал Ворота.



Река

Несмотря на некоторую подтасовку линий и фактов эта интерпретация меня успокоила. Наверно потому, что слово "Пастор", если расколоть его на две части, значит приблизительно то же: *Pax* (*le pas*) значит идти, входить, и *Tor* по-немецки значит Ворота. В эти новые для меня ворота (а, может, те же самые) я вошёл в Кёльне (на моей выставке "Последняя прогулка по Елисейским полям"), а вышел, как я уже сказал, в Японии. Также эти ворота оказались воротами школы, в которой меня поселили, и школы, которую я вскоре начал организовывать.

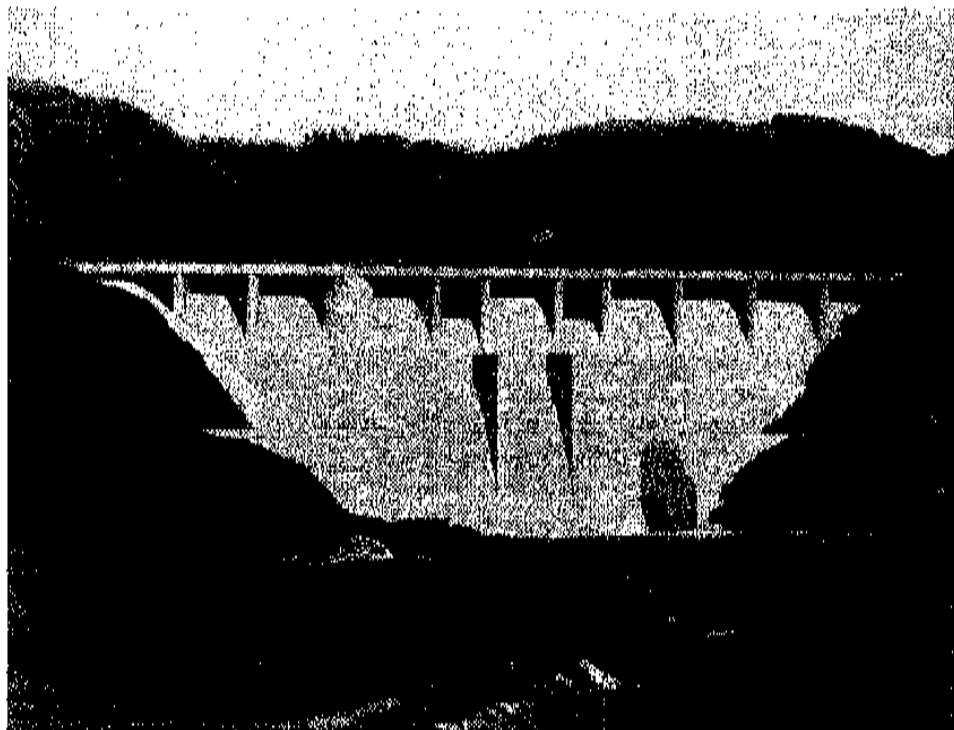


Вход

Была ещё одна странная метаморфоза. Мой Шлюз превратился в Японском проекте *Haizuka earthworks projects* в реально-строющуюся плотину, которая станет причиной затопления колоссальной территории – на ней, собственно, я и находился. Мне казалось, и это была сущая правда, что я попал во времена сотворения мира, во времена Идзанаки и Идзанами, во времена готовящегося (мною, никем иным) всемирного потопа. Конечно же, в такой ситуации затопления мне ничего не оставалось, лишь придумать, как удержаться на воде самому и научить это делать других. Мне показалось что лучший способ – научиться сидеть на воде. Осуществить эту несложную задачу я решил с организации школы, "школы плавающих идей" с названием *Сидящие на Воде*. Точнее, с этого началась трудная и нудная работа – разработка и организация структуры

будущей школы и нового периодического издания.

А там в далёкой и уже милой Японии была реализована лишь первая стадия, которую я назвал "японские кальки". Кальками был наполнен мой двухнедельный "отпуск". Калькой была школа, в которую меня поселили, напоминающая стандартные хрущёвские техникумы и ПТУ. Другой калькой был вид из окна на ксилографии Хирошиги и Хокусаи с низкими облаками, залетающими через форточку в казарменного типа зал с двухъярусными кроватями. Пародийными кальками были найденные рядом со школой скульптура, как бы, родезовского "Мыслителя" (маленький задумчивый человечек с японско-таджикским лицом, сидящий на постаменте над позеленевшим прудом с лягушками) и металлическая конструкция,



напоминающая душановскую "Сушилку". Занятия со студентами, которые начались довольно чинно, обернулись в конце концов пародированием московской ситуации с именами, кличками, иерархиями. Была создана Своя – Японская, где я приобрел для коллেকции имён ещё одно – "Плавающий Гутенберг".

Удивительно, как "совки" тянутся к своему: мыслям, образам, снам. Удивительно, как сами ситуации, сами объекты находят Своих, липнут к ним, цепляясь за волосы, шнурки, прячутся в складках одежды. Куда бежать от этой нескрываемой навязчивости? А следует ли бежать куда-либо?!

* Этот текст относится к проекту "Пять Шлюзов выставки 'Последняя прогулка по Ближеским полям'", 1995.

水 遊 思 考 派

水上座人



СИДЯЩИЕ НА ВОДЕ

ШКОЛА ПЛАВАЮЩИХ ИДЕЙ

DIE AUF DEM WASSER SITZENDEN
EINE SCHULE SCHWIMMENDER IDEEN

FLOATING FIGURES ON THE WATER
THE SCHOOL OF SWIMMIND IDEAS

RAINER GANAHL

Traveling linguistics

New York, Jan 1995

We tend to take the speech of a Chinese for inarticulate gurgling. Someone who understands Chinese will recognize *language* in what he hears. Similarly I often can not discern the *humanity* in a man.
WITTGENSTEIN, *Culture and Value*, 1914

PART I

What is it to learn a "foreign" language that may not be foreign to somebody else? What does it do to somebody who is willing, eager, or forced to learn another language? Why are certain languages chosen, desired, imposed, dismissed or perceived as daunting? What happens to a language when it is studied, cultivated, used and "broken" by the confrontation with non-native speakers?

There are many reasons why somebody ends up speaking or learning a "foreign language" voluntarily or involuntarily. I would like to look at some reasons that may in fact be interrelated: educational, political, colonial, migrational and psychological reasons.

With the Renaissance and Humanism in western Europe the knowledge of the classical languages - Latin, Greek, Hebrew - became a necessity beyond the walls of monastic life. The study of classical languages was *conditio sine qua non* for universities where Latin was the *lingua franca*. These centers of learning started to play a vital role in the ideological battle for power and the legitimation of an emerging urban bourgeoisie that was not instructed at court or by the church. Arabic as the vehicle for the transmission of ancient philosophy, medicine, mathematics and science until the end of the Middle Ages lost its status as a "classical language" along the way. With the French Revolution "national languages" started to be standardized and considered as languages unto themselves, and not simply as regional dialects, which gradually became relegated to the lower orders. This process of standardization may already have started earlier depending on the language, and continues until this day.

With the 19th century and the emergence of the historical sciences (Geistes- und Geschichtswissenschaften) as an instrument in the formation of nationalism and the nation-state, the systematic study of languages came to the fore. Only a third of the population of France spoke French before the Napoleonic wars and only a small educated minority spoke Italian when Italy became a political entity in 1871. Martin Luther's translation of the Bible predated the process of standardizing the language in Germany. From the outset, a strong link was established in Europe between language studies and nationalism. National languages were always used as a driving force for

nationalism. One of the first results of this policy was the collapse of the multilingual Hapsburg empire. (see E.J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, 1992, p. 38, 60)

In the 19th century the curriculum of universities added languages that did not reflect national or cultural consciousness. Oriental languages appeared hand in hand with colonialism and imperialism, leaving behind a remarkable geo-linguistic map that still continues to change. Orientalism is a phenomenon with far-reaching consequences that did not just produce a handful of busy students gaining expertise in Oriental Studies but created a framework that justified imperialist practices of all kinds. This process has not ended with the formal ending of colonialism.

Encounters with a colonizing power (or other dominating powers) are in most cases also encounters with a new language that is, usually, subtly imposed. The colonial or subaltern experience is therefore always characterized by the imposition of a new hegemonic language. The new language has to be accepted, understood, spoken and finally internalized to such a degree that no other language seems to be available anymore. India serves as an example of a situation in which the language of the colonizers became the official national language. And if we were to look at political constellations that collapsed, the former Soviet Empire would easily illustrate this point: few people want to use Russian anymore in the now sovereign states of the ex-Soviet Union. They are, however, very keen on studying English in order to keep up with the new "world order".

After World War II English became the most widely studied foreign language in Europe. The teaching of English was institutionalized by the state and its educational apparatus. It is no accident that French or British students, at least in the 60s and 70s, were less willing to learn foreign languages than their German, Austrian, Dutch or Scandinavian counterparts. Since the late 80s, Japanese and Russians are very engaged in undoing a language deficit towards English. Even in the US there seems to be a slight shift in the attitudes towards foreign languages that may be not be entirely unrelated to the economic challenges as a superpower the country currently faces.

The interest in being fluent in a dominant language has always been directly linked with the structure of power and influence. The kind of language one masters is important; obviously, the master's language. Cutting a language in half like a tree reveals an archaeological record all of its own with vestiges of imported vocabulary from different time periods when other languages were culturally dominant. This is particularly interesting in the case of Russian where words dealing with court manners were borrowed from 18th century French, military and administrative vocabulary came from 19 century German, and English borrowings overflow contemporary Russian. In Japan a language called *Japanese English* has arisen after the

Japanese defeat in 1945, *Japanese English* is impossible to be understood by a native English speaker therefore creating a process of linguistic hybridization. The latest shift in the Caribbean world on the linguistic front has already been commented by The New York Times in its article: *Haiti Bids au Revoir to Francophilia, Says Yo to G.I. Joe* (Dec. 30th 1994).

In many cases imperialist realities create not only an intra-national bilingualism but also a multilingualism that stems from an even more precarious colonial or post-colonial experience: international migrations. The situation of migrants, whether legal or illegal, not only strips them of their social context but also deprives them of their mother tongue. Their linguistic incompetence provokes strong discrimination on all levels of interaction and communication and puts heavy psychological stress on them.

Even more complex are the instances involving immigrant workers, ("Gastarbeiter", "immigrés", "Mexicans", "Puerto Ricans", "Chinese"...) in "Western" countries. Immigrant workers often speak the language, but with an accent they can never get rid of. Both the legalization and the criminalization of labor traffic create a kind of "step father's language" making the immigrants' mother tongue even more obsolete. Discrimination against foreign workers in Europe manifests itself often because of their poor linguistic performance. Learning the language from an oppressive host is not just psychologically difficult but also inhibited because native speakers often pervert their idiomatic behavior when speaking with foreign workers ("Du machen Arbeit jetzt"). This crippled speech act that is initiated by the privileged host, master of the local language, speaks not only of the false assumption that it facilitates communication but also expresses a cultural and social arrogance.

Idioms and accents are always bound to a geographical location and only become an issue when there is any kind of verbal exchange with the outside. Discrimination based on verbal idiosyncrasies always takes the dominant language or idiom as a point of reference from which all deviations are judged. Only rarely do locals realize that theirs is not the only idiomatic center, but that every other place is also its own center. Mass media standardizes the phonetic landscape and tries to impose a particular *language* to the detriment of all others. British English, American English, southern and northern speech patterns, European accents versus non European accents and so on are just a few examples often hiding racial, social and class prejudices.

Not entirely unrelated to the educational and professional reasons that motivate humans to study foreign languages, there is also a kind of learning that is linked with the leisure classes and the leisure industry. Tourism, the turning into a touring, consuming and consumed object is a major motivation for individual linguistic investments.

As dominant media products are mostly distributed in a language that has been spoken already by several past "world orders", the linguistic imperialism of the English language has become a very strong voice in an internationally projected libidinal economy. This predominance of English in most international media products - just remember the quarrel of the French movie industry concerning import quotas on foreign entertainment products - also forces people to learn English worldwide. In the academic world it has become very difficult not to know English well and still stay abreast of the latest trends, especially since translations are not always available. So the division of the well-informed and the more ignorant is drawn outside the English-speaking world already with the knowledge of English. .

Another interesting aspect that arises while studying a foreign language is the psychological ramifications. The American Louis Wolfson, a notorious schizophrenic, wrote two books in French in the early seventies with titles that speak for themselves: *Le schizo et les langues* (*The Schizophrenic and Languages*) and shortly afterward, *Ma mère musicienne est morte* (*My Musician Mother Died*). Both books served one purpose: to kill his mother tongue. Wolfson even went a step further in his "killing" and started to mix different languages to invent an exotic, incomprehensible lingo that collapses the process of signification.

Aside from the delirious metastases of meaning that pivots Wolfson out onto a linguistic hypercharged "Niemandland", the entry into a new language is always painful and exciting, frustrating and illuminating. The language student returns to an infantile stage of limited verbal interaction that creates an experience of helplessness which, since people judge others partially on their verbal competence, exceeds the linguistic realm. This linguistic inferiority also opens up a grammarless space where communicative standards, social formalities and roles can be transgressed. However, everything depends on the context. It is quite different to go to a language school in southern France with a Ph.D. stipend from an ivy league school than it is to be screamed at in English while working all day long in a sweatshop in lower Manhattan and speaking nothing but Cantonese.

A new language offers a range of new identifications that go beyond the actual encounters with native speakers and their countries. Soon one finds oneself confronted with a double front of stereotypes that do not apply anymore. The stereotypes are two-fold: those addressing the people whose language one is about to study or master and a second kind of stereotype coming from those who are not engaged in a similar effort. The choice of a new language is not only informed by stereotypes but also by the language's social positioning. All "exotic" languages, for example Japanese, are looked at as more difficult to study than European languages. After having been involved in the study of nearly 10 languages so far I have come to the conclusion that they all produce the same frustrations and extreme difficulties. All of them, from Russian to Japanese, share the same level of

difficulty even if one is culturally biased to think differently.

The motivation and purpose of such a process of acquiring a new language is what usually marks one out as "talented" or not. An entire new world is awaiting. But unlike other kinds of work, learning a foreign language does not pay off immediately. Progress is slow. The new verbal environment can be both exciting and/or frightening. The language one leaves behind gradually becomes more relative if not outright strange. The mother tongue itself loses its full determination and one is no longer bound to the old language. However a whole new range of traps await the student once the line to the new language has been crossed. The two realms cannot be exchanged and translated fully. The same intranslatability applies to one's own experiences. To be loved, beaten or humiliated in one language can by no means be pulled over into another one.

What sells as a translation is often a hybrid, a rewriting, since something like linguistic equivalence does not fully exist. Traveling from one language into another, one passes through an interstitial space, a misfitting playground where grammars and codes criss-cross, doubling meanings and mismeanings. Words and their definitions loosen their ties becoming contagious among themselves. Misunderstandings may render things subversive and productive. Translations are also an arena of confrontation, where resistance to the other can be developed or dismissed.

The mechanics of acquiring a new language - as long as it is not seared into a person through humiliating circumstances - bring into question different roles in which both discipline and power as well as privilege and exclusivity intermingle. In a privileged situation where schools are affordable and inspiring, the learning process also demands concentration and discipline, something that can have an impact on a child for the rest of his/her life. In the European school system studies of foreign languages determine educational and, as a result, professional careers very early on in life.

PART II

In my own personal history, foreign languages have always played an important if not a crucial role. Coming from Vorarlberg, Austria's westernmost province in the Alps, I grew up speaking a German dialect that dates back to the Middle Ages. German was a language I came into contact with as a child only in school and TV. Shortly afterward English became the first "foreign" foreign language I had to learn, imposed on me by the state school system. I was not particularly good at it. As a young teenager a series of family tragedies and the wish to escape by traveling abroad put me in the situation of wanting to study French, Italian, and Spanish. Each language was accompanied by travels and romantic encounters with people on the road. This stimulated my performance in school and as a result even English became less of a troubling subject.

At that time I already understood that identity changes with language. It was not possible for me to completely get rid of the original language with its different accent as well as get rid of my "original" identity. In countries where romance languages were spoken I always felt very embarrassed since my accent was automatically identified as German. This constantly interfered with my impossible desire to temporarily "become" a local person. I only tried this game abroad and not in Vorarlberg, which gradually became more and more of a strange place for me until I left for good. When I last visited Vorarlberg people I came across in the streets answered my questions as if they were speaking to a person who does not speak their dialect. The 15 years I have been away must have had also an impact on my "Vorarlbergisch".

Later in college I could put my knowledge of different languages to use. The access to different literary sources opened up a big informational resource. I found out that knowledge, too, was very much dependent on language-oriented differences. The emphasis on and the approach to certain subjects, academic traditions and methodologies varied from country to country and from language to language. The multiplicity of these different textual approaches prompted me to leave Vienna for Paris in 1987 and then finally for New York in 1990 (where I have my base ever since)

In New York I again took up my studies of Russian, which I had abandoned in the early 80s, and went on to study in Russia for four months in 1991. The following year I started to learn Japanese on my own and later spent 6 months in Tokyo with the help of a stipend. It was in Japan that I met Ayuko Yamagishi with whom I have been living together and experiencing, on an everyday basis, the problems of "broken" Japanese and "broken" English. Stress stemming from not mastering a language adequately has been for some years a condition of my daily life (not to mention the need of an editor when it comes to writing in a language other than German).

Closer studies of Edward Said's texts on orientalism and a semester attending his seminar at Columbia University inspired me to work with the issue of "foreign" languages also within an art context. I have become increasingly aware of the psychoanalytical and identity-shaping consequences of my interest in studying foreign languages that can probably be best expressed in the "special note" of my file, basic linguistic services: "keep moving away from your mother tongue". However, I felt the need to question my own interest in the languages, their significance (romantic, powerful, marginal aspects, etc.) and the implications of the studies as well as the specific, privileged context within which I was able to free the energy to engage in these studies. I increasingly became aware of the touristic quality of my approach in respect to languages without forgetting the academic, so-called humanistic and universalist influences, as well as the personal psychological interest in the other. But precisely the emphasis on these touristic, humanistic, and orientalist aspects is what

allows me to point out all these other critical realities. As an artist I have opted to become complicit in the acts of "*traveling linguistics*" that produce a multilingual hybrid subjectivity.

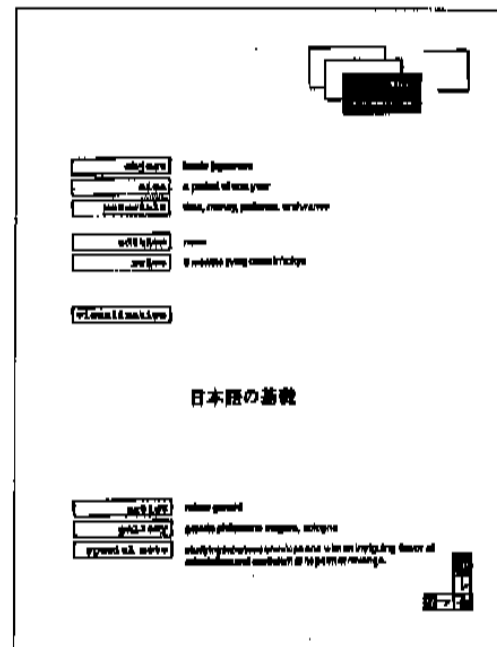
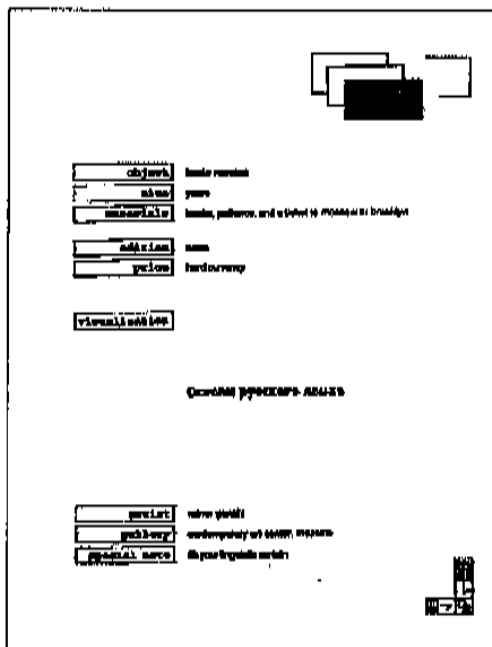
If shopping was a paradigm at the time the "ready made" came into existence, traveling and migration seem to be the informing mode of today's experience, even if they do not necessarily entail actual displacement or privileged, pleasure-oriented time consuming. Shopping and traveling are not unrelated and complement each other well. In my file, nihongo (Japanese) I alluded to the dimension of my studies as a "ready made": "the study of a language as art stresses the ready made chronically on both ends". To read this kind of "*trying hard*" as a "ready made" is adequate in the sense that it shares the structure of a transfer of a banal and daily "object" - the studies - into an art context. But when it comes to the temporal dimension of a "ready made", my "*trying hard*", in other words the educational effort, is completely inverted since it requires a lengthy time investment and a painful apprenticeship, something the "ready made" had already dismissed in 1917.

PART III

My current projects with languages involve studies of Japanese, Russian and modern Greek. In November I started to study basic modern Greek for an art project to be shown at the Ice Box Gallery in Athens. The project consists of the following pieces: "3 months, 3 days a week, 3 hours a day - basic modern Greek" and "6 days, 6 hours a day - basic modern Greek". The first piece, which I am currently working on, has been carried out in New York completely by myself with the help of books only. The second piece will be produced in Greece with a tutor shortly before the opening.

Studying Greek coming from a German-speaking cultural background immediately calls to mind a specifically German history of obsessive appropriations of ancient Greek as well as the touchy issue of Greek immigrant workers in the 1960s and 1970s. These immigrants had to learn German and faced linguistic and social discrimination. Not to be neglected are the linguistic minorities and communities of immigrant workers in contemporary Greece (Albanians etc.) and their socio-political problems.

All of these absurdly quantified study investments with Greek are being videotaped in an effort to illustrate the difficult task of representing these learning processes. The tapes show a student (myself) sitting at a desk with books studying 120 hours on his own and 36 hours under the guidance of a teacher. A performance will take place on the day of the opening entitled: Please, teach me Greek. The gallery visitor will encounter 156 hours of videotaped language sessions from the first lesson to the last. Both the study papers and the piles of tapes are conceptually linked by the file, basic modern greek which includes a "special note" that reads: "try to keep all your linguistic, psychological and historic-mythological interferences in check by precisely quantifying your study investment".



Ten photographic portraits of different people wearing t-shirts will complement the show. The people portrayed all wear a t-shirt that reads, in Greek, Please, teach me Greek. The ten people were photographed in New York and are, with the exception of one non-native Greek, speakers belonging to a range of different ethnic backgrounds. Aside from these photographs a set of t-shirts will also be on display with legends that read Please, teach me Albanian, Please, teach me Turkish, Please, teach me Tagalog (from the Philippines - a huge immigrant working group to Greece) and Please, teach me German. These t-shirts will serve as reminders to the local gallery visitors of the controversial languages that exist in their midst. All of them except for German which is a language used both by Greek immigrants in Germany as well as by German tourists in Greece. The reception of these t-shirts is both geographically and linguistically bound.

The experience of being taped, of having an electronic super-ego observing me from an elevated position, was very interesting. Since each study session lasts 3 hours, household "noises" such as telephone rings, running showers or people milling about the room also find their acoustical way into the tape. The most important factor for me while studying was the presence of the camera and the fact that I was under observation, which regulated the amount of time I dedicated to each lesson down to the minute. Without the camera, I would not have been able to accomplish the study goals outlined in the titles of the pieces as precisely as I had set out. Since I just record myself without seeing the results I am not yet fully aware of the narcissistic quality of these videotapes. This might drastically change when I am confronted with the tapes in the context of a semi-public gallery space.



IMPORTED - A READING SEMINAR in Relationship with my "A Portable
(Not so Ideal) Imported Library, or How to Reinvent the Coffee Table:
25 Books for Instant Use (Russian Version), 1994, Contemporary Art Center Moscow, 1995

Next to these personal study sessions, psychologically stressful and time-consuming as they are, I also started, as an art project, teaching languages to people interested in learning them. The file, basic linguistic services is the conceptual framing device for the series of "basic english, german, french ..." that are also videotaped and photographed. Again, the taped material unfolds slowly the context and the psychology of the people involved, something, that in my case, can have a surprising effect. So far, I have taught Hisao Yazawa basic french in Tokyo, Nicholas Tipert basic japanese in New York, Ayuko Yamagishi basic english in New York and Sabu Kosho, Bill Arning, Marcia Hafif and Petek Hoeck Erim basic german.

What is interesting to me about my basic german classes is the fact that I have coached Sabu Kosho in his undertaking of studying German from scratch and others (Bill Arning, Marcia Hafif) in their simple need of a refresher class. The conversations with my "students" are often very personal and might remind one in some instances of a psychoanalytical or an oral history session. They set up a context which enables me to get to know the students on a different level, where they are - due to their sensitive position as students - vulnerable and receptive. In the case of my Turkish student Petek Hoeck Erim, who was educated in an Austrian (not German) school in Turkey, and who has a particularly privileged and well educated background and not a "Gastarbeiter" one, my basic German class often



Bitte lehren Sie mich Japanisch, 1995. Haizuka Earthwork Project, Japan 1995

consists of a conversation in which she describes the experience of learning German and the psychological implications that she had to work through. Topics like the facts of extreme discriminations and killings of Turkish "Gastarbeiter" in Germany are also discussed. Needless to say, my task as an interlocutor consists of correcting her rare mistakes. All these basic german works will be shown in May 1995 at the Galerie Philomene Magers in Cologne where the conversations will be understood by the gallery visitors.

Similarly structured are the products that concentrate around a series of 10 60 minute-long video portraits entitled "Broken English". Non-native English speakers (friends and people who I know) are interviewed and asked about their experiences with their encounter with the English language. A photograph of each person will also be taken.

A new series of works with another educational purpose involving foreign languages, foreign books and traveling is called: Imported - A Reading Seminar In Relationship With My: "A Portable (Not So Ideal) Imported Library. Or How to Reinvent the Coffee Table: 25 Books for Instant Use (US Version). This work is part of a series of different "national versions" of A Portable (Not So Ideal) Imported Library... that will be related to each country they are meant to be shown in. So far, I have shown a *Japanese*

Version in Tokyo, (1993), a *US Version* in New York, (1994), a *French Version* in Paris, (1994) and a *Russian Version* in Moscow, (1994). A *Californian Version* will be done in Spring 1995 with Blum & Poe and an L.A. college in Los Angeles, treating California as a state of its own. All these versions define "nationality" negatively, i.e. through the importation of books into the country (the notion of importation itself is not easily definable).

As the title of my proposed project already says "*Imported - A Reading Seminar In Relationship With My: "A Portable (Not So Ideal) Imported Library, Or How to Reinvent the Coffee Table: 25 Books for Instant Use (US, French, Russian etc. Version)"*" consists of a reading seminar I would like to hold in relationship to the 25 books in question. I will start the project at the end of February in Moscow at the Contemporary Art Center where I will be staying for more than 6 weeks. For this Russian project I took up my studies of Russian again in order to mediate the imported texts, all of which are written in languages other than Russian.

The partnering of learning and teaching in these different countries with a specific set of books creates an ironic ambivalence because of the implicit *arrogance* of bringing *culture* to another place, something this work tries to stress. However it is first of all a work that is based on exchange, on talking and listening and on a sharing of a broader experience that focuses on theoretical issues and on different national interpretations.

These projects should illustrate the idea that my interest does not lie so much in a purely linguistic, semiological or structural aspect of language - without dismissing this - but more in a cultural, psychoanalytical and political/ideological aspect of multilingualism, something that has been widely overlooked. *Traveling linguistics* is not solely an idea restricted to my art projects but refers to an experience shared by millions of people moving or being moved around the globe.

Выставки, каталоги, издания ...



"KRÄFTEMESSEN" 1. 6. – 30. 7. 1995

Концепт: Харлампий Орошаков

Часть 1: *The Damaged Utopia*. Куратор: Маргарита Туницкая
Комар и Меламид, Елена Елагина, Игорь Макаревич, Мюро,
группа "Перцы", Андрей Ройтер, Леонид Соков, Олег Васильев.

Часть 2: *Privatisierungen*. Куратор: Борис Гройс
Юрий Альберт, Комар и Меламид, Медицинская герменевтика,
Андрей Монастырский, Ольга Чернышева и Алтон Олышванг,
Владимир Сорокин, Вадим Захаров

Часть 3: *Conjugation / Moscow art scene today*.

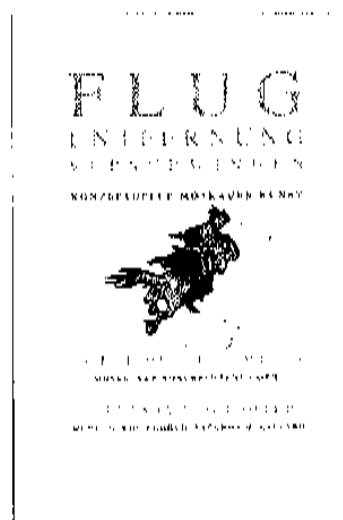
Куратор: Виктор Мизиано

Александр Бренер, Вадим Фишкин, Дмитрий Готов,
Юрий Лейдерман, Анатолий Осмоловский, Гия Ригвава

Часть четвертая: Параллельная программа

Каталог: Издательство Кауцц, Штуттгарт. Макет, оформление:

Издание Пастора Зонда, Кёльн, при участии Юрия Альберта



"ПОЛЁТ, УХОД, ИСЧЕЗНОВЕНИЕ"

Московское концептуальное искусство

Юрий Альберт, Эрик Булатов, Олег Васильев,
Эдуард Гороховский, Елена Елагина, Игорь Макаревич,
Анатолий Журавлёв, Вадим Захаров, Илья Кабаков,
Юрий Лейдерман, Андрей Монастырский, Медицинская
герменевтика, Виктор Пивоваров, Виктория Самойлова и
Татьяна Кяганова

Кураторы: Милена Славидкая, Катрин Боккер,

Доротея Бинерт

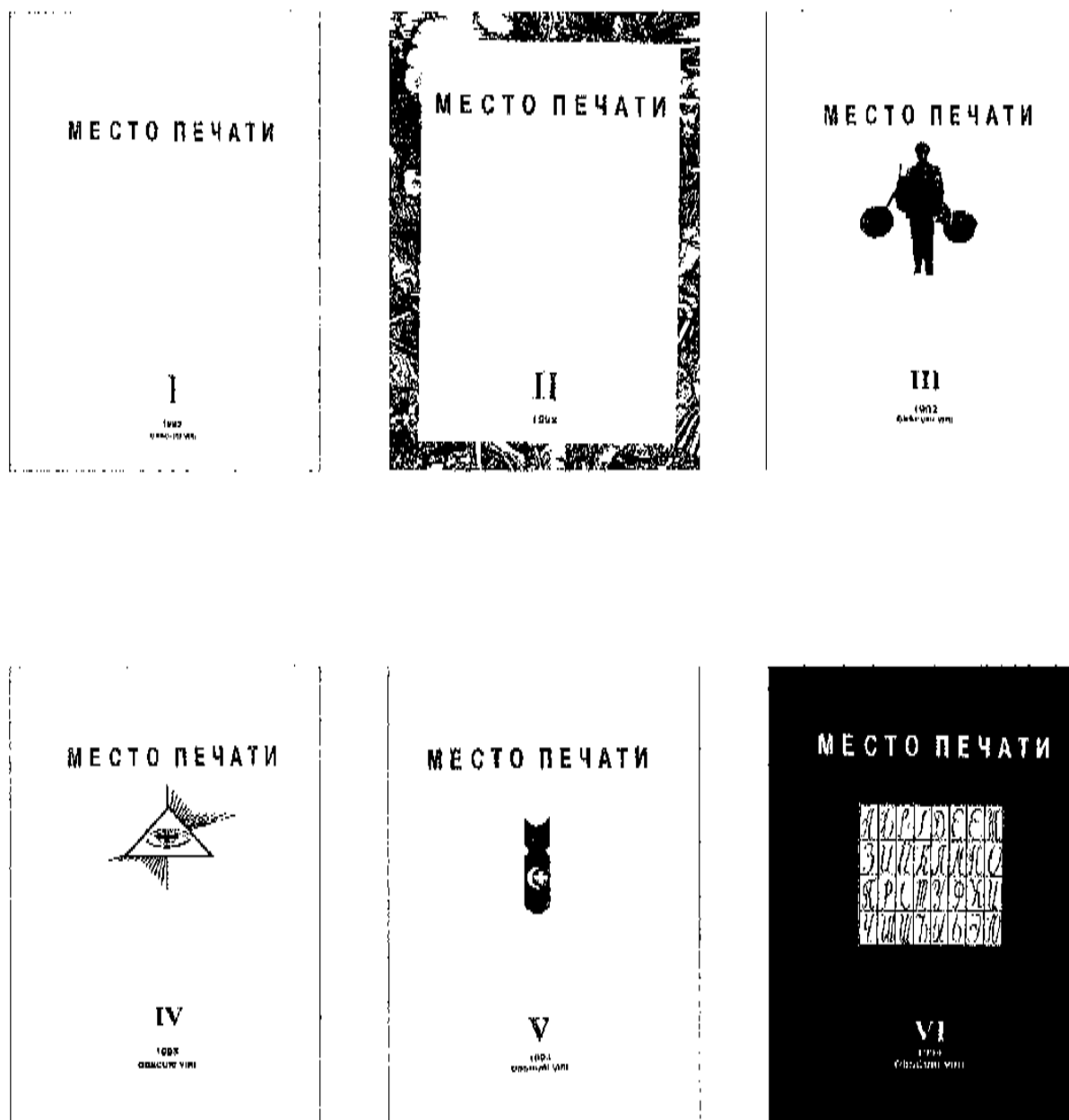
Галерея столицы Праги, Прага 15.11.1995 - 7.1.1996

Хаус ам Вальдзее, Берлин 26.1.1996 -

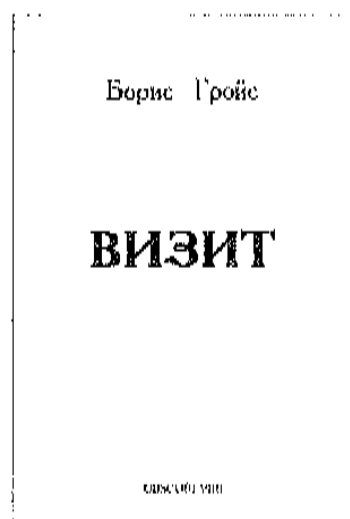
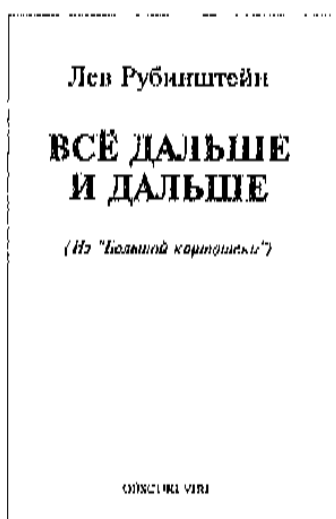
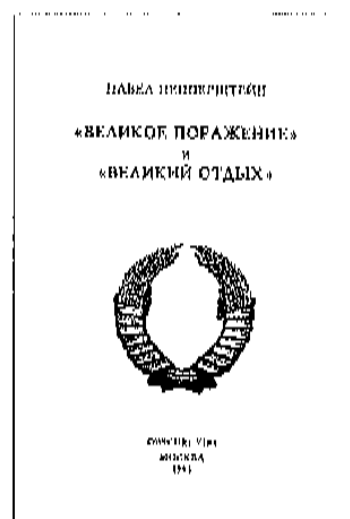
Штадтгалери им Софленхоф, Киль

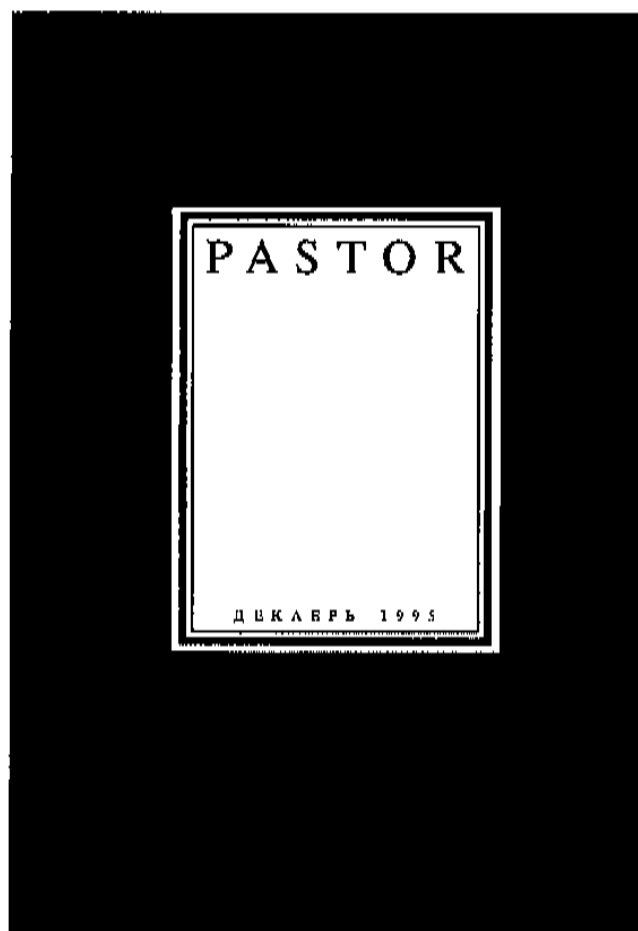
Каталог: Издательство Кауцц, Штуттгарт.

Макет, оформление, набор: Издание Пастора Зонда, Кёльн,
при участии Юрия Альберта



Обложки журнала *МЕСТО ПЕЧАТИ*. *Obscure Viri*. Москва, 1992 - 95
Издатель Александр Малогин. Главный редактор Николай Шенгулин.





ПАСТОР № 1	"Имена"—январь 1992
ПАСТОР № 2	"География"—август 1992
ПАСТОР № 3	"Наука Полиграфия"—май 1993
ПАСТОР № 4	"Наше Будущее"—май 1994
ПАСТОР № 5	"Эмиграция и странники"—декабрь 1995

ИЗДАНИЕ ПАСТОРА ЗОНДА
КЁЛЬН

Приложение

Новые назначения в МОКШЕ

Первый раздел: Новые штатные единицы.

Маршал (1)	Булатов Э., "лебедь", светопоение до 2009 г. (без награждения).
Адмирал (1)	Рыклин М., "сержант", метрация до 8 вечера каждый день. (без награждения). Коррекция ОБТРОСТО: ...до 7 вечера...
Генералы армии (5)	Гройс Б., "мёд", орбитомация с птицами, (без награждения). Васильев О., "собеседник", ремиссия-2, (без награждения). Некрасов В., "бернштейн", изучение Амбера, (без награждения). Меламид А., "типула ультима", терминаторизация пятой серии "эмма-л", (без награждения). Комар В., "типула максима", эротизация чугуна в босхо "лесная прохлада", (без награждения).
Полковники (5)	Альчук А., "пильфовальщица", гессенское напряжение, награждена атрибутом "Предстоящий пустоте" Коррекция ОБТРОСТО: ...пробадение. Фидоров В., "шребер", попытка вспомнить изначальное, (без награждения). Шинтулин Н., "борман", издательская деятельность, (без награждения). Самойлова В., "элли", продолжение мокширования, (без награждения). Соволов А., "сектант", обретение облика, (без награждения).
Капитаны (6)	Маринов А., "булдожка", подновление нимба, (без награждения). Смирнский А., "дачный хищник", продтоссиживание срединой нравственности, (без награждения). Беляев А., "орлёнок", противостояние гегельянству, (без награждения). Пин Д., "варвар", усекиновение главы Иоанна Крестителя, (без награждения). Смирнов В., "керчь", увлажнение, (без награждения). Солоутин Д., "вещественный", утепление десятиэтажных домов, (без награждения).

Старшие лейтенанты (2)	Шутов С., "старый", выстраивание игуан по линейке, (без награждения). Могилевский В., "солнце", возвращение солнца, (без награждения).
Лейтенанты (2)	Ревизоров С., "скребень", шестая версия Нортона, (без награждения). Зуваржук А., "литератор", убийство мессии, (без награждения).
Младшие лейтенанты (1)	Ким Д., "бирманка", модный тур, (без награждения).

Второй раздел: Повышения.

Коррекция ОБТРОСТО: / понижения.

Тупицына М. – генерал-полковник.

Награждена атрибутом " *Муравьи пустынь*".

Коррекция ОБТРОСТО: ...полковник. Награждена вышеуказанным атрибутом во время краткосрочного повышения до звания генерал-полковника.

Елагина П. – генерал-майор.

Награждена атрибутом " *Нирвана Херувима*".

Пеннерштейн П. – генерал армии.

Награжден атрибутом " *Меню*".

Клавков И. – генералиссимус.

Награжден платиновым молотом

Третий раздел: Реформа эстетической лаборатории РАИ.

1. Учреждение сектора Центральной эстетики.
2. Штатное расписание сектора Центральной эстетики.

Баклгтийн И. – зав.сектором, профессор, лауреат ленинской премии за 1981 год. Оклад – 600 000 руб.

Кулик О. – доцент, аспирант кафедры скотологии.
Оклад – 400 000 руб.

Осмоловский А. – младший научный сотрудник.
Оклад – 200 000 руб.

Бреннер А. – младший научный сотрудник.
Оклад – 190 000 руб.

Овухова А. – старший научный сотрудник.
Оклад – 300 000 руб.
Коррекция ОБТРОСТО: 100 000.

Другот В. – внаштатный научный сотрудник.
Оклад – 100 000 руб.

НОВЫЕ НАЗНАЧЕНИЯ В МОКШЕ

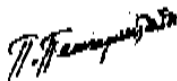
Тамручи П. – внештатный научный сотрудник.
Оклад – 100 000 руб.
Могилевская Т. – внештатный научный сотрудник.
Оклад – 100 000 руб.
Мизиано В. – доцент, кандидат кафедры внешней эпистемологии.
Оклад – 400 000 руб.
Ковалив А. – лаборант кафедры по изучению творчества Г. Гессе.
Оклад – 70 000 руб.
Коррекция ОБТРОСТО: старший лаборант...
Лунина Л. – лаборант кафедры оболочников.
Оклад – 70 000 руб.
Бегдихина Л. – доцент, кандидат искусствоведения.
Оклад – 400 000 руб.

Приказ оформлен через международную почтовую службу
при центральной новозеландской библиотеке
имени Стефана Георге.

24.08. 1994 г.

ГА по спецобслуживанию "ВОМБАТ"

/подпись/



ГА по спецобслуживанию "ОСНОВОЛОЖЕ"

/подпись/



ГА по спецобслуживанию "ОБТРОСТО"

/подпись/

