

Илья КАБАКОВ
В НАШЕМ ЖЭКе

БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА
ГЕРМАНА ТИТОВА

Илья КАБАКОВ
В НАШЕМ ЖЭКе

Вологда 2011

ISBN 978-5-91967-040-7

© Кабаков И.И., тексты, составление, обложка, 1981-2011

© Сумнина М.А., макет, 2011

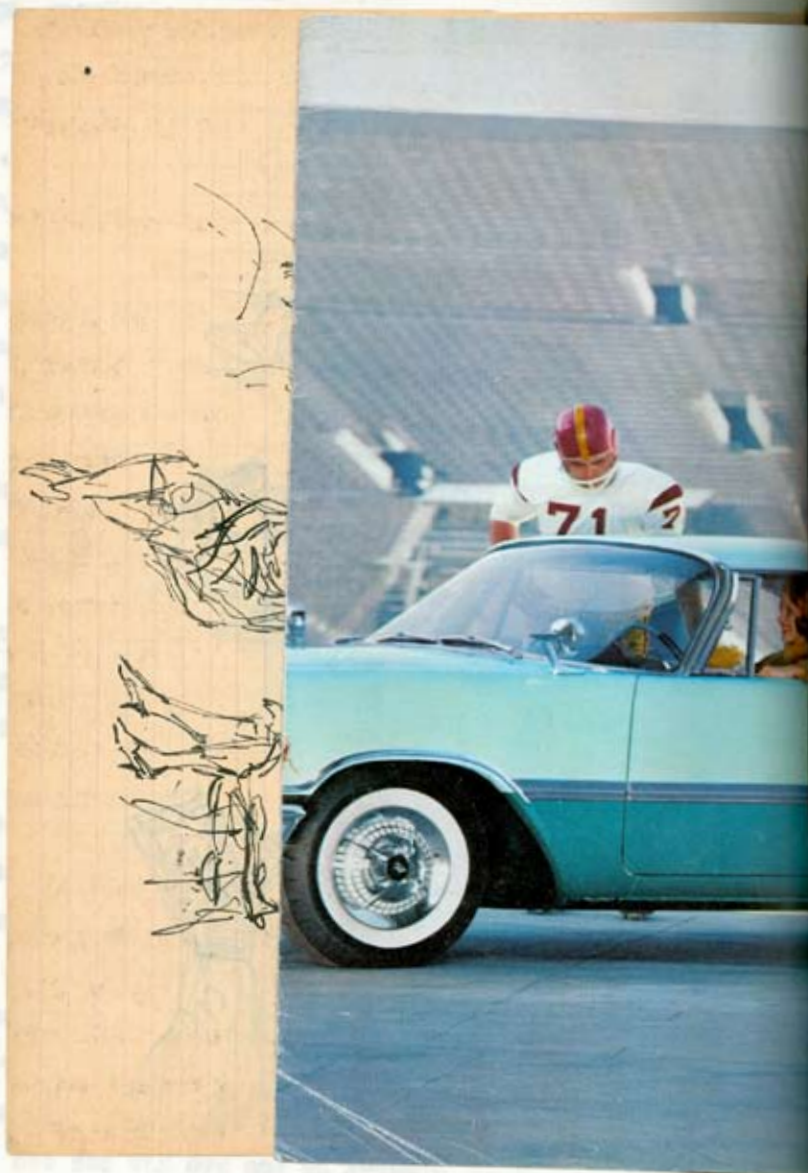
© Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2011

Сборник «В нашем ЖЭКе» был сделан в 1981 году. В это время меня очень привлекала тема мусора, мусора как одной из основных метафор тогдашней нашей жизни. Одновременно, наверно, по той же причине я занимался изготовлением «Архива ненужных вещей», который выглядел как собрание папок, коробок, ящичков, куда я подкладывал всевозможную бумажную чепуху, которая ежедневно сыпалась на меня в виде квитанций, записок, справок и пр. Наполнив очередную папку и прошив её верёвочкой, я надписывал сверху «Книги жизни. Том 12» и приступал к следующей. При этом, надо сказать, я чувствовал себя как бы работником какого-то учреждения, которому положено в срок сдать отчет за проделанную весьма ответственную работу.

Через какое-то время я понял, как называется это мое учреждение: это был ЖЭК. Именно на его полках в архиве я видел подобные тщательно пронумерованные папки. Если бы я их раскрыл, то наверняка нашел бы среди бухгалтерских и других отчетов «отчеты за проведенную общественную работу» за такие-то годы. Я захотел сделать такую же папку за 1981 год, включив в нее среди своих текстов тексты моих друзей. Мне кажется, что некоторые из них будут удивлены и даже рассержены столь бесцеремонным отношением к их собственным архивам, которые были предназначены для других целей, в других сборниках, но уж точно оказаться не в такой папке.


На это я бы возразил, что не следует пренебрегать значением ЖЭКа, сводя его лишь к материальному и бюрократическому учету. ЖЭК, по моему убеждению, существует как хранитель более универсального «целого», где концентрировалась та атмосфера, которой мы дышали со дня нашего рождения и которому мы принадлежали и внутри, и снаружи.

Поэтому в заглавии стоит перед словом «ЖЭК» слово «наш».



с каждой из этих бумаг. Каждая несет особый укол, связанный с мгновением нашей жизни. Лишиться этих точек, этих бумажных значков и свидетельств — это неминуемо лишиться и наших воспоминаний. В наших воспоминаниях, в нашей памяти все становится одинаково ценно и значительно. Все эти точки воспоминаний связываются одна с другой, образуют в нашей памяти цепи и связи, которые составляют в конечном счете нашу жизнь, историю нашей жизни.

...я всего этого — ...я всего, чем мы были в



...ый смысл подсказывает нам, ...
...тих открыток и дорогих сердцу ...
...го, и просто хлам. Ведь вся ...
...квитанции, старые билеты в ...
...ленная репродукция, журнал ...
...о деле которое сделано или ...
...неправильно. Но откуда этот взгляд, ...
...ниши "со стороны" на наши бумаги? Почему мы должны соединять-
...ся с этим сторонним взглядом и сами смотреть и определять пригод-
...ность или непригодность этих вещей? Почему мы должны смотреть из
...сегодняшнего дня на наше прошлое и не считать его своим, или, что
...еще хуже, порицать его или смеяться над ним?

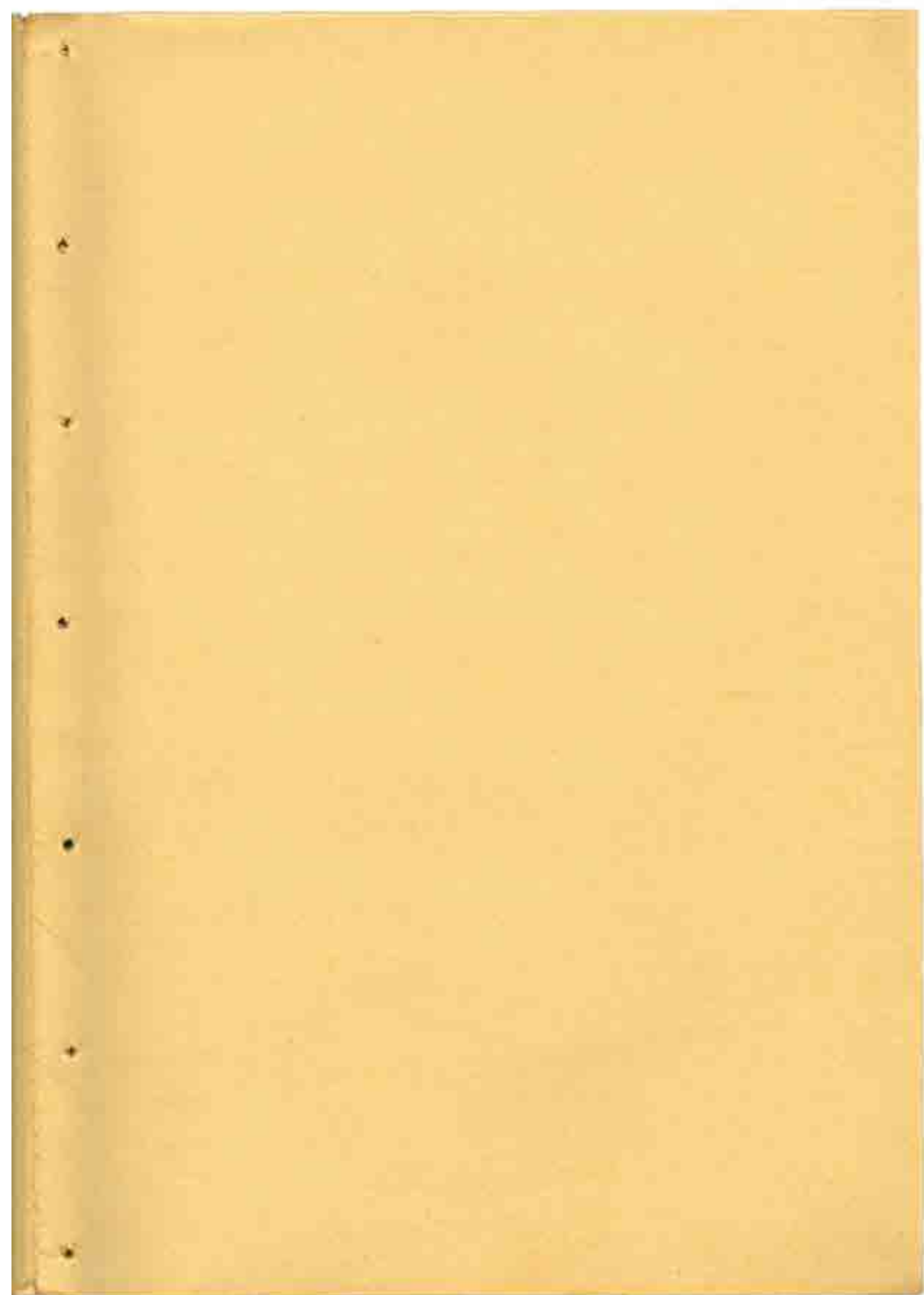
Да, но кто может и имеет право посмотреть на мою жизнь со стороны, пусть этот другой тот же я, только "в это мгновение", в момент просмотра этих прошлых бумаг. Почему здравый смысл должен быть сильнее моих воспоминаний, всех точек моей жизни, привязанных к этим обрывкам бумаг, которые кажутся сейчас смехотворными?

Тут, конечно, можно возразить, что эти воспоминания существуют только для меня, только для меня связаны с такой-то и такой-то



С днем рождения!

В НАШЕМ КУРЬЕ



ЖЭК № 8
«КЛУБ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ»
Орган комиссии по художественному воспитанию
при ЖЭКе № 8
Бауманского района города Москвы

ДЭК № 8

"КЛУБ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ"

Орган комиссии по художественному воспитанию

при ДЭКе № 8

Бауманского района города Москвы

В КРУЖКЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ

«Кружок коллекционеров» организован у нас при ЖЭКе № 8 с февраля 1979 года. Многие в нашем большом районе любят собирать открытки, конверты с памятными местами, привезенные из путешествий по родной стране. Много интересного и поучительного можно узнать из этих коллекций. Новые города, новостройки, бескрайние просторы смотрят с них на нас.

Многие из коллекционеров хотели бы обмениваться своими открытками, карточками, памятками, рассказать о них.

С февраля 1979 года по инициативе группы по культмассовой работе при ЖЭКе № 8 организован с этой целью кружок коллекционеров, собирающийся два раза в неделю в красной комнате при ЖЭКе № 8: по вторникам и субботам. Здесь или в одной из квартир на дому организуется показ коллекций, просмотр их, происходит обсуждение, оценка их художественного оформления. В кружке сейчас работают уже более пятидесяти человек. Участники кружка активно участвуют в культурной работе ЖЭКа № 8, проводят выставки своих коллекций, участвуют в конкурсах коллекций, проводимых в нашем районе.

В КРУЖКЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ

"Кружок коллекционеров" организован у нас при КЗКа № 8 с февраля 1979 года. Многие в нашем большом районе любят собирать открытки, конверты с памятными местами, привезенные из путешествий по родной стране. Много интересного и поучительного можно узнать из этих коллекций. Новые города, новостройки, бескрайние просторы смотрят с них на нас.

Многие из коллекционеров хотели бы обмениваться своими открытками, карточками, памятками, рассказать о них.

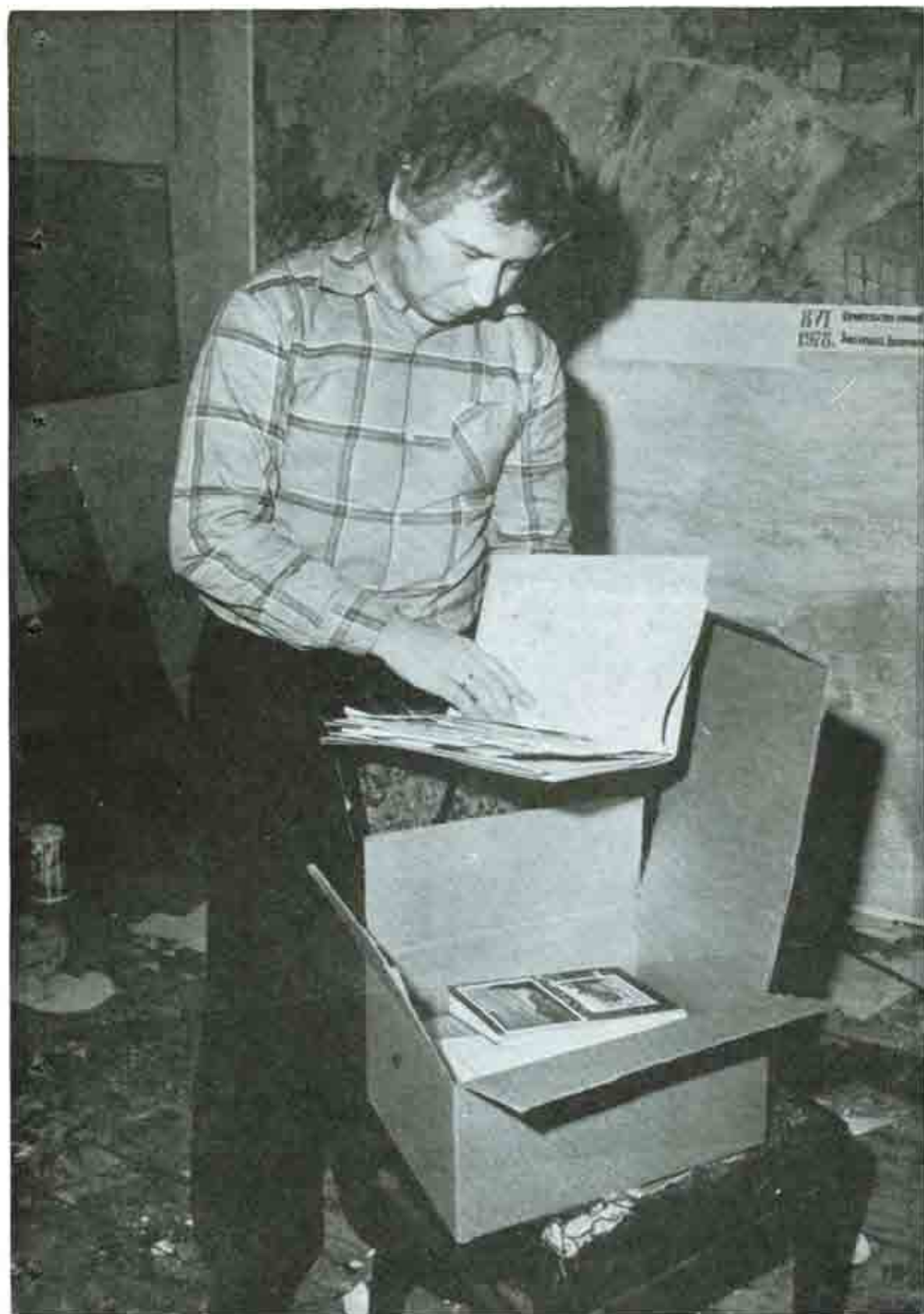
С февраля 1979 года по инициативе группы по культурно-массовой работе при КЗКа № 8 организован с этой целью кружок коллекционеров, собирающийся для раза в неделю в красной комнате при КЗКа № 8: по вторникам и субботам. Здесь или в одной из квартир на дому организуется показ коллекций, просмотр их, происходит обсуждение, оценка их художественного оформления. В кружке сейчас работают уже более пятидесяти человек. Участники кружка активно участвуют в культурной работе КЗКа № 8, проводят выставки своих коллекций, участвуют в конкурсах коллекций, проводимых в нашем районе.

1. СОБРАНА ИНТЕРЕСНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ.

Коллекционер И. Кабаков у коробки со своими коллекциями.

1. СОБРАНА ИНТЕРЕСНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ.

Коллекционер Н. Кабаков у коробки со своими
коллекциями.



2. КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ РАССМАТРИВАЮТ И ОБСУЖДАЮТ СВОИ КОЛЛЕКЦИИ.

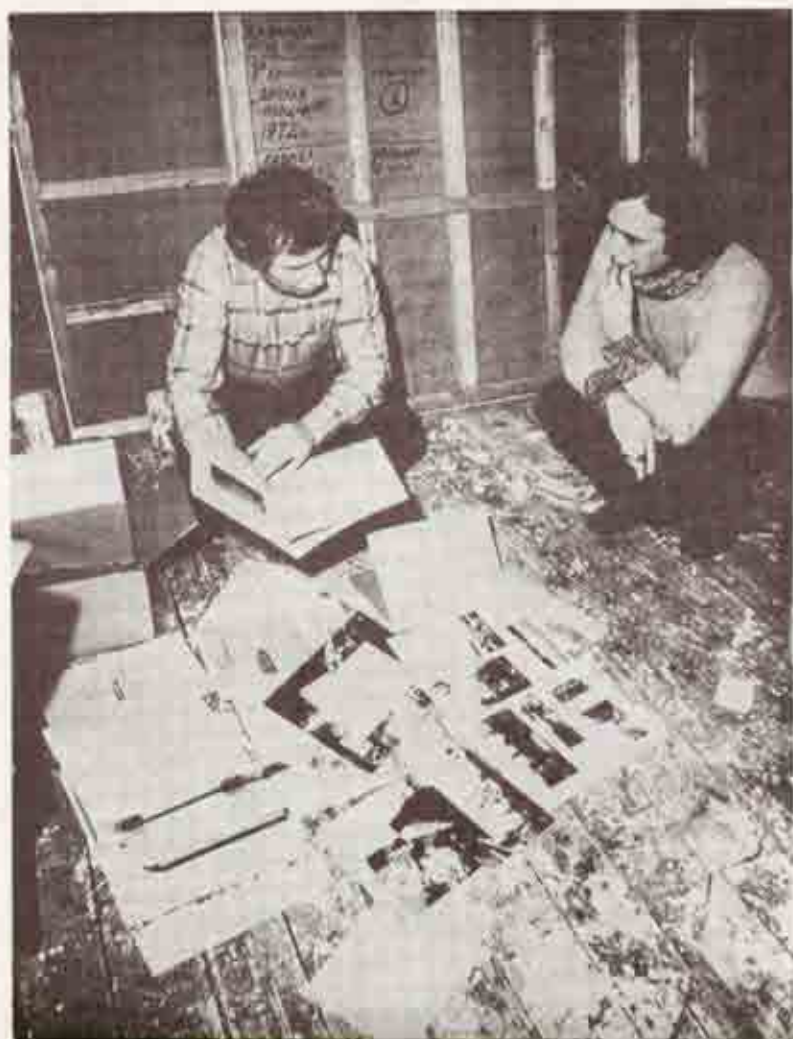
В работе по просмотру и обсуждению коллекций кроме самих участников «Клуба коллекционеров» принимают активное участие художники, писатели, модельеры, люди умственного труда, активно помогающие вести работу среди населения нашего района.

На снимке: коллекционер И. Кабаков обсуждает одну из своих коллекций с художником А. Монастырским.

2. КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ РАССМАТРИВАЮТ И ОБСУЖДАЮТ
СВОИ КОЛЛЕКЦИИ.

В работе по просмотру и обсуждению коллекций кроме самих участников "Клуба коллекционеров" принимают активное участие художники, писатели, модельеры, люди умственного труда, активно помогающие вести работу среди населения нашего района.

На снимке: коллекционер И. Кабаков обсуждает одну из своих коллекций с художником А. Моностырским.



3. КОЛЛЕКЦИЯ: ЦВЕТЫ, ГОРОДА, ВИДЫ ПРИРОДЫ.

Одна из страниц коллекции коллекционера И. Кабакова посвящена видам и снимкам городов нашей страны. Здесь и берег Ангары, и Кавказ, и столица СССР — Киев, и площадь фонтанов на Выставке Достижений Народного Хозяйства в г. Москве.

Для листов альбома послужили старые, отслужившие свой срок страницы журнала «Огонек».

Плохо, что наша промышленность выпускает мало специализированных альбомов для открыток.

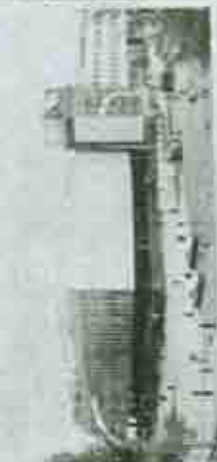
3. КОЛЛЕКЦИЯ: ЦВЕТЫ, ГОРОДА, ВИДЫ ПРИРОДЫ.

Одна из страниц коллекции коллекционера И. Кабекова посвящена видам и снимкам городов нашей страны. Здесь и берег Ангары, и Кавказ, и столица СССР — Киев, и площадь фонтанов на Выставке Достижений Народного Хозяйства в г. Москве.

Для листов альбома послужили старие, отслужившие свой срок страницы журнала "Огонек".

Плохо, что наша промышленность выпускает мало специализированных альбомов для открыток.

ЗЕРКАЛО ТЕПА И ПИШИ



УЧЕБНИК ПО ТЕПЛОТЕХНИКЕ

ТЕПЛОТЕХНИКА

ТЕПЛОТЕХНИКА



ТЕПЛОТЕХНИКА

ТЕПЛОТЕХНИКА

4. ПАПКА-КОЛЛЕКЦИЯ «ЗДРАВНИЦЫ».

Есть альбомы, специально посвященные одному из городов нашей необъятной родины. Некоторые из них посвящены городам-героям — Волгограду, Москве, Киеву. Некоторые — нашим большим новостройкам — БАМу, КамАЗу. Есть среди них и папки-альбомы, посвященные колхозам, курортным учреждениям.

На нашем снимке: страница папки коллекционера И. Кабакова «Анапа — город-курорт», отражающая жизнь и быт здравниц Южного берега Черного моря.

4. ПАПКА - КОЛЛЕКЦИЯ "ЗДРАВНИЦЫ".

Есть альбомы, специально посвященные одному из городов нашей необъятной родины. Некоторые из них посвящены городам-героям - Волгограду, Москве, Киеву. Некоторые - нашим большим новостройкам - БАМу, КамАЗу. Есть среди них и папки-альбомы, посвященные колхозам, курортным учреждениям.

На нашем снимке: страница папки коллекционера И. Кабакова "Анапа - город-курорт", отражающая жизнь и быт здравниц Южного берега Черного моря.



ПИСЧЕРСКИЙ ЛАГЕРЬ "КОСМОС"
ДЕТСКИЙ ЗАВРАТНИЦЫ, ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИК РОССИИ

5. КОЛЛЕКЦИЯ «МАСТЕРА ИСКУССТВ».

Коллекция «Мастера искусств» занимает особое место среди других коллекций. Такие серии посвящены выдающимся людям нашей страны: героямстроек, выдающимся военачальникам, мастерам искусств.

На снимке: страница открыток выдающихся деятелей театра и кино, среди которых – народные артисты СССР Абдулов, Тарасова, Грибов, Образцов, Жаров, Симонов, Еланская, Уланова и др.

В качестве альбома для наклейки открыток использованы старые, отслужившие свой срок учебники.

Б. КОЛЛЕКЦИЯ "МАСТЕРА ИСКУССТВ"

Коллекция "Мастера искусств" занимает особое место среди других коллекций. Такие серии посвящены выдающимся людям нашей страны: героям строки, выдающимся первоначальным, мастерам искусств.

На снимке: страницы открыток выдающихся деятелей театра и кино, среди которых — народные артисты СССР Абдулов, Тарасова, Грибов, Образцов, Баров, Симонов, Кавская, Уланова и др.

В качестве альбома для наклеивания открыток использованы старые, отслужившие свой срок, учебники.



6. НАСТЕННЫЕ СТЕНДЫ «ВОСПОМИНАНИЯ О ЛЕНИНГРАДЕ» И ИХ СОСТАВИТЕЛЬ И. КАБАКОВ НА ПРОСМОТРЕ ИХ ВО ВРЕМЯ ОЧЕРЕДНОГО ЗАСЕДАНИЯ КЛУБА.

Один из видов деятельности наших коллекционеров составляют художественно оформленные стенды, сделанные по просьбе актива нашего ЖЭКа. Эти стенды, изготовленные нашими участниками, часто украшают помещение Красной комнаты нашего ЖЭКа, школ нашего района, наших учреждений. Многие художественно оформленные настенные стенды принимали участие в общегородских и областных конкурсах на художественное оформление и неоднократно были премированы, а принимавшие в них активное участие коллекционеры Сабинова О. В., Мохрова И. И., Коваль А. С. и другие награждены дипломами районных и областных отделов культуры.

6. НАСТЕННЫЕ СТЕНДЫ "ВОСПОМИНАНИЯ О ЛЕНИНГРАДЕ"
И ИХ СОСТАВИТЕЛЬ И. КАБАКОВ НА ПРОСМОТРЕ ИХ ВО
ВРЕМЯ ОЧЕРЕДНОГО ЗАСЕДАНИЯ КЛУБА.

Один из видов деятельности наших коллекционеров составляют художественно оформленные стенды, сделанные по просьбе актива нашего ИКК. Эти стенды изготовленные нашими участниками, часто украшают помещение Красной комнаты нашего ИКК, школ нашего района, наших учреждений. Многие художественно оформленные настенные стенды принимали участие в общегородских и областных конкурсах на художественное оформление и неоднократно были премированы, а принимавшие в них активное участие коллекционеры Сабирова О.В., Мохро-ва И.И., Коваль А.С. и другие награждены дипломами районных и областных отделов культуры.



7. УЧАСТНИКИ КРУЖКА С ИНТЕРЕСОМ РАССМАТРИВАЮТ НОВЫЕ КОЛЛЕКЦИИ.

Интересно проходят заседания кружка. Часто возникает живая беседа, обмен мнениями, участники обсуждают показанное, делятся опытом, дают советы. Работа кружка привлекает в него все новых и новых членов.

7. УЧАСТНИКИ КРУЖКА С ИНТЕРЕСОМ РАССМАТРИВАЮТ НОВЫЕ КОЛЛЕКЦИИ.

Интересно проходят заседания кружка. Часто возникает живая беседа, обмен мнениями, участники обсуждают показанное, делятся опытом, дают советы. Работа кружка привлекает в него все новых и новых членов.



ВСТУПАЙТЕ В КЛУБ «КРУЖОК КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ»
ПРИ НАШЕМ ЖЭКе!

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ РАСШИРЯЕТ ВАШИ ПОЗНАНИЯ
О МИРЕ, УГЛУБЛЯЕТ ВАШИ СВЕДЕНИЯ О НЕМ, РАЗВИВАЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО.

Справки по адресу: Москва, Бауманский район, Б. Костровская, 14/3,
ЖЭК № 8 Бауманского района.

Телефон:

Секретарь кружка Прошина В. С. 2491405.

Адрес клубной комнаты: ул. Прохорова, 8, квартира 74, 2-й подъезд,
вход со двора, в подъезде — вниз, налево.

Сбор по вторникам и субботам с 18⁰⁰ до 20⁰⁰.

Комиссия клуба

ВСТУПАЙТЕ В КЛУБ "КРУГОК КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ" ПРИ НАШЕМ КЭК! КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ РАСШИРЯЕТ ВАШИ ПОЗНАНИЯ О МИРЕ, УГЛУБЛЯЕТ ВАШИ СВЕДЕНИЯ О НЕМ, РАЗВИВАЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО.

Справки по адресу: Москва, Бауманский район,
Б.Костровская, 14/3, КЭК № 8 Бауманского района.

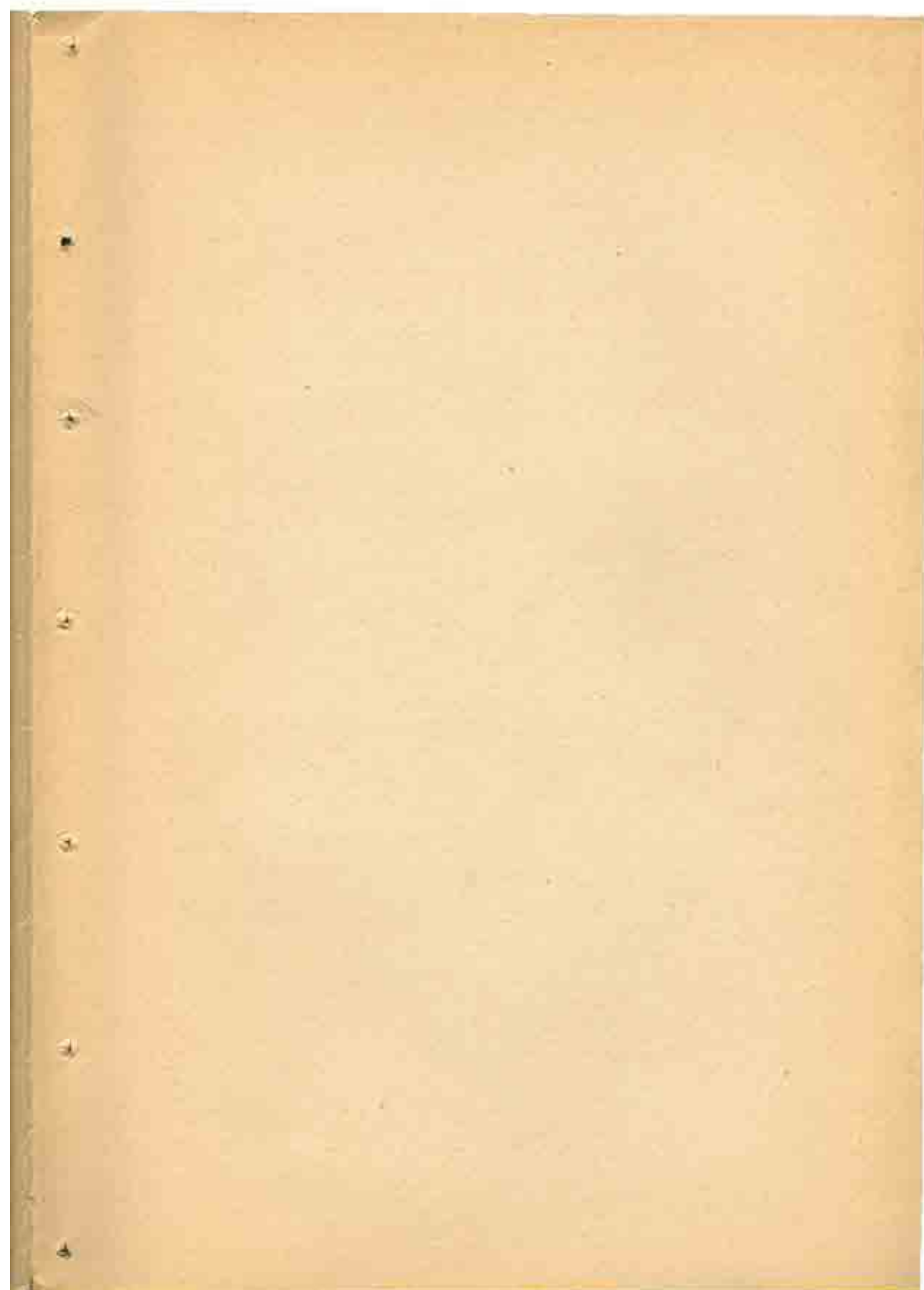
Телефон:

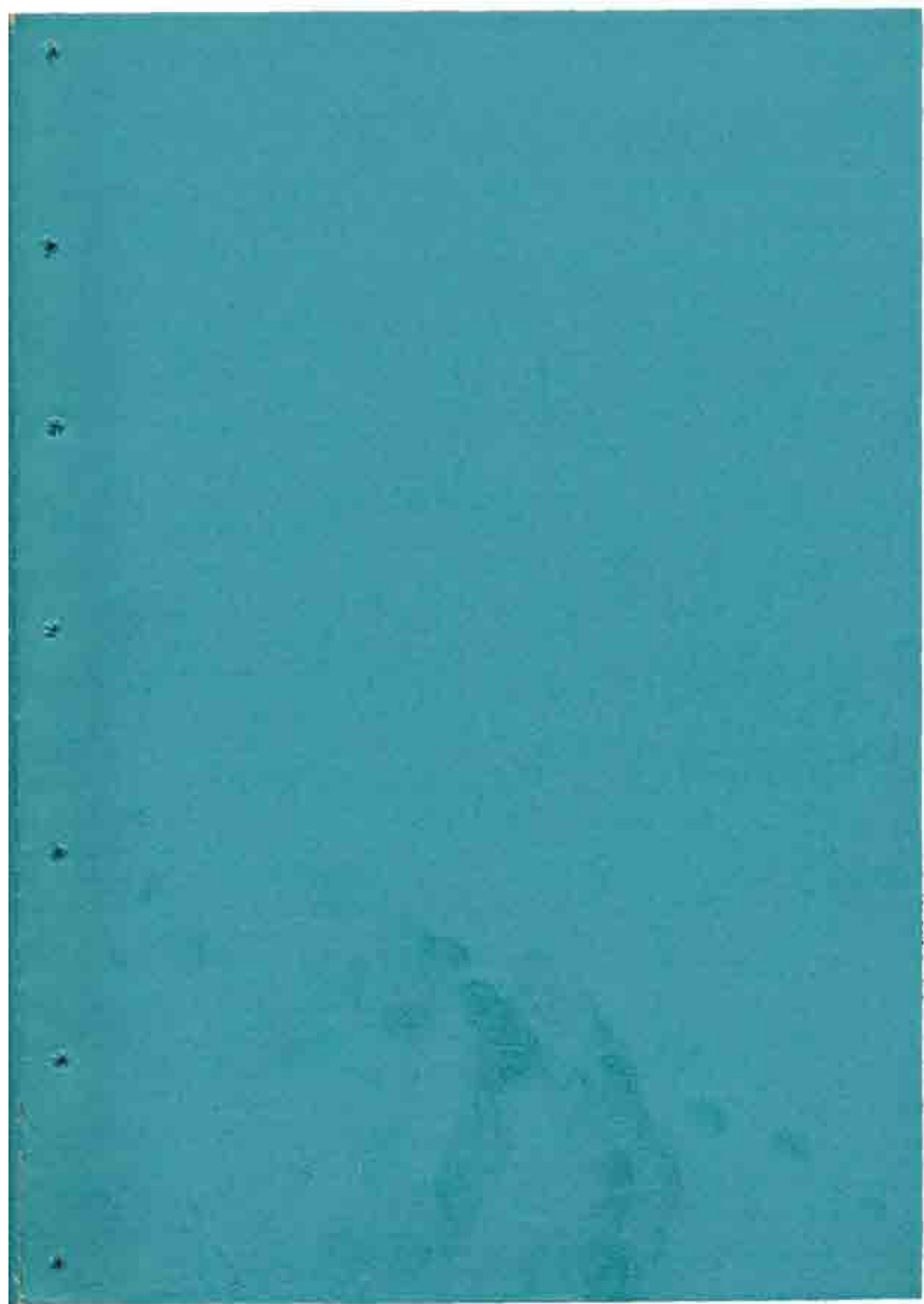
Секретарь кружка Прошина В.С. 2491405.

Адрес клубной комнаты: ул. Прохорова, 8, квартира 74,
2-й подъезд, вход со двора, в подъезде - вниз, налево.

Сбор по вторникам и субботам с 18⁰⁰ до 20⁰⁰.

Комиссия клуба





ЖЭК № 8 Бауманского района города Москвы
Культмассовый сектор. Председатель – Савинкова И.

ИЗК № 8 Бауманского района города Москвы
Культмассовый сектор. Председатель - Савинова И.В.

Культмассовая секция работает при ЖЭКе № 8 с января 1963 г. За это время проведено совместно с жильцами нашего района и культурными активистами более 150 мероприятий. Тут и выезды большими группами за город, и проведение совместного отдыха в красивых местах Подмосковья, и экскурсии по музеям, посещение исторических мест и многое другое. При культурно-массовом секторе существуют и постоянно работают следующие подсекции:

1. Кройки и шитья.
2. Вышивания.
3. Шахматная.
4. Спортивная.
5. Детская подсекция.
6. Подсекция коллекционеров.
7. Изостудия.

Работой культмассового сектора на сегодняшний день охвачено более 90% жильцов нашего ЖЭКа № 8.

Культмассовая секция работает при ИЖК: Л 8 с января 1968 г. За это время проведено совместно с жильцами нашего района и культурными активистами более 150 мероприятий. Тут и выезды большими группами за город, и проведение совместного отдыха в красивых местах Подмосквы, и экскурсии по музеям, посещение исторических мест и многое другое. При культурно-массовом секторе существуют и постоянно работают следующие подсекции:

1. Кройки и шитья.
2. Вышивания.
3. Шахматная.
4. Спортивная.
5. Детская подсекция.
6. Подсекция коллекционеров.
7. Изостудия.

Работой культурно-массового сектора на сегодняшний день охвачено более 90% жильцов нашего ИЖК: Л 8.

1. НА ЗАНЯТИЯХ В ШАХМАТНОЙ ПОДСЕКЦИИ.

Перворазрядник слесарь пятого разряда Солода В. И. проводит занятия по теории шахматной игры. Здесь и учащаяся молодежь, и люди пожилого возраста. Занятия проходят оживленно, с большим интересом.

1. НА ЗАНЯТИЯХ В ШАХМАТНОЙ ПОДСЕКЦИИ.

Перворазрядник слесарь пятого разряда Соколов В.И. проводит занятия по теории шахматной игры. Здесь и учаются молодежь, и люди пожилого возраста. Занятия проходят оживленно, с большим интересом.



2. СТЕНД НА ПОСЕЩЕНИЕ «ДЖОКОНДЫ» ГОТОВ К УСТАНОВКЕ В КРАСНОМ УГОЛКЕ.

В культмассовом секторе своевременно сообщается о событиях в области культуры в нашей районе и городе. Организованно проводятся групповые экскурсии в музеи и театры, организуются походы в театры и кино для жильцов нашего района.

2. СТИНД НА ПОСЕЩЕНИЕ "ДЮВОНДЫ" ГОТОВ К УСТАНОВКЕ
В КРАСНОМ УГОЛКЕ.

В культмассовом секторе своевременно сообщается о
событиях в области культуры в нашем районе и городе.
Организовано проводятся групповые экскурсии в музеи и
театры, организуются походы в театры и кино для жителей
нашего района.



3. СТЕНД «П. Н. СОБАКИН» ПЕРЕД УСТАНОВКОЙ НА ПЛОЩАДКЕ ПЕРЕД ПРАВЛЕНИЕМ ЖЭКа № 8.

В секторе налажена популяризация лучших людей нашего района, ветеранов труда, отдавших свои силы, всю трудовую жизнь людям, любимой работе. П. Н. Собакина хорошо знают в нашем районе. Пройдя трудовой путь от простого обходчика до крупного работника аппарата МЛС, он и после выхода на заслуженный отдых продолжает вести большую общественную работу по воспитанию подрастающего поколения.

**8. СТЕНД "Н.Н.СОБАНИН" ПЕРЕД УСТАНОВКОЙ НА ПЛОЩАДКЕ
ПЕРЕД ПРАВИТЕЛЬСТВОМ КЗК № 8.**

В секторе начата популяризация лучших людей нашего района, ветеранов труда, отдавших свои силы, всю трудовую жизнь людям, любимой работе. Н.Н.Собанин хорошо известен в нашем районе. Пройдя трудовой путь от простого обходчика до крупного работника аппарата КЗС, он и после выхода на заслуженный отдых продолжает вести большую общественную работу по воспитанию подрастающего поколения.

Сообщин Петр Николаевич

Родился:

Сообщин Николай Ар- темьевич, Сообщин Ирина Ни- кольевна.	Рязанской губ. Пржеб- ский уезд село Черныи Трап. волост- ное Погорелое Борисово бд.	12 Февраля 1901 года. (25 Февраля 1901 года по юлиан- скому).
--	--	---

Учился и работал:

Училище	Годы	Родомнене	Годы	Место работы
Высшее учеб- ное училище	1915	Актюбин- ский уезд Сы. Диканьск	1921- 1923	г. Акшара Подольск
Высший ин- женерский курс	1924	Саратовский уезд	1925	г. Саратов Саратов
Высший ин- женерский курс	1925	Полтавский уезд	1926	г. Буря. Киевский ж.д.
Высший ин- женерский курс	1926	Полтавский уезд	1927	г. Буря. Киевский ж.д.

Дел:

Сообщин Василий Сообщин Сообщин Сообщин	1921 1922 1923 1924	Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор	1925 1926 1927	Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор
Сообщин Василий Сообщин	1928 1929 1930	Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор	1931 1932 1933	Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор Иркутский опера- тор

Сообща

4. СТЕНД «ЗА ЧИСТОТУ».

Забота о чистоте, аккуратности, о культуре нашего быта постоянно находится в центре внимания нашего культмассового сектора. Силами самих жильцов написаны и установлены красиво оформленные надписи, стенды, разъясняющие значение чистоты в общественных местах, проводятся рейды, строго следится за культурой быта в местах общего пользования: на лестничных площадках, в местах, специально отведенных для складирования мусора, на дорожках, скверах и др. Сейчас приятно видеть аккуратно вычищенные участки возле домов, высажены зелень, цветы. В этом немалое место занимает работа культмассового сектора нашего ЖЭКа № 8.

4. СТИХД "ЗА ЧИСТОТУ".

Работа о чистоте, аккуратности, о культуре нашего быта постоянно находится в центре внимания нашего культ-массового сектора. Словно своим жильцам напомним и установим красиво оформленные надписи, стандарты, разъясняющие значение чистоты в общественных местах, проводятся рейды, строго следили за культурой быта в местах общего пользования: на лестничных площадках, в местах, специально отведенных для складирования мусора, на дорожках, скверах и др. Сейчас принято видеть аккуратно вычищенные участки возле домов, высажены цветы, цитрусы. В этом смысле несто занимается работа культмассового сектора нашего ЖИКа в 5.

Расписание

было поднято бедра — дощ., 24 подвздош-
влия — В. Бардина Ж. 35. В. Бардина Ж. 35.

[illegible]

5. РАБОТНИКИ КУЛЬТМАССОВОГО СЕКТОРА ПРОВОДЯТ ИГРУ «ВЕСЕЛОЕ ЛОТО» В ЗОНЕ ОТДЫХА БАУМАНСКОГО РАЙОНА ПОД ЗВЕНИГОРОДОМ ВО ВРЕМЯ ЗИМНИХ ШКОЛЬНЫХ КАНИКУЛ.

Весело и интересно проводится нашим культмассовым сектором мероприятие во время зимних школьных каникул. Перед ребятами и родителями выступают специально приглашенные артисты, лекторы, известные производственники, ветераны труда. Они широко делятся своими знаниями, рассказывают о жизни в нашем районе и городе. Надолго запомнятся эти встречи ребятам.

**5. РАБОТНИКИ КУЛЬМАССОВОГО СЕКТОРА ПРОВОДЯТ ИГРУ "БЕСКОЕ
ЛОТО" В ЗОНЕ ОТДЫХА БАУМАНСКОГО РАЙОНА ПОД ЗИМНИГОРОДОМ
ВО ВРЕМЯ ЗИМНИХ ШКОЛЬНЫХ КАНИКУЛ.**

Весело и интересно проводится всеми культмассовым сектором мероприятие во время зимних школьных каникул. Перед ребятами и родителями выступают специальные приглашенные артисты, лекторы, известные производственники, ветераны труда. Они широко делятся своими знаниями, рассказывают о жизни в нашем районе и городе. Надеюсь запомнятся эти встречи ребятам.

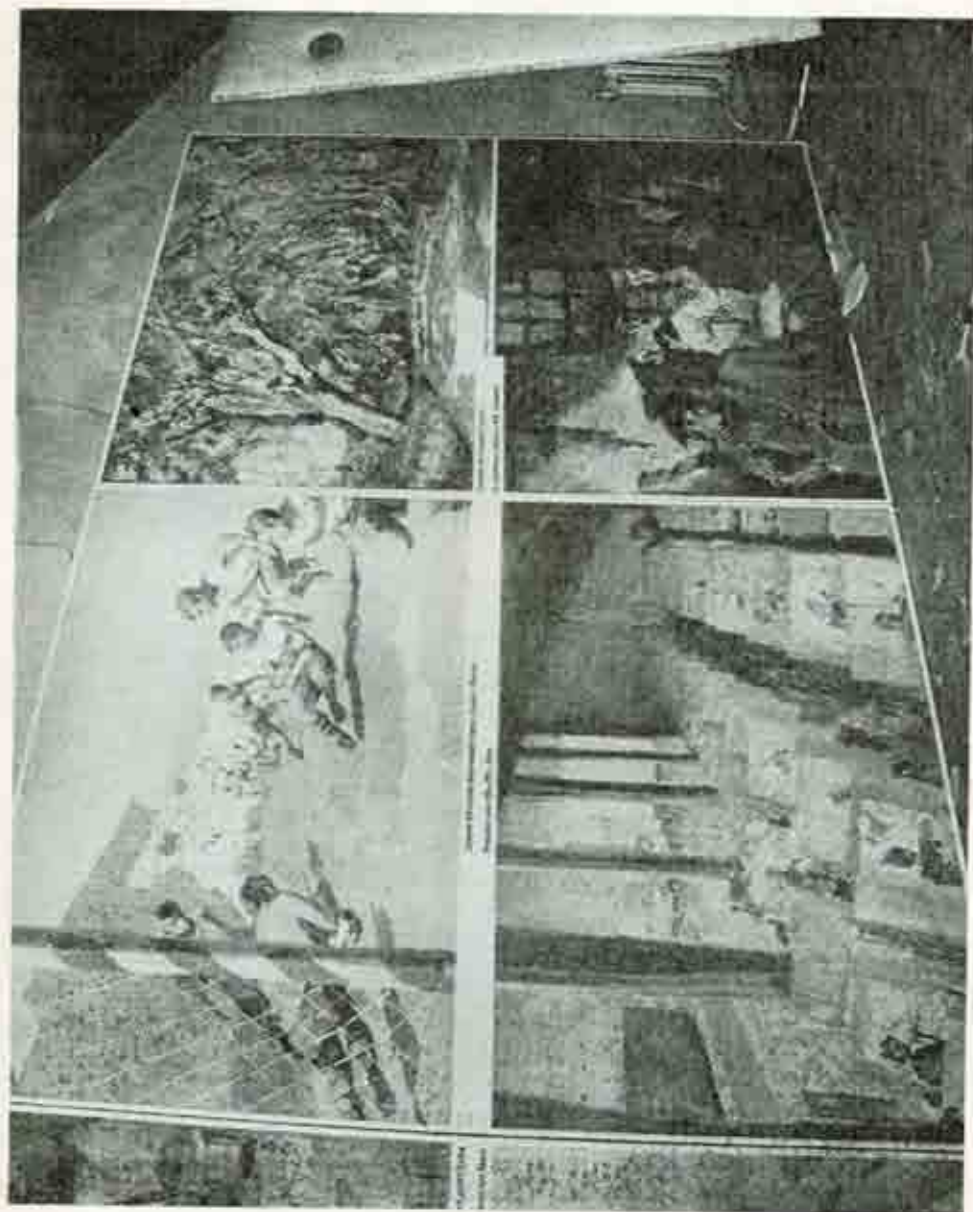


6. СТЕНД «НАШ ДЕНЬ» ПЕРЕД УСТАНОВКОЙ НА УЛИЦЕ И. РОСЛАВЛЕВА.

С октября 1980 г. наш культмассовый сектор при ЖЭКе № 8 принимает участие в смотре «На лучшее оформление улицы», проводимом в Бауманском районе г. Москвы. В рамках этого мероприятия нашим сектором проводятся большие работы в области массовой агитации и пропаганды, установлена аллея портретов передовиков труда на площади Левидова, появились новые витрины с плакатами на углу Новоконной и Вольского, рассказывающие о жизни нашего района, города. На нашей фотографии новый стенд, рассказывающий о жизни нашей страны, выполненный членом культмассового сектора товарищем И. Кабаковым специально для этого смотра. Стенд принят специальной комиссией и готов к отправке на место установки.

6. СТЕНД "НАШ ДЕНЬ" ПЕРЕД УСТАНОВКОЙ НА УЛИЦЕ И. РОСЛАВКОВА.

С октября 1980 г. наш культмассовый сектор при ИЭКе №8 принимает участие в смотре "На лучшее оформление улицы", проводимом в Бауманском районе г. Москвы. В рамках этого мероприятия нашим сектором проводятся большие работы в области массовой агитации и пропаганды, установлены аллеи портретов передовиков труда на площади Давыдова, появились новые витрины с плакатами на углу Новокопной и Вольского, рассказывающие о жизни нашего района, города. На нашей фотографии новый стенд, рассказывающий о жизни нашей страны, выполненный членом культмассового сектора товарищем И. Кабаковым специально для этого смотра. Стенд принят специальной комиссией и готов к отправки на место установки.



7. БУДУЩИЙ СТРОИТЕЛЬ.

Хорошо малышам на детской площадке, организованной нашим сектором на месте пустыря за бывшими Дровосекинскими складами. Сейчас это место новостроек. Силами самих жильцов расчищены здесь дорожки, поставлены скамейки, посажены саженцы будущих деревьев, привезен песок на площадку для самых маленьких. Сектор культмассовой работы принял в этом активное участие. Хорошо, с отдачей поработали здесь жильцы домов № 8, 26 и 7 по Лозовскому переулку тов. Мамонов Л. С., Королева В. И., Марков А. В. и другие.

7. БУДУЩИЙ СТРОИТЕЛЬ.

Хорошо малышам на детской площадке, организованной нашим сектором на месте пустыря за бывшими Дровосекинскими складами. Сейчас это место новостройки. Силами самих малышей расчищены здесь дорожки, поставлены скамейки, посажены саженцы будущих деревьев, привезен песок на площадку для самых маленьких. Сектор культурно-массовой работы принял в этом активное участие. Хорошо, с отдачей поработали здесь малыши домов № 8, 26 и 7 по Лозовскому переулку тов. Мамонтов Л.С., Королева В.И., Марков А.В. и другие.



8. ВЕСЕЛЫЙ СТЕНД «МАЛЕНЬКИЙ ВОДЯНОЙ».

Вокруг детской площадки будут вскоре установлены строителями стенды с иллюстрациями художников по любимым книгам для детворы. Эти стенды — тоже работа участников нашего сектора, которые активно принимают участие в оформлении нашего района. На снимке — один из стендов, который украсит детскую площадку. Она — одна из трех, расположенных на территории нашего ЖЭКа. Исполнитель — И. Кабаков.

8. ВЕСЕЛЫЙ СТЕНД "МАЛЕНЬКИЙ ВОЛНОВ" .

Вокруг детской площадки будут вскоре установлены строительные стенды с иллюстрациями художников по любимым книгам для детворы. Эти стенды - тоже работа участников нашего сектора, которые активно принимают участие в оформлении нашего района. На снимке - один из стендов, который украсит детскую площадку. Она - одна из трех, расположенных на территории нашего ИЭКа. Исполнитель - И. Кабаков.

9. Наш культурно-массовый сектор — один из лучших в Бауманском районе столицы. Вот уже второй год он занимает первое место на районных смотрах и конкурсах.

Товарищи жильцы! Принимайте активное участие в работе нашего сектора!

МЫ ЖДЕМ ВАС!

Наш адрес: Большая Краматорская улица, 14, строение 2, во дворе.

Председатель секции — Савинкова Л. С.

Телефон 252-14-42.

9. Наш культурно-массовый сектор - один из лучших в Бауманском районе столицы. Вот уже второй год он занимает первое место на районных смотрах и конкурсах.

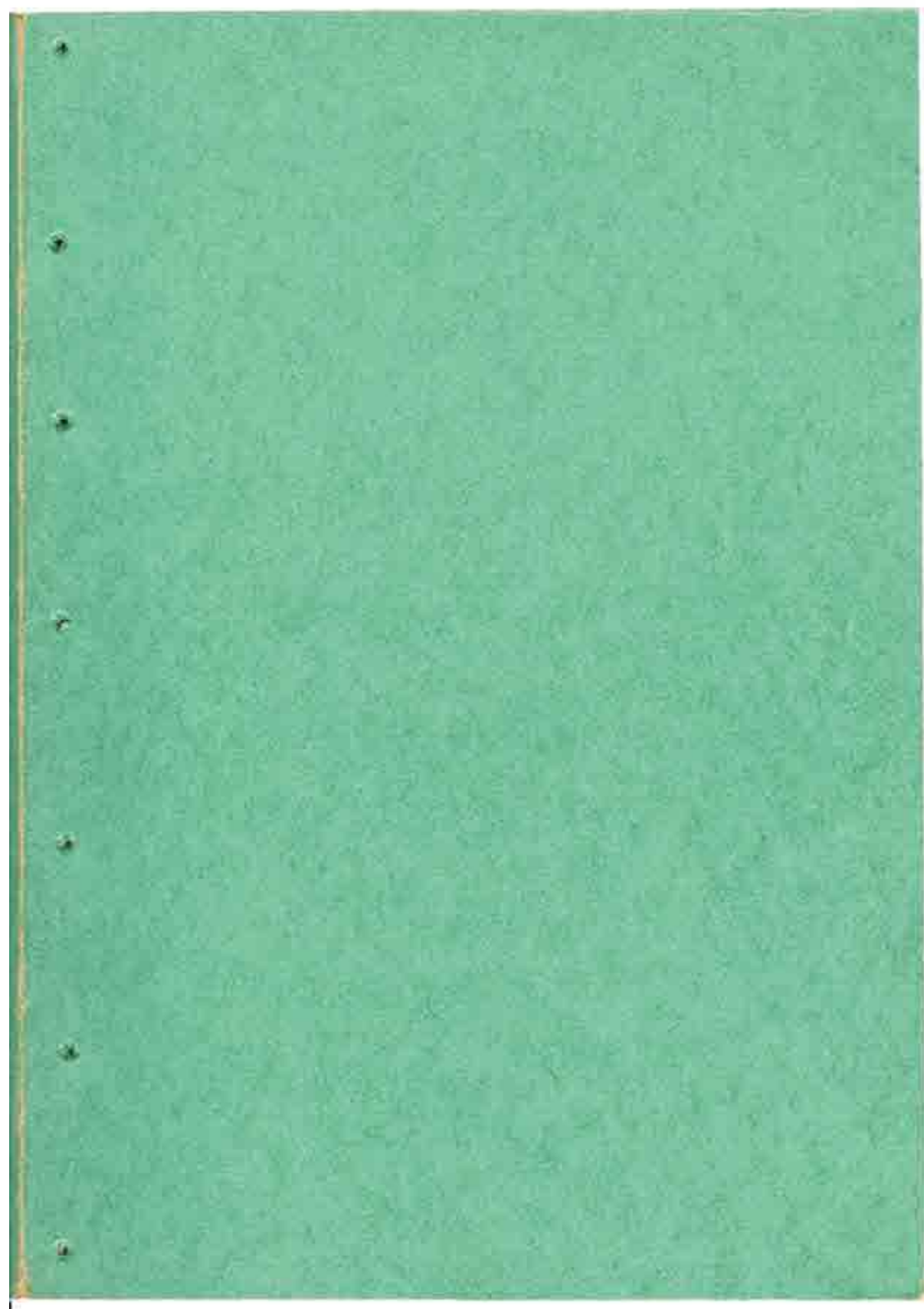
Товарищи жильцы! Принимайте активное участие в работе нашего сектора!

МЫ ИДЕМ ВАС!

Наш адрес: Большая Крематорская улица, 14, строение 2, во дворе.

Председатель секции - Савинкова Л.С.

Телефон 252-14-42.



ЖЭК № 8

Культмассовый сектор. Подсекция изобразительного искусства.

Руководитель — Барский В. И.

ВЗК № 8

Кульмассоний сектор. Подсекция изобразительного
искусства.

Руководитель - Барский В.И.

В нашу изоподсекцию жильцы нашего ЖЭКа, люди разного возраста и профессий, приносят свои работы, рисунки, скульптуры, картины, которые они сделали в свободное от работы время. Здесь, в нашей подсекции они получают квалифицированные советы по своей работе, повышают свое мастерство. Многие работы участников изосекции выставляются на районных конкурсах и в помещениях клубов предприятий, в фойе кинотеатров.

Занятиями изоподсекции руководит вот уже более 20 лет тов. Зотов В. И., профессиональный художник, находящийся сейчас на пенсии. К нему охотно за советом обращаются самодеятельные художники, которые всегда найдут у него и внимание, и поддержку. Здесь мы помещаем работы самодеятельного художника И. Кабакова, слесаря по профессии, одного из постоянных участников нашей изоподсекции.

В нашу изоподсекцию пришли нашего ДЮКа, люди разного возраста и профессии, принесят свои работы, рисунки, скульптуры, картины, которые они сделали в свободное от работы время. Здесь, в нашей подсекции они получают квалифицированные советы по своей работе, познают свое мастерство. Многие работы участников изоподсекции выставляются на районных конкурсах и в помещениях клубов предприятий, в фойе кинотеатров.

Занятия изоподсекции руководит вот уже более 20 лет тов. Зотов В.И., профессиональный художник, находящийся сейчас на пенсии. К нему охотно за советом обращаются самодеятельные художники, которые всегда найдут у него и внимание и поддержку. Здесь мы показываем работы самодеятельного художника И. Кабачкова, охотника по профессии, одного из постоянных участников нашей изоподсекции.

1. ПОКАЗЫВАЕТ ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ.

Часто показ новых работ в нашей изостудии сопровождается обсуждением ее участниками, другими самостоятельными художниками. В изостудии есть все для работы: широкие столы, бумага, карандаши, краски.

1. ПОК АЗЫВАЕТ ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ.

Часто показ новых работ в нашей изостудии сопровождается обсуждением ее участниками, другими самодеятельными художниками. В изостудии есть все для работы: широкие столы, бумага, карандаши, краски.



2. ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ БОЛЬШОЙ СЕРИИ РИСУНКОВ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХУДОЖНИКА И. КАБАКОВА.

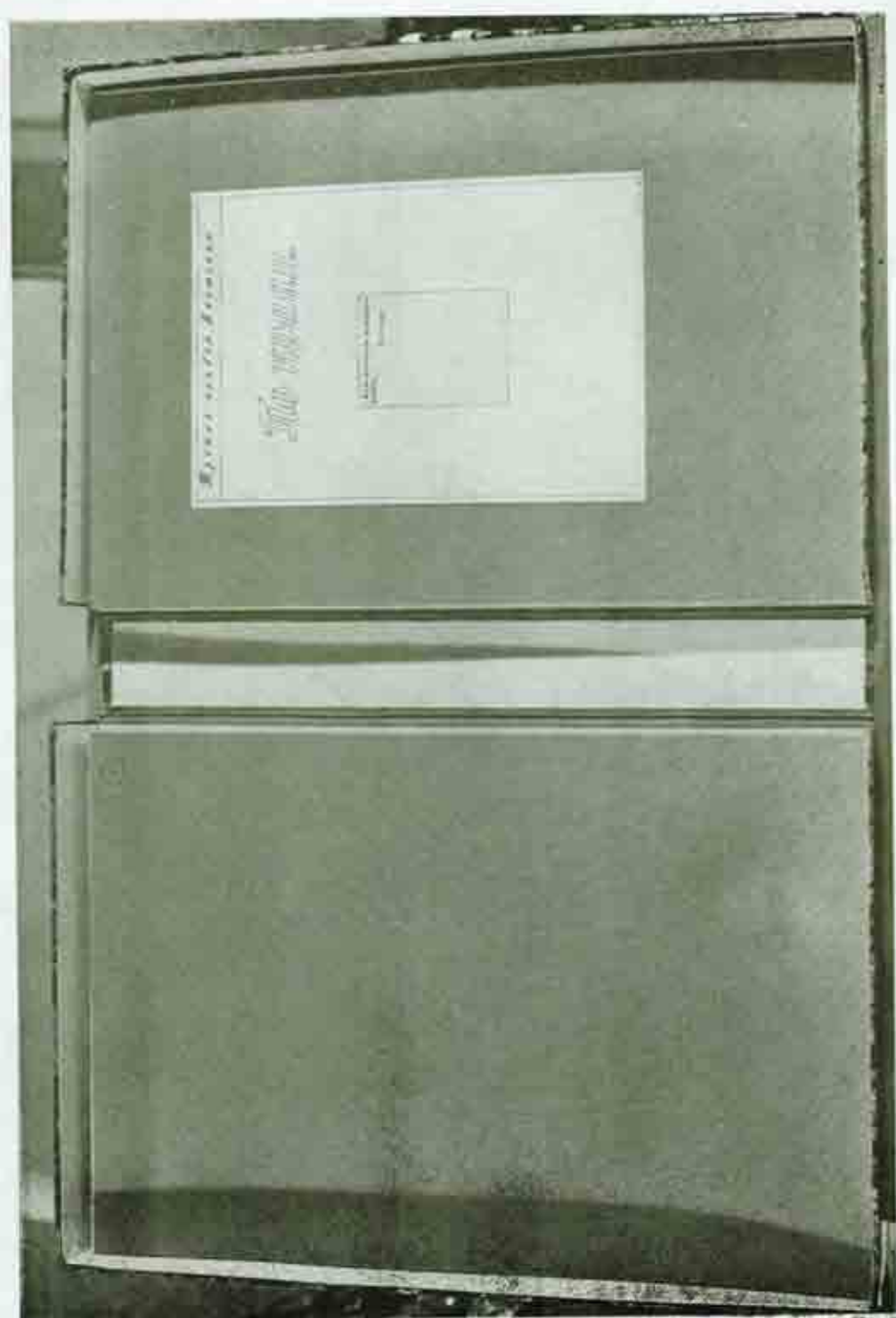
Он объединил по совету руководителя кружка свои рисунки в небольшие серии и сопровождал их, тоже по совету руководителя тов. Зотова В. Л., особыми обобщающими названиями.

Обсуждения и показы в изостудии очень помогают, по мнению участников кружка, найти правильное решение, поправить ошибки.

2. ЗАГЛАВИЙ ЛИСТ БОЛЬНОЙ СЕРИИ РИСУНКОВ
САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХУДОЖНИКА Н.КАБАКОВА.

Он объединял по совету руководителя кружка свои рисунки в небольшие серии и сопровождал их, тогда по совету руководителя тов.Вотова В.И., особыми обобщающими названиями.

Обсуждения и показы в изостудии очень помогают, по мнению участников кружка, найти правильное решение, поправить ошибки.

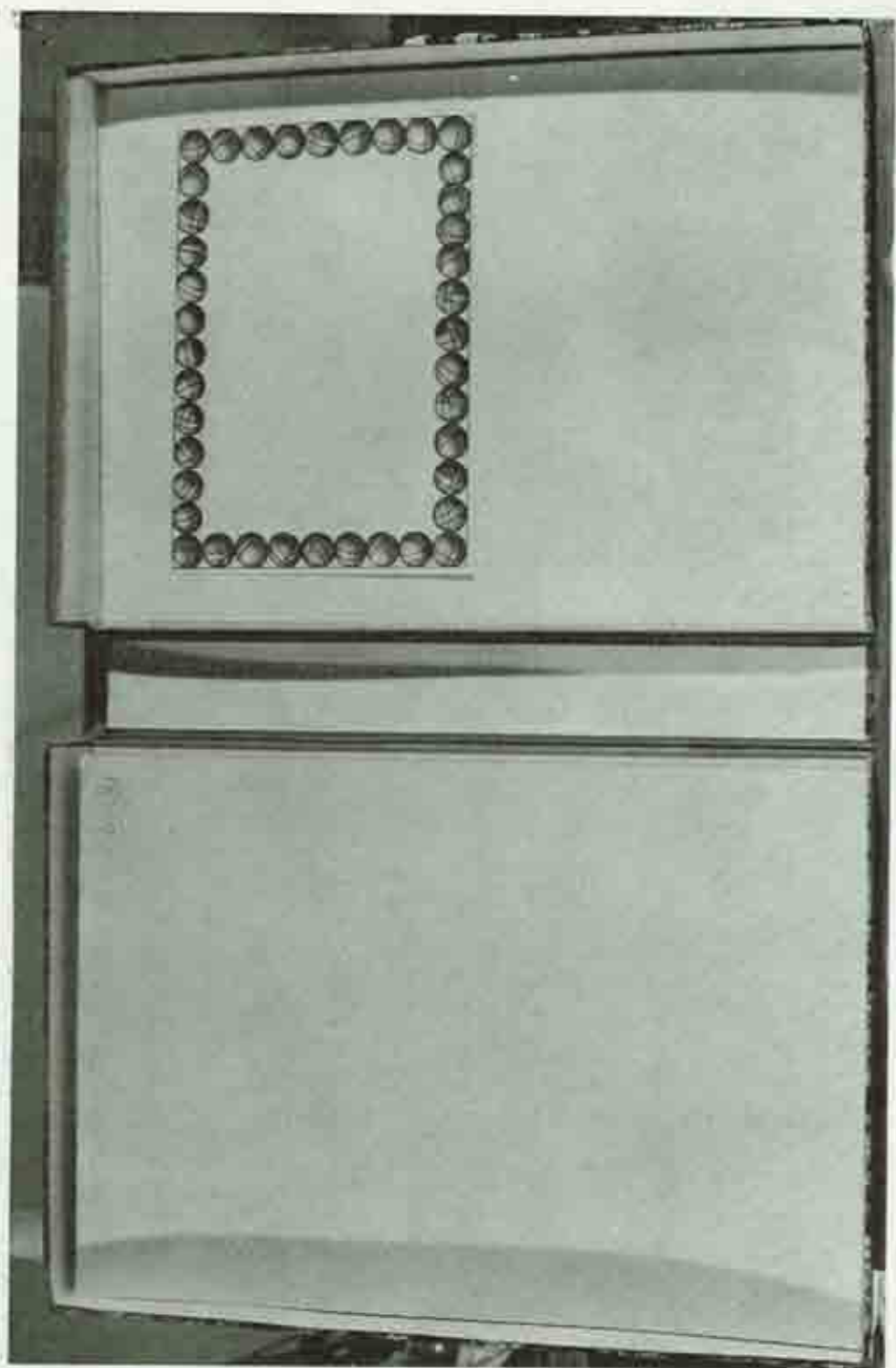


3. ФУТБОЛЬНЫЕ МЯЧИ.

Предметами изображения на рисунках и скульптурах участников нашей изостудии служат вещи, взятые из окружающего быта, повседневной жизни, которая наблюдается самостоятельными художниками и которая бывает связана с его профессией или увлечением. И. Кабаков очень любит в свободное от работы время заниматься спортом, в частности, играть в футбол. Футбольные мячи он и изобразил на одном из своих рисунков.

3. ФУТБОЛЬНЫЕ МЯЧИ.

Предметами изображения на рисунках и скульптурах участников нашей изостудии служат вещи, взятые из окружающего быта, повседневной жизни, которая наблюдается самостоятельными художниками и которая бывает связана с его профессией или увлечением. И. Карамазов очень любит с свободного от работы время заниматься спортом, в частности, играть в футбол. Футбольные мячи он и изобразил на одном из своих рисунков.

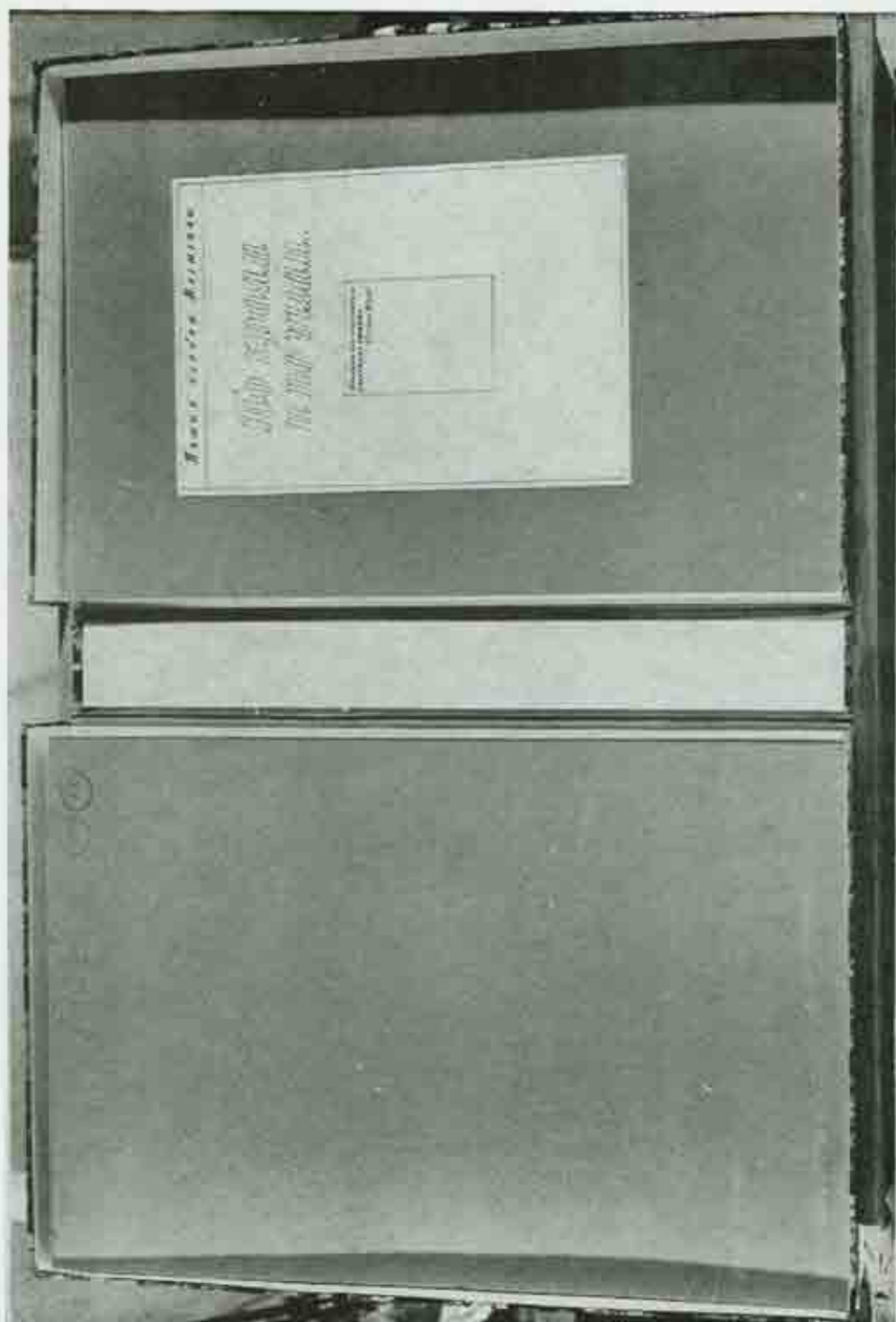


4. ОДНО ИЗ НАЗВАНИЙ ГРУППЫ РИСУНКОВ.

Часто наши художники сопровождают свои циклы рисунков по совету тов. Зотова В. Е. цитатами, стихами, взятыми из любимых книг. Это расширяет их кругозор, заставляя больше читать, ходить в библиотеку.

4. ОДНО ИЗ НАЗВАНИЙ ГРУППЫ РИСУНКОВ.

Часто наши художники сопровождают свои циклы рисунков по совету тов. Зотова В.М. цитатами, стихами, взятыми из любимых книг. Это расширяет их кругозор, заставляя больше читать, ходить в библиотеку.

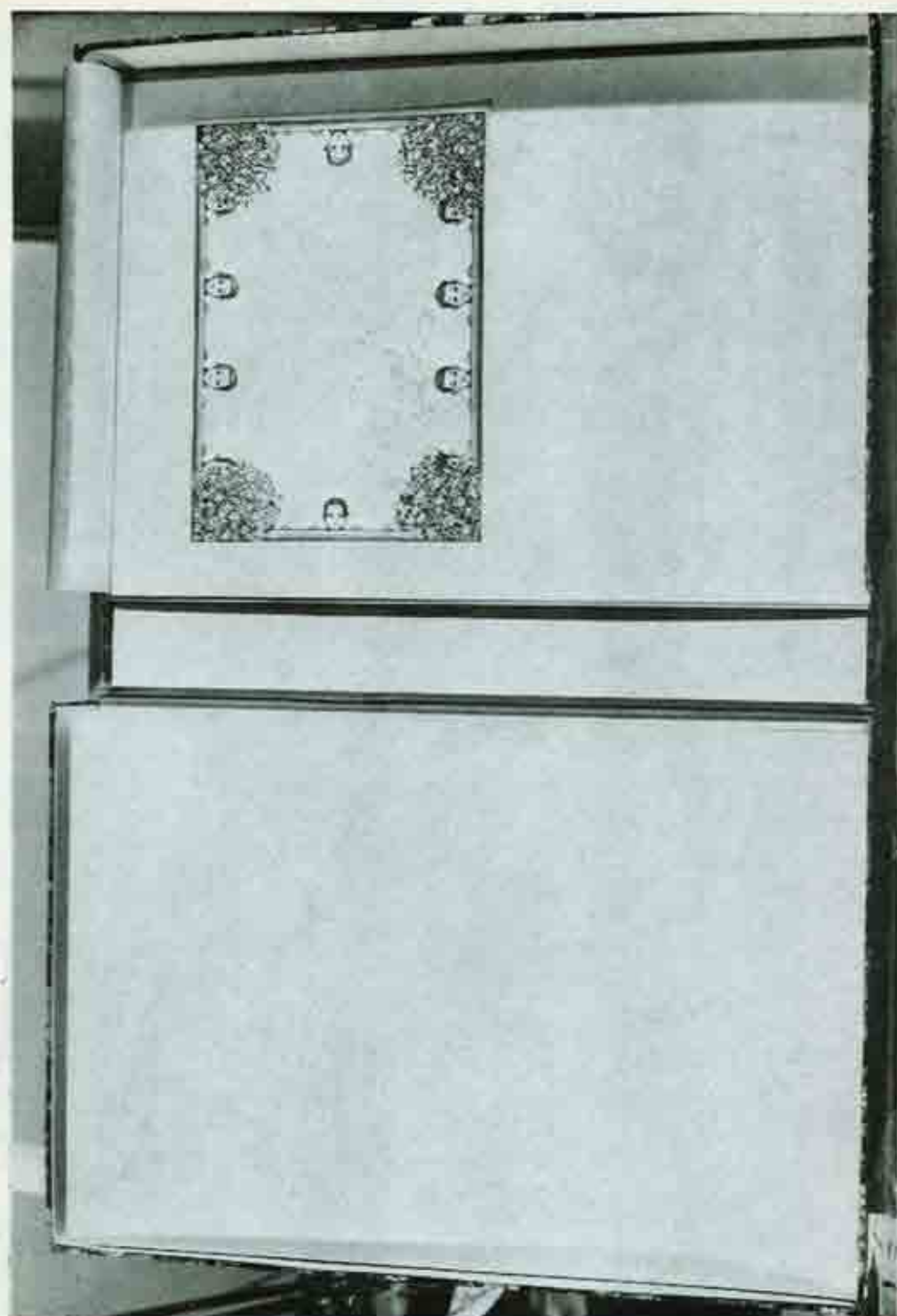


5. КРАСИВЫЙ ОРНАМЕНТ.

Иногда, чтобы украсить карниз в своей квартире или разрисовать собственным орнаментом шкафчик на кухне, самодеятельные художники, участники нашего кружка, часто обращаются за советом к его руководителю тов. Барскому В. И. Они всегда найдут у него вдумчивый совет, как нарисовать бордюр, какой выбрать для этого рисунок, как подобрать расцветку. На нашем фото: бордюр для украшения кухонного шкафчика, который приготовил И. Кабаков совместно с руководителем кружка Барским В. И.

5. КРАСИВЫЙ ОРНАМЕНТ.

Иногда, чтобы украсить карниз в своей квартире или разрисовать собственными орнаментами шкафчик на кухне самостоятельные художники, участники нашего кружка, часто обращаются за советом к его руководителю тов. Барскому В.И. Они всегда найдут у него взвешенный совет, как нарисовать бордюр, какой выбрать для этого рисунок, как подобрать расцветку. На нашей фото: бордюр для украшения кухонного шкафчика, который приготовила Н. Кабанова совместно с руководителем кружка Барским В.И.



Товарищи жильцы ЖЭКа № 8!

Вступайте в изокружок при нашем ЖЭКе! Приносите свои рисунки, эскизы, вышивки, картины!

К Вашим услугам — художественные материалы и все условия для создания творческой работы. Квалифицированные руководители помогут Вам советами и рекомендациями.

Изокружок при ЖЭКе № 8 работает по средам с 6 до 9 час. по адресу: ул. Прохорова, д. 8, кв. 74, 2 подъезд, вход со двора, вниз налево. Тел. 264-17-35, Расторгуева К. В.

Комиссия изокружка

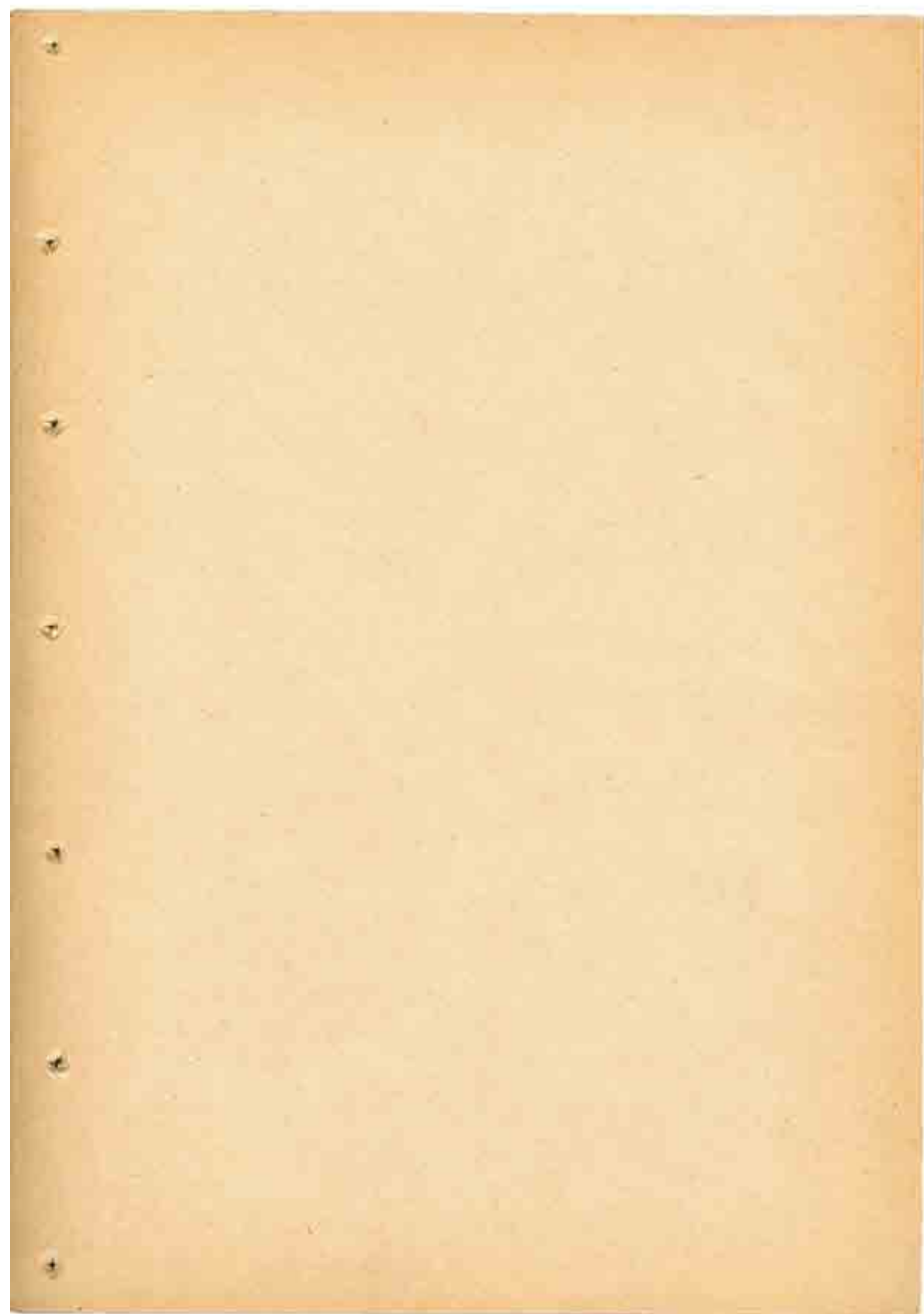
Товарищи члены ИЖКа № 81

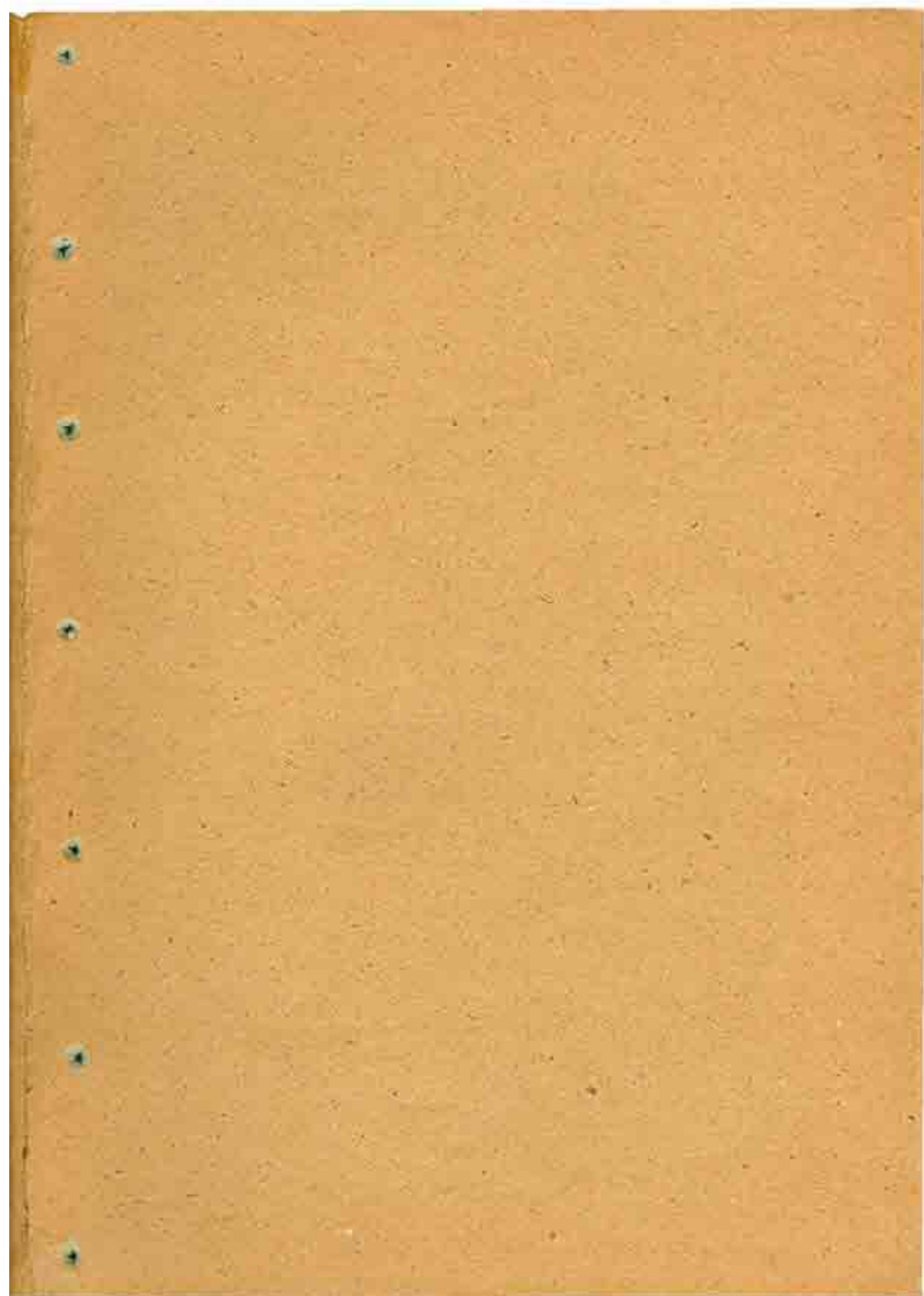
Вступайте в изокружок при нашем ИЖКо! Приносите свои рисунки, эскизы, макеты, картины!

К Вам услуги — художественные материалы и все условия для создания творческой работы. Квалифицированные руководители помогут Вам советами и рекомендациями.

Изокружок при ИЖКо № 8 работает по средам с 6 до 9 час. по адресу: ул. Прохорова, д. 8, кв. 74, 2 подъезд, вход со двора, микр. палата. Тел. 264-17-35, Растворгуева Е. В.

Комиссия изокружка





ОПИСАНИЕ «КОРОБОК»

Коробки сделаны из серо-желтого твердого картона (в них отправляют обычно посылки на почтамтах). Размер коробок — 38х28х19 см.

Коробки наполнены доверху всякой всячиной — бумагами, документами, вырезками. Все это уложено в папки. Как бы предполагается, что их хозяин при переезде с одной квартиры на другую наполнял этим материалом коробки безо всякого смысла и порядка, лишь только чтобы перевезти их на новую жилплощадь, а там уж все внимательно и спокойно разглядеть и поставить на свое место. Но, как водится, на новом месте новые срочные дела, времени не хватает, и эти коробки так и остаются, часто навсегда, неразобранными. Иногда, при больших уборках посмотрят, что в них, но поглядят сверху и махнут рукой — «в другой раз...».

В коробке лежат (в каждой, примерно, одно и то же):

1. Папки, в которые на наших складах и в бухгалтериях подшивают «дела»: квитанции, справки, накладные и проч. Папки эти раньше назывались скоросшивателями, внутри у них железная застёжка, которая все скрепляет в одно целое. В нашей папке — бумаги, разобранные с такого-то по такое-то число и подшитые по мере поступления. Тут идут подряд: справки, приглашения, рисунки, квитанции, вырезки из журналов и прочие бумажки. Как бы получается бумажное «Дело», скрепленное и подшитое из всех дел повседневной жизни безо всякой подборки по группам и темам, как и в самой жизни, где трудно отделить по важности одно от другого, и они просто следуют друг за другом по мере поступления. Остается их пронумеровать и каталогизировать. Это и сделано на последнем листе «Дела».

Внутри «Дела» вложены на равных со всем остальным материалом подборка фотографий, альбомов, «серьезные» статьи и прочее в этом роде, но подшиты они так, что ничем не выделяются из остального материала. Таких папок в коробке две или три.

ОПИСАНИЕ "КОРБОК"

Коробки сделаны из серо-желтого твердого картона (в них отправляют обычно посылки на почтамтах). Размер коробки - 38х28х19 см

Коробки наполнены доверху всякой всячиной - бумагами, документами, вырезками. Все это уложено в папки. Как бы предполагается, что их хозяин при переезде с одной квартиры на другую наполнял эти материалы коробки без всякого смысла и порядка, лишь только чтобы перевезти их на новую жилплощадь, а там уже все внимательно и спокойно разглядеть и поставить на свое место. Но, как водится, на новом месте новые срочные дела, времени нехватает, и эти коробки так и остаются, часто навсегда, неразобранными. Иногда, при больших уборках посмотрят что в них, но поглядят сверху и махнут рукой - "в другой раз..."

В коробке лежат (в каждой, примерно, одно и то же):

1. Папки, в которых на наших складах и в бухгалтериях поднимают "дела": квитанции, справки, накладные и проч. Папки эти раньше назывались скоросшивателями, внутри у них железная застёжка, которая все скрепляет в одно целое. В нашей папке - бумаги, разобранные с такого-то по такое-то число и подшитые по мере поступления. Тут идут подряд: справки, приглашения, рисунки, квитанции, вырезки из журналов и прочие бумажки. Как бы получается бумажное "Дело", сложенное и подшитое из всех дел повседневной жизни безо всякой подборки по группам и темам, как и в самой жизни, где трудно отделить по важности одно от другого, и они просто следуют друг за другом по мере поступления. Остается их пронумеровать и каталогизировать. Это и сделано на последнем листе "Дела".

Внутри "Дела" вложены на равных со всем остальным материалом подборка фотографий, альбомов, "серьезные" статьи и прочее в этом роде, но подшиты они так, что ничем не выделяются из остального материала. Таких папок в коробке две или три.

2. Папки, точно такие же, как и в пункте 1, но наполненные обрывками бумаг, рисунков, полосок из бумаги, всем тем, что остается после работы, подметается с пола и выбрасывается в мусорное ведро. Но все это почему-то не выброшено, подобрано и подшито в папку. Не выброшено и подшито потому, что каждый этот обрывок хранит каким-то образом для автора память о том деле или событии, после которого остался этот обрывок, и поэтому выбросить и уничтожить его никак нельзя.

Все бумажки, тряпочки, обрезки пронумерованы, в конце приложены комментарии — по какому случаю и с чем связан обрывок, сохраненный в папке.

На папке сверху написано «Выбросить на помойку». Таких папок в коробке две или три.

3. Журнал «Огонек», который использован как альбом для наклеивания открыток с различными видами городов, культурных памятников, пейзажей, открыток с праздничными и новогодними поздравлениями.

Альбомы для открыток трудно достать, а в «Огоньке», — бумага плотная, глянцевитая и формат большой — на каждой странице помещается несколько открыток.

На специальной бумажке, наклеенной на обложку «Огонька» — надпись: «Коллекция открыток такого-то года. Цветы и виды». Таких альбомов два или три.

4. Книга, которая тоже используется как альбом для открыток. В одном случае — это учебник английского языка для второго класса. Он был уже не нужен для учебы, видимо, сын перешел в следующий класс, и отец использовал учебник под альбом для открыток. Получилось очень аккуратно — на каждой странице одна открытка. Внизу под ними — подпись, что на ней изображено.

В коробке один такой альбом.

5. Такие же папки, как в пунктах 1 и 2, но в которых помещена только одна серия открыток. Например: «Санаторий «Жемчужина» в Сочи

2. Папки, точно такие же, как и в пункте 1, но наполненные обрывками бумаг, рисунков, полосок из бумаги, всем тем, что остается после работы, подмечается с пола и выбрасывается в мусорное ведро. Но все это почему-то не выброшено, подобрано и подшито в папку. Не выброшено и подшито потому, что каждый этот обрывок хранит как-то образом для автора память о том деле или событии, после которого остался этот обрывок, и поэтому выбросить и уничтожить его никак нельзя.

Все бумажки, тряпочки, обрезки пронумерованы, в конце приложены комментарии - по какому случаю и с чем связан обрывок, сохраненный в папке.

На папке сверху написано "Выбросить на помойку". Таких папок в коробке две или три.

3. Журнал "Огонек", который использован как альбом для наклеивания открыток с различными видами городов, культурных памятников, пейзажей, открыток с праздничными и новогодними поздравлениями.

Альбомы для открыток трудно достать, а в "Огоньке" - бумага плотная, глянцевитая и формат большой - на каждой странице помещается несколько открыток.

На специальной бумажке, наклеенной на обложку "Огонька" - надпись: "Коллекция открыток такого-то года. Цветы и виды". Таких альбомов два или три.

4. Книга, которая тоже используется как альбом для открыток. В одном случае - это учебник английского языка для второго класса. Он был уже не нужен для учебы, видимо, сын перешел в следующий класс, и отец использовал учебник под альбом для открыток. Получилось очень аккуратно - на каждой странице одна открытка. Внизу под ними - подписи, что на ней изображено.

В коробке один такой альбом.

5. Книжки не папки, как в пунктах 1 и 2, но в которых помещена только одна серия открыток. Например, "Санаторий "Камчатка" в Сочи

или «Анапа — город-курорт», или «Мастера искусств» и т. д. Каждая такая серия аккуратно помещена в рамку на серой плотной бумаге, внизу красивая подпись, взятая с оборотной стороны этой же открытки. Таких папок в коробке 4 или 5 штук.

6. Папка, в которой помещены квитанции, уже оплаченные, наклеенные на разворотах из коричневой оберточной бумаги. Потом, видно, для хозяина по прошествии времени эти развороты с квитанциями тоже устарели и были использованы как место для наклейки на них, поверх этих квитанций красивых вырезок из журналов, книг, открыток, которые образуют красивые сочетания. Их в коробке одна или две штуки.

Если же говорить о «содержательной» стороне этих «коробок», о их смысле, то, вероятно, здесь предпринята попытка автором изображения типового сознания нашего сегодняшнего человека, человека, живущего именно здесь и только в этот небольшой «сегодняшний» кусок времени. Этот портрет сознания, который существует, разлито вокруг нас. Это способ, которым оно, это сознание, все осваивает, и как бы каждый конкретный человек ни отличался один от другого, на определенной глубине в определенном слое равно для каждого существует, видимо, это общее, которым и понимается, схватывается, осваивается этот сегодняшний мир. При всех различных реакциях каждого, тем не менее, постоянно есть что-то общее, типовое, что объединяет, интегрирует, определяет собою такие разные виды оценки, реакций, понимания. Но мало того — как представляется, большинство людей, по мысли автора, целиком и воплощает собой этот тип среднего сознания, выражает его, совпадает с ним во всех его точках.

И если это так, если признать, что это начало общее превалирует над индивидуальным, если признать, что оно разлито во всех окружающих и если признать, что для большинства оно является единственным способом осознания действительности, то тем более есть основания для его —

или "Анапа - город-курорт", или "Мастера искусства" и т.д. Каждая такая серия аккуратно помещена в рамку на серой плотной бумаге, внизу красивая подпись, взятая с оборотной стороны этой же открытки. Таких наборов в коробке 4 или 5 штук.

6. Панка, в которой помещены книтанции, уже означенные, наклеенные на разворотах из коричневой оберточной бумаги. Потом, видно, для хозяина по прошествии времени эти развороты с книтанциями тоже устарились и были использованы как место для наклейки на них, поверх этих книтанций красных вырезок из журналов, книг, открыток, которые образуют красочные сочетания. Их в коробке одна или две штуки.

Если не говорить о "содержательной" стороне этих "коробок", о их смысле, то, вероятно, здесь предпринята попытка автором изображения типового сознания нашего сегодняшнего человека, человека, живущего именно здесь и только в этот небольшой "сегодняшний" кусок времени. Этот портрет сознания, который существует, разнито вокруг нас. Это оно само, которым оно, это сознание, все охватывает, и как бы каждый конкретный человек ни отстался один от другого, на определенной глубине и определенном слое равно для каждого существует, видимо, это общее, которым и понимается, схватывается, охватывается этот сегодняшний мир. При всех различных реакциях каждого тем не менее постоянно есть что-то общее, типовое, что объединяет, интегрирует, определяет собой такие равные виды оценки, реакции, понимания. Но мало того - как представляется, большинство людей по мысли автора целиком и воплощает собой этот тип среднего сознания, выражает его, созвучает с ним во всех его точках.

И если это так, если признать, что это начало общее превалирует над индивидуальным, если признать, что оно разнито во всех окружающих и если признать, что для большинства оно является единственным способом осознания действительности, то тем более есть основания для его -

этого сознания — точного воспроизведения, все основания для изготовления его портрета.

Это и предпринято, видимо, в форме этих коробок.

В. Николаев

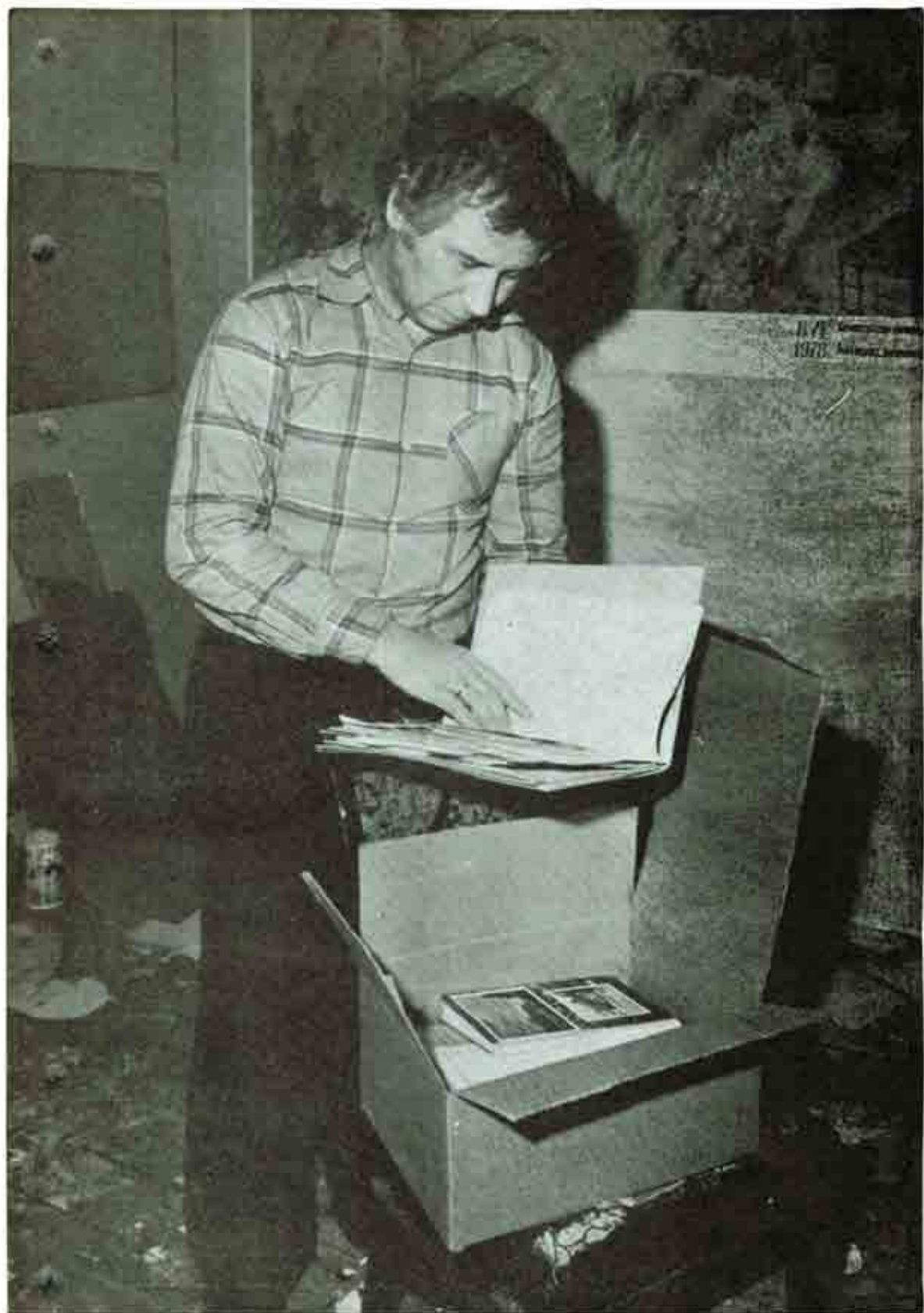
этого сознания — точного воспроизведения, все основания для изготовления его портрета.

Это и предпринято, видимо, в форме этих коробок.

В.Николаев.

1. «А». И. КАБАКОВ У «КОРОБОК». Картон 38х23х19 см. 1980 г.

1. "А". И.КАБАКОВ У "КОРБОК" Картон 38 x 23 x 19 см.
1980 г.



1. Коробки. Содержимое коробок.
На заднем плане: Кабаков и Монастырский.
20x27x36. Картон. Бумага. 1980 г.

1. Кербин. Содержимое коробок.

На заднем плане: Кебаков и Монастырский.

20 x 27 x 36. Картон. Бумага. 1900 г.



2. Страница альбома открыток, наклеенная на журнал «Огонек».
51х34 см. Бумага. 1980 г.

2. Страница альбома открыток, наклеенная на
журнал "Огонек".

51 x 34 см. Бумага. 1980 г.

ЗЕРКАЛО ТЕПЛА И ЖИЗНИ



СЕРВИС-ЦЕНТР



3. Разворот папки «Анапа — город-курорт».
50х30 см. Бумага, картон. 1980 г.

3. Разворот папки "Анапа -- город курорт"
50 x 30 см. Бумаж., картон. 1980 г.



Пионерский лагерь "Космос"
детской здравницы "Ленчужива Россия"

4. Книга (учебник английского языка), использованная под наклейки открыток.
20х30 см. Бумага, картон. 1980 г.

4. Книга (учебник английского языка, использованная
под наклейки открыток.

20 x 30 см. Бумага, картон. 1980 г.



5. П. В. и И. М. Пивоваровы и И. О. Алексеева рассматривают «коробку».

Б. П.В. и И.М.Пивоваровы и И.О.Алексеева
рассматривают "коробку".



ОПИСАНИЕ СТЕНДОВ

Стенды являются типично местным характерным видом изобразительной продукции. И прежде всего совершенно не уникальным видом в отличие от картины, скульптуры и т. п. Они заранее предполагают известный тираж — будь то по известному, утвержденному специальными органами образцу, будь то железнодорожный плакат, правила противопожарной безопасности, расписание поездов или производственные показатели.

Главное свойство стендов — обращенность к зрителю, широкому зрителю. Само помещение, установка стендов на многолюдных перекрестках, на улицах, в публичных местах уже говорит об их общественном звучании. Отсюда и их общедоступность, ясность и простота их формы, а также главное свойство — призыв, требование, рекомендация, читаемые в них с первого взгляда. Стенд всегда должен призвать, объяснить, увлечь, предостеречь и самым простым, доступным каждому человеку способом.

Отсюда следует и материал, из которого сделаны стенды: фанерные щиты на прочной деревянной или металлической обрешетке, способные выдержать дождь или ветер и установленные или на специальных крепких ножках, или подвешенные на наружные стены зданий. Краски на них тоже должны быть яркие, броские, но и достаточно прочные, чтобы выдерживать сложные погодные условия, а формы простые и ясные, которые можно распознавать с любого расстояния.

ОПИСАНИЕ СТЕНДОВ

Стенды являются типично местным характерным видом изобразительной продукции. И прежде всего совершенно не уникальным видом в отличие от картины, скульптуры и т.п. Они заранее предполагают известный тираж — будь то по известному, утвержденному специальным органами образцу, будь то железнодорожный плакат, правила противопожарной безопасности, расписание поездов, или производственные показатели.

Главное свойство стендов — обращенность к зрителю, широкому зрителю. Само помещение, установка стендов на многолюдных перекрестках, на улицах, в публичных местах сама уже говорит об их общественном звучании. Отсюда и их общедоступность, ясность и простота их формы, а также главное свойство — призыв, требование, рекомендация, читаемые в них с первого взгляда. Стенд всегда должен призвать, объяснить, увлечь, предостеречь и самым простым, доступным каждому человеку способом.

Отсюда следует и материал, из которого сделаны стенды: фанерные щиты на прочной деревянной или металлической обрешетке, способные выдержать дождь или ветер и установленные или на специальных крепких ножках, или подвешенные на наружные стены зданий. Краски на них тоже должны быть яркие, броские, но и достаточно прочные, чтобы выдерживать сложные погодные условия, а формы простые и ясные, которые можно распознавать с любого расстояния.

1. СТЕНД «ЗАПИСЬ НА ДЖОКОНДУ».
Оргалит. Эмаль. 260х190. 1980 г.

1. СТЕНД "ЗАПИСЬ НА ДИОКОНДУ"

Оргалит. Эмаль. 260 x 190.

1960 г.



2. СТЕНД «СОБАКИН».

Оргалит. Эмаль. 300х215. 1980 г.

2. СТЕНД "СОБАКИН"

Орголит. Эмаль. 300 x 215.

1980 г.

3. СТЕНД «ЗА ЧИСТОТУ».

Оргалит. Эмаль. 220х150. 1980 г.

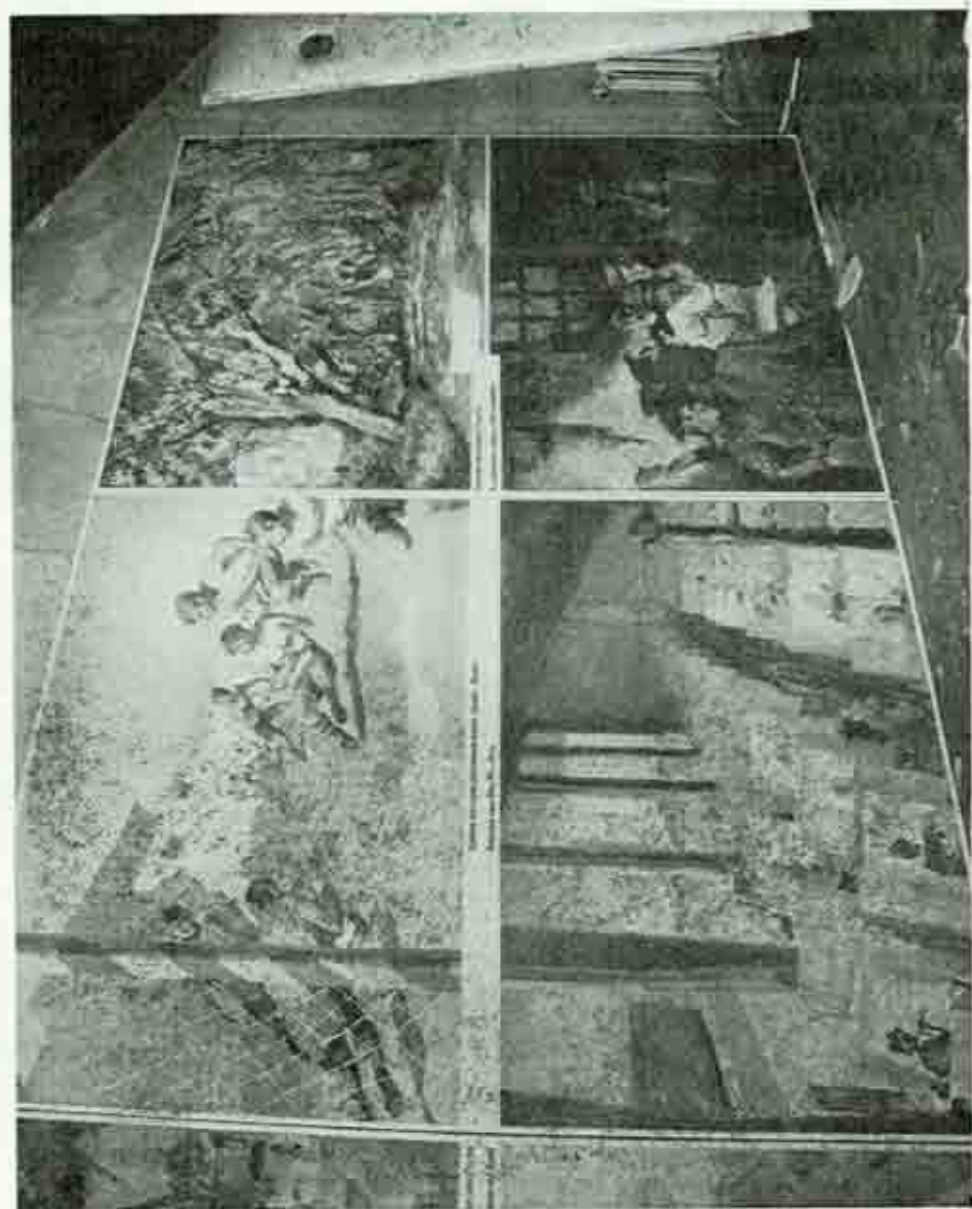
3. СТЕНД "ЗА ЧИСТОТУ".
Орголит. Эмаль. 220 x 150.
1980 г.

5. СТЕНД «ДЕНЬ НАШЕЙ РОДИНЫ».
Оргалит. Эмаль. 570х260. 1981 г.

5. СТЕНД "ДЕНЬ НАШЕЙ РОДИНЫ"

Орголит. Эмаль. 570 x 260.

1981 г.



6. СТЕНД «МАЛЕНЬКИЙ ВОДЯНОЙ».
Оргалит. Эмаль. 120х190. 1981 г.

6. СТЕНД "МАЛЕНЬКИЙ ВОДИНОЙ".

Орголит. Эмаль. 120 x 190.

1981 г.

ОПИСАНИЕ АЛЬБОМОВ

«Альбомы» представляют собой стопу плотных белых (или серых) листов картона, всегда одного и того же размера (72,5х35 см), на которые сверху наклеены рисунки, вырезки, документы, тексты, разные виды нарисованной автором или уже напечатанной продукции.

Эти стопы листов (число листов в них колеблется от 35 до 100) помещены в коробки размером 75х38х15 см, которые ставятся на пюпитр в вертикальном положении. Зрители садятся перед раскрытой на пюпитре коробкой (кто-нибудь из них перекладывает листы, один за другим, слева направо), разглядывают рисунки и читают текст.

Как жанр «альбомы» находятся в промежутке между несколькими видами искусства.

От литературы (прежде всего — русской) у «альбомов» повествовательность, сюжет, существование героя, но главным образом прямое включение в себя больших масс текста, чужого или написанного автором.

От изобразительного искусства — возможность существования отдельного листа «альбома» как самостоятельного станкового целого и в этом смысле способность выдерживать требования, предъявляемые к такого рода произведениям: удерживать на себе внимание, быть объектом созерцания, обладать соответствующим композиционным построением. Поэтому текст, который помещен на листе «альбома», должен быть написан от руки, тем самым включаясь в изобразительный ряд.

Но более всего «альбомы» похожи на род «домашнего театра», но не на современный театр, где действие происходит в темноте, чтобы тем самым сильнее связать и удержать внимание зрителя, по-

ОПИСАНИЕ АЛЬБОМОВ

"Альбомы" представляют собой стопу плотных белых (или серых) листов картона, всегда одного и того же размера (72,5 x 35 см), на которые сверху наклеены рисунки, вырезки, документы, тексты, разные виды нарисованной автором или уже напечатанной продукции.

Эти стопки листов (число листов в них колеблется от 35 до 100) помещены в коробки, размером 75 x 38 x 15 см, которые ставятся на пюпитр в вертикальном положении. Зрители садятся перед раскрытой на пюпитре коробкой (кто-нибудь из них перекладывает листы, одни за другими, слева направо), разглядывают рисунки и читают текст.

Как жанр "альбомы" находятся в промежутке между несколькими видами искусства.

От литературы (прежде всего - русской) у "альбомов" повествовательность, сюжет, существование героя, но главным образом прямое замечание в себя больших масс текста, чужого или написанного автором.

От изобразительного искусства - возможность существования отдельного листа "альбома" как самостоятельного станкового целого и в этом смысле способность выдерживать требования, предъявляемые в такого рода произведениях: удерживать на себе внимание, быть объектом созерцания, обладать соответствующим композиционным построением. Поэтому текст, который помещен на листе "альбома", должен быть написан от руки, тем самым включаясь в изобразительный ряд.

Но более всего "альбомы" похожи на род "домашнего театра", но не на современный театр, где действие происходит в темноте, чтобы тем самым сильнее связать и ударить внимание зрителя, по-

глотить его происходящим на сцене, а скорее на старый театр на площади, где при полном свете дня зритель свободен в разглядывании действия и одновременно в оценке его.

Главную особенность «альбомов» составляет возможность самим смотрящим переключать их листы. Здесь, помимо физического прикосновения к листу и связанной с этим собственной возможностью распорядиться временем его разглядывания, при переключении одного за другим листов возникает особый эффект, который относит «альбомы» к временным видам искусства. При этом возникает состояние особого переживания времени: предложение, завязка, кульминация, финал, повторы, ритм и т. д.

На этот вид искусства мы одновременно и порознь натолкнулись с В. Пивоваровым весной 1972 года, и с этого момента, работая по отдельности, с удивлением обнаруживали все новые возможности этого жанра. Пока можно описать несколько видов «альбомов»:

1. Связанный с эволюцией развитием сюжета, включая сюда дополнения и комментарии.
2. Монотонный, с повтором одного и того же элемента.
3. Хаотичный, состоящий из разных групп, перебивок и т. д.
4. Рассчитанный на затяжное ожидание, внезапное появление нового элемента (наподобие коана).

За время появления «альбомов» выяснились как достоинства, так и недостатки этого жанра, что он «может», а что ему полностью противопоказано. К достоинствам его можно отнести его необычайную «валентность». Находясь в промежутке между другими видами искусства, он оказался способным присваивать многие их признаки, втягивать и удерживать в себе самый разнообразный

глотить его проходящими на сцене, а скорее на старей театр на площади, где при полном свете дня зритель свободен в разглядывании действия и одновременно в оценке его.

Главная особенность "альбомов" составляет возможность самим зрителям перекладывать их листы. Здесь, помимо физического прикосновения к листу и связанной с этим собственной возможностью распоряжаться временем его разглядывания, при перекладывании одного за другим листов возникает особый эффект, который относит "альбомы" к временным видам искусства. При этом возникает состояние особого переживания времени: предожидание, завязка, кульминация, финал, повторы, ритмы и т.д.

На этот вид искусства мы одновременно и порознь натолкнулись с В.Пивоваровым весной 1972 года, и с этого момента, работая по отдельности, с удивлением обнаруживали все новые возможности этого жанра. Пока можно описать несколько видов "альбомов":

1. Связанный с эволюцией, развитием сюжета, включая сюда дополнения и комментарии.
2. Монотонный, с повтором одного и того же элемента.
3. Хаотичный, состоящий из разных групп, перебивок и т.д.
4. Рассчитанный на затяжное ожидание, внезапное появление нового элемента (наподобие коана).

За время появления "альбомов" выяснились как достоинства, так и недостатки этого жанра, что он "может", а что ему полностью противопоказано. К достоинствам его можно отнести его необычайную "валентность". Находясь в промежутке между другими видами искусства, он оказался способным присваивать многие их признаки, втягивать и удерживать в себе самый разнообразный

материал. Из противопоказанных свойств у него следующие:

1. Репродуцирование.

«Альбомы» совершенно не поддаются репродуцированию, воспроизведению в другом виде, так же как и другие виды временного искусства. Невозможно передать впечатление о спектакле, помещая последовательно фотографии всех его сцен.

2. Изменение размера.

Тот же эффект невосполнимой потери происходит при перенесении «альбома» в уменьшенный формат, в книгу, например. Маленький размер книги не удерживает внимания к отдельному листу, как это происходит в «альбоме», а кроме того, сброшюрованность книжного блока слева уничтожает дискретность отдельного листа «альбома», что так важно для существования этого жанра.

3. Экспонирование на выставке.

Выставочное экспонирование также противопоказано «альбому», и хотя можно создать «принудительную» ситуацию, при которой зритель будет разглядывать последовательно лист за листом (коридорная система или нечто подобное), это разрушает эффект «альбома», в котором время «перелистывания» протекает перед неподвижно сидящим зрителем, а на выставке — это всегда наоборот: листы неподвижны, а зритель «течет» мимо них.

Но как бы то ни было, нам кажется, что «альбом» как жанр способен к самостоятельному существованию и, что еще важнее, все больше обнаруживает возможности своего внутреннего развития.

И. Кабаков

материал. Из противоположающих свойств у него следующие:

1. Репродуцирование.

"Альбомы" совершенно не поддаются репродуцированию, воспроизведению в другом виде, так же как и другие виды временного искусства. Невозможно передать впечатления о спектакле, помещая последовательно фотографии всех его сцен.

2. Изменение размера.

Тот же эффект невозможимой потери происходит при перенесении "альбома" в уменьшенный формат, в книгу, например. Маленький размер книги не удерживает внимания и отделимому листу, как это происходит в "альбоме", а кроме того, сброшюрованность книжного блока слеза уничтожает дискретность отдельного листа "альбома", что так важно для существования этого жанра.

3. Экспонирование на выставке.

Выставочное экспонирование также противопоказано "альбому", и хотя можно создать "принудительную" ситуацию, при которой зритель будет разглядывать последовательно лист за листом (корридорная система или нечто подобное), это разрушает эффект "альбома", в котором время "перелистывания" протекает перед неподвижно сидящим зрителем, а на выставке — это всегда наоборот: листы неподвижны, а зритель "течет" мимо них.

Но как бы то ни было, нам кажется, что "альбом" как жанр способен к самостоятельному существованию и, что еще важнее, все больше обнаруживает возможности своего внутреннего развития.

И. Кабаков

1. ОБЩИЙ ВИД «АЛЬБОМОВ»

1. ОБЩИЙ ВИД "АЛБОМОВ"

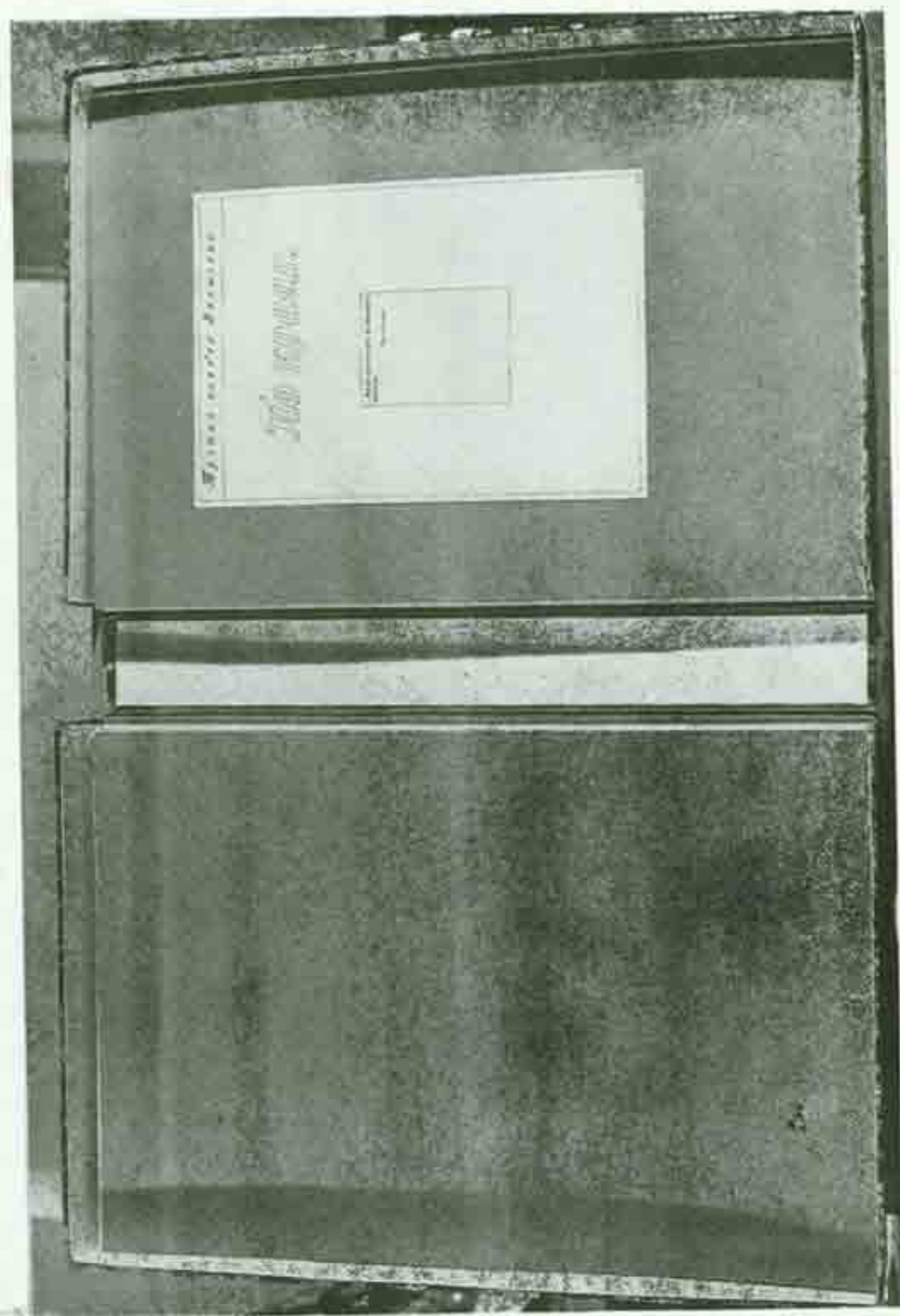


2. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Бумага, тушь, цв. к. 1972–75 гг.

2. АЛБOM "УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН"

Бумага, тушь, цв.к. 1972-75 гг.

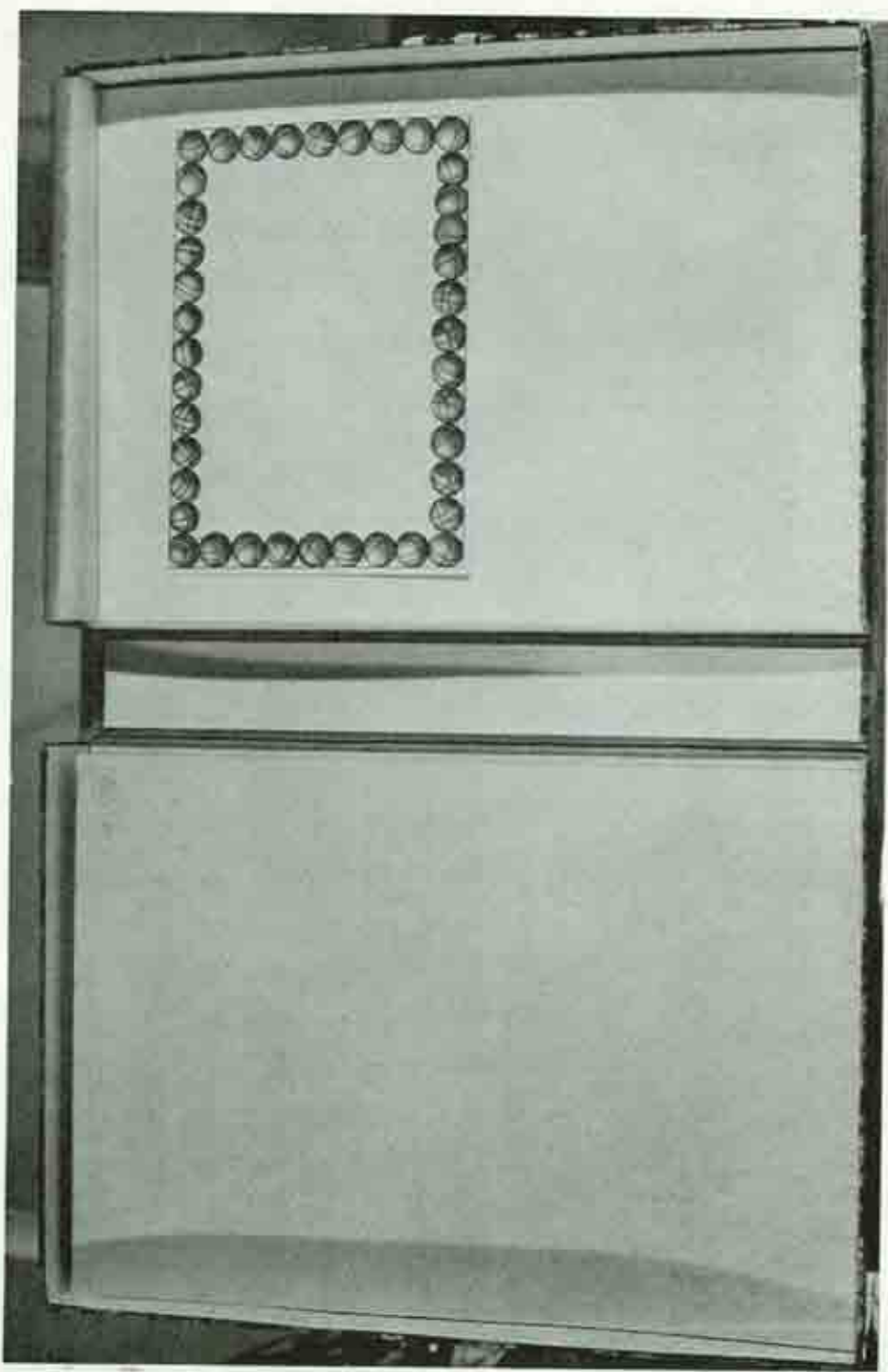


3. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Б., т., цв. к. 1972–75 гг.

3. АЛЬБОМ "УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН"

Б.т. цв.к. 1972-75 гг.

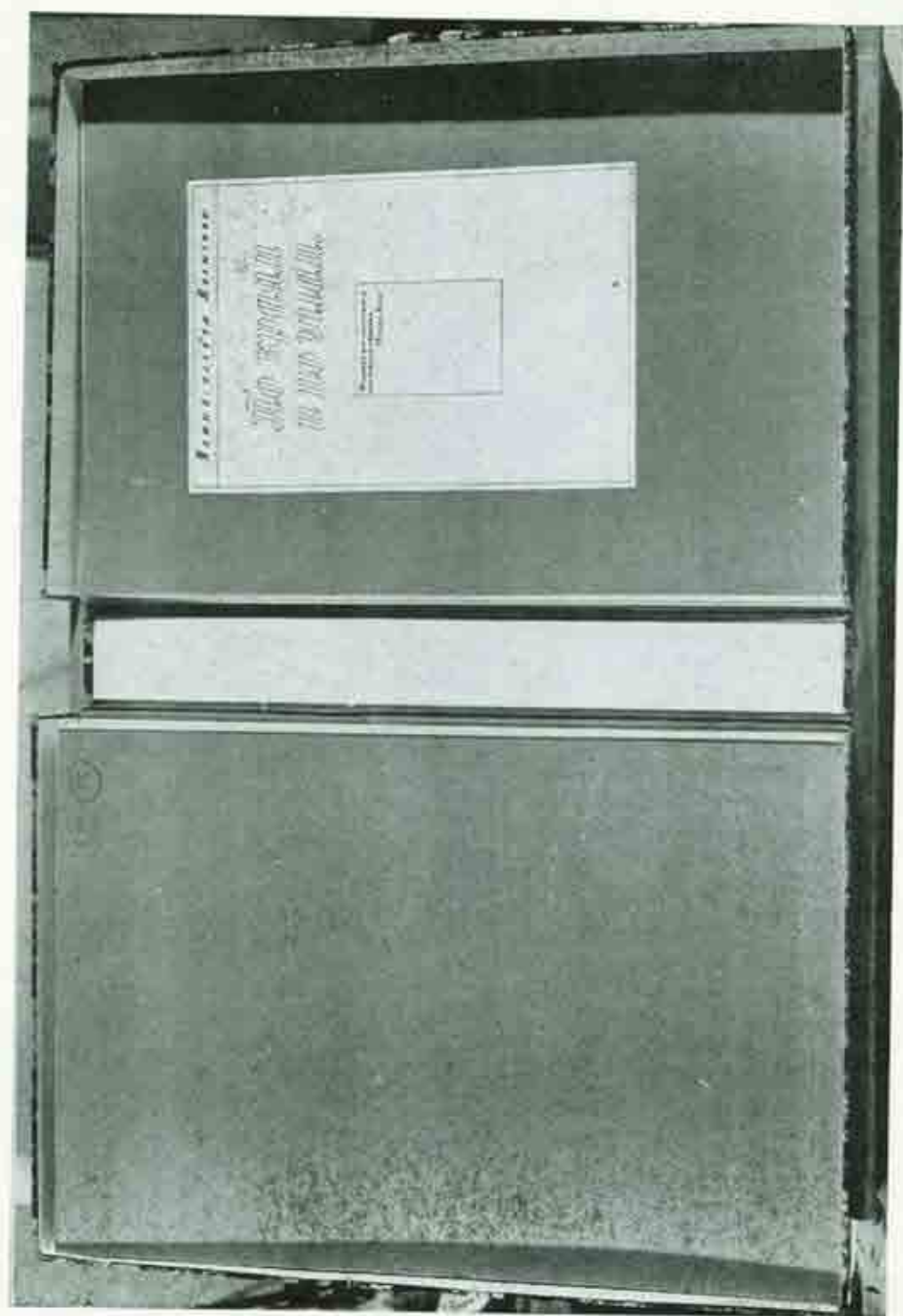


4. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Б., т., цв. кар. 1972–75 гг.

4. АЛБОМ "УКРАШАТЕЛЬ НАЛИТИИ"

Б. т. цз.кар.1972-75 гг.

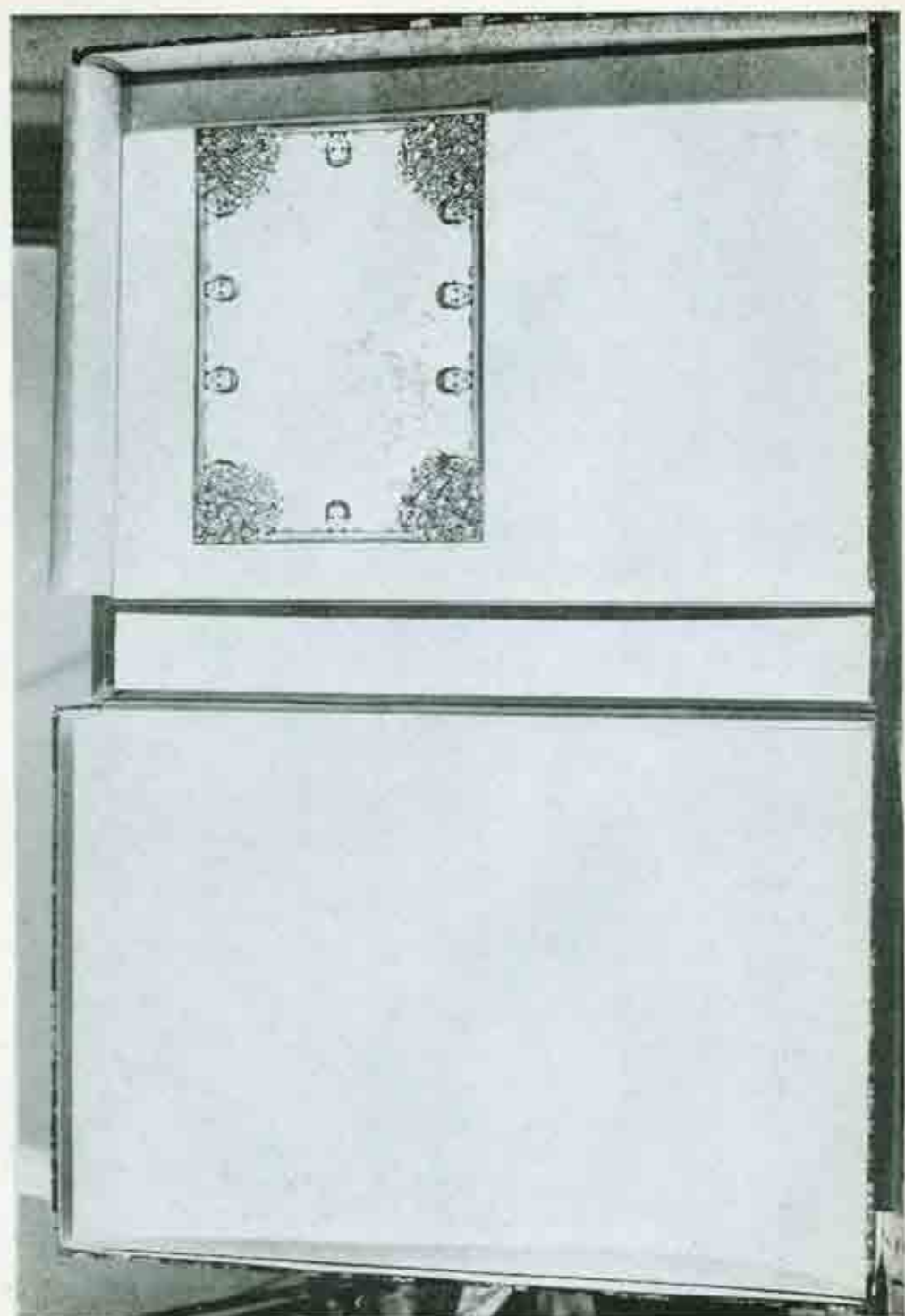


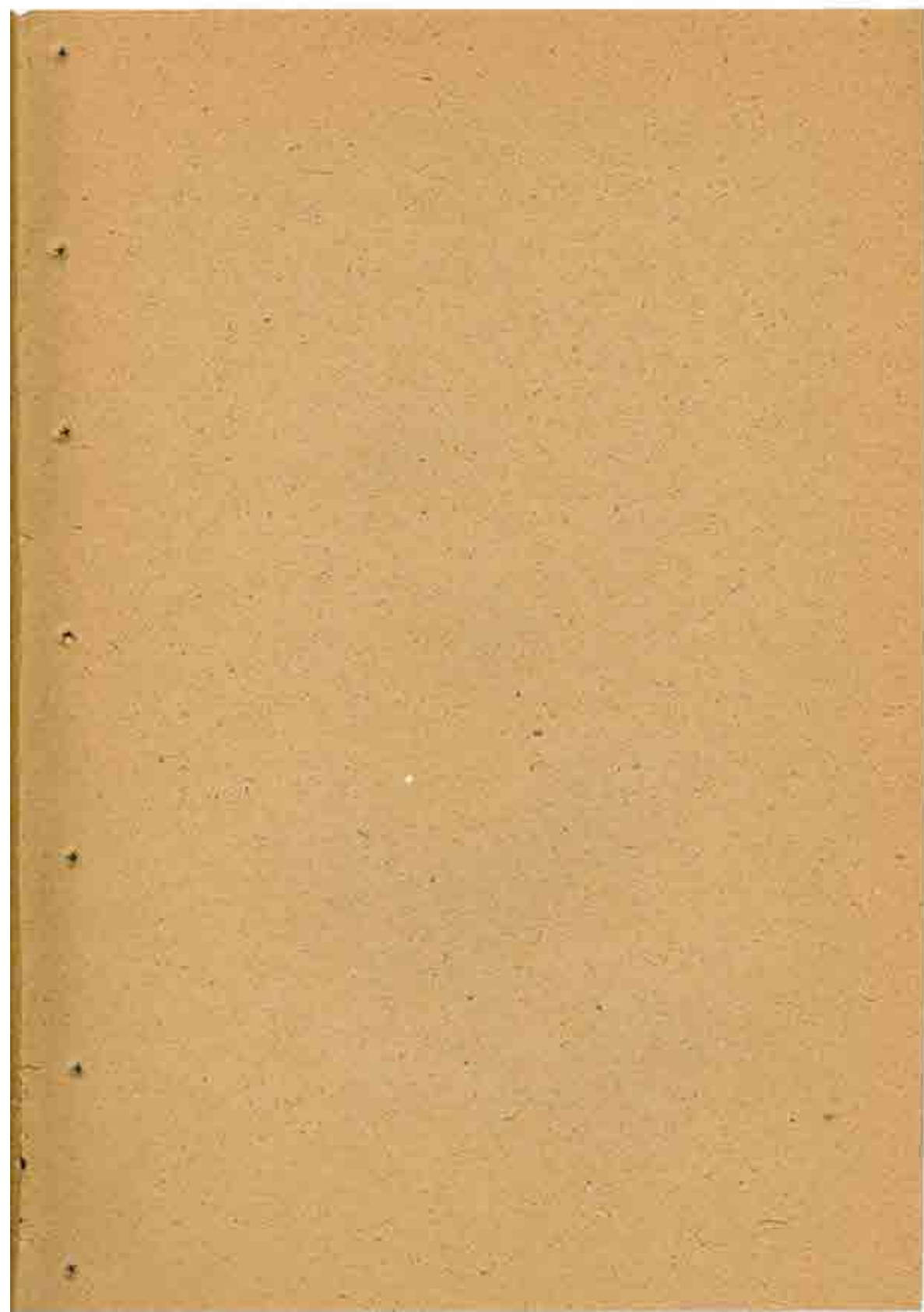
5. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Б., т., цв. кар. 1972–75 гг.

5. АЛЬБОМ "УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН"

Б. т. цв.кар. 1972-75 гг.





«БОЛЬШАЯ ИГРА» в ЖЭК

Всегда, когда человек решается выглянуть «из себя», то первое и последнее наиболее сильное переживание для него — это ощущение бесконечно огромного пространства, без конца и охвата, с бесчисленным множеством предметов, вещей, явлений, проблем, устилающих это пространство до самого горизонта и уходящих за него в самую бесконечность. И если еще можно связать и вычислить две-три связи или отношения, то сама окружающая все бесконечность от этого порядка не станет ни понятнее, ни меньше, ни яснее: какое значение имеют эти немногие связи в соотнесенности с самой бесконечностью.

Любое сознание теряется в беспомощности найти соотношение внутри этого всего, сомневается в существовании единого принципа, считая его произвольным, но что самое странное — не может найти соотнесенность себя самого, как отдельного со всем этим колышущимся и исчезающим в бесконечной дали целым. Тем не менее, попытка решить вопрос этой соотнесенности по-прежнему остается и надо сказать, что подобное решение уже имело прецеденты, которые, как говорится у нас, имели место у предыдущих товарищей.

Речь идет о создании своего рода посредника, а в данном случае о создании, изобретении особого рода микросреды, которая окружала бы человека, находилась бы неподалеку от него, так сказать, в поле его близкого рассмотрения и была бы как бы промежутком между ним и бесконечным миром. С одной стороны, она, эта микросреда, представляла бы, персонифицировала в себе весь внешний мир, весь бесконечный космос, в ней, в этой среде могли бы найти место все столь разрозненные и разнообразные элементы этого космоса. С другой стороны — этот посредник, эта микросреда могла бы быть сомасштабна самому человеку, он мог бы найти в ней какое-то свое место,

"БОЛЬШАЯ ИГРА" в ЛЭИ

Всегда, когда человек пытается выглянуть "из себя", то первое и последнее наиболее сильное переживание для него — это ощущение бесконечно огромного пространства, без конца и охвата, с бесчисленным множеством предметов, вещей, явлений, проблем, устилающих это пространство до самого горизонта и уходящих за него в самую бесконечность. И если еще можно связать и подсчитать две-три связи или отношения, то сама окружающая все бесконечность от этого порядка не станет ни понятнее, ни меньше, ни яснее. Какое значение имеют эти немногие связи в соотносительности с самой бесконечностью.

Любое сознание терзается в беспомощности найти соотношение внутри этого всего, сомневается в существовании единого принципа, считая его произвольным, но что самое странное — не может найти соотносительность себя самого как отдельного со всем этим колеблющимся и исчезающим в бесконечной дали целым. Тем не менее попытка решить вопрос этой соотносительности по-прежнему остается и надо сказать, что подробное решение уже имели прецеденты, которые, как говорится у нас, имели место у преизлучных товарищей.

Речь идет о создании своего рода посредника, а в данном случае, о создании, изобретении особого рода микросреды, которая окружала бы человека, находилась бы неподалеку от него, так сказать в поле его близкого рассмотрения и была бы как бы промежуточком между ним и бесконечным миром. С одной стороны, она, эта микросреда, представляла бы, персонализировала в себе весь внешний мир, весь бесконечный космос, в ней, в этой среде могли бы найти место все столь разрозненные и разнообразные элементы этого космоса. С другой стороны — этот посредник, эта микросреда могла бы быть составной частью самому человеку, он мог бы найти в ней какое-то свое место,

мог бы в какой-то степени соотнести себя с нею, она была бы доступна его пониманию, его практической деятельности. Короче говоря, в этом посреднике могла бы возникнуть человеческая антропоморфная среда, среда, защищающая человека от бесконечности и ее пустоты, среда, представляющая цельный мир и одновременно в какой-то мере обращенная к человеку, имеющая именно его, конкретного, в виду.

В литературе мы знаем много примеров нахождения этого посредника — промежуточной среды, которую автор как бы извлекает, проецирует из себя, а создав этот микромир, полностью населяет и осваивает его. Можно сослаться на пример с Фолкнером и его Йокнапатофы, и на Достоевского с созданным им «Петербургом Достоевского».

В обоих случаях население, обитатели этих микрорайонов живут по законам этих районов, и одновременно сами эти районы служат для их обитателей внешней средой, которая по-настоящему персонифицирует для них настоящий большой мир, а в пределе — все мироздание.

Переходя к нашему случаю, в поисках нашей микросреды можно подумать, оглянуться, нет ли в нашей сегодняшней, местной ситуации возможности создать такого же рода посредника, который бы в наших местных условиях осуществлял бы те же самые требования, но для человека, «героя», живущего здесь и сейчас?

Конечно, есть, существует, сама жизнь, как говорится, буквально подсовывает нам это решение, эту микросреду, этого посредника. Его не надо выдумывать и сочинять, он может быть взят целиком из самой жизни, он реально находится, существует в ней, давно выполняет в ней эти функции.

ЭТО — ЖЭК.

Попробуем именно так осознать и описать его роль с этой нашей точки зрения. Каждый живущий здесь знает, что ЖЭК (жилищно-эксплуатационная контора) выполняет не только хозяйственно-админи-

мог бы в какой-то степени соотносить себя с ней, она была бы доступна его пониманию, его практической деятельности. Короче говоря, в этом посреднике могла бы возникнуть человеческая, антропоморфная среда, среда, защищающая человека от бесконечности и ее пустоты, среда, представляющая целый мир и одновременно в какой-то мере обращенная к человеку, имеющая именно его, конкретного, в виду.

В литературе мы знаем много примеров нахождения этого посредника — промежуточной среды, которую автор как бы извлекает, проецирует из себя, в создав этот микромир, полностью населяет и обживает его. Можно сослаться на пример с Фелкнером и его *Показателями*, и на Достоевского с созданным им *"Петербургом Достоевского"*.

В обоих случаях население, обитатели этих микрорайонов живут по законам этих районов, и одновременно сами эти районы служат для их обитателей внешней средой, которая по-настоящему персонализирует для них настоящий большой мир, а в пределе — все мироздание.

Переходя к нашему случаю, в поисках нашей микросреды можно подумать, оглянуться, нет ли в нашей сегодняшней, местной ситуации возможности создать такого же рода посредника, который бы в наших местных условиях осуществлял бы те же самые требования, но для человека, "героя", живущего здесь и сейчас?

Конечно есть, существует, сама жизнь, как говорится, буквально подсознывает нам это решение, эту микросреду, этого посредника. Его не надо выдумывать и сочинять, он может быть взят целиком из самой жизни, он реально находится, существует в ней, давно выполняет в ней эти функции.

ЭТО — ЭЭК.

Попробуем именно так осознать и описать его роль с этой нашей точкой зрения. Каждый живущий здесь знает, что ЭЭК (жилищно-эксплуатационная контора) выполняет не только хозяйственно-админи-

стративные функции, связанные с нашим физически-административным существованием, но, прежде всего, является нам гораздо большим, прежде всего как среда, место, где живут, где могут быть реализованы наши таланты, наши общественные и индивидуальные склонности и способности. Благодаря большому числу секций при ЖЭКе (организовать которые зависит, прежде всего, от инициативы самих жильцов ЖЭКа), а таковые одни из многих возможных — секции спортивные, культурно-просветительные, литературные, кройки и шитья, авиамодельные, автомобильные и многие другие, где любые способности у человека могут быть развиты под внимательным руководством и что особенно важно — получить признание и оценку в своей среде, в своей секции или подсекции, которые и будут для поэта, художника, авиаконструктора местом, где он сможет выставить, показать свои работы и где с пристрастием и одновременно доброжелательством он получит признание, критику, оценку своего труда.

ЖЭК одновременно служит и общественной микросредой, где члены этого сообщества добровольно и с охотой выполняют свои общественные функции, каждый — сообразно со своими способностями и талантом, одновременно и чувствуя, и неся свои обязанности. Здесь, в ЖЭКе, они как бы воочию видят плоды и результаты своего общественного труда, сами и для себя творя этот мир вокруг себя. Это касается и проводимых субботников, когда все члены ЖЭКа убирают дорожки, общественные места и весь район ЖЭКа, его микросреду, работая в веселом, дружном коллективе, чувствуя локоть друг друга. Даже тогда, когда человек в пределах ЖЭКа осуществляет ряд «индивидуальных» действий (посадка цветов, зеленых насаждений возле своего дома и парадного), все равно при этом он чувствует свою принадлежность к коллективу, работает для него.

отратившие функции, связанные с нашим физическим-административным существованием, но прежде всего является нам гораздо большим миром всего как среда, место, где живут, где могут быть реализованы наши таланты, наши общественные и индивидуальные склонности и способности. Благодаря большому числу секций при ИЖК (организовать которые зависит прежде всего от инициативы самих жильцов ИЖК), а таковых одних из многих возможных - секции спортивные, культурно-просветительские, литературные, кройки и шитья, авиамодельные, автомобильные и многие другие, где личные способности у человека могут быть развиты под внимательным руководством и что особенно важно - получить признание и оценку в своей среде, в своей секции или подсекции, которые и будут для поэта, художника, авиаконструктора местом, где он сможет выставить, показать свои работы и где с пристрастием и одновременно доброжелательством он получит признание, критику, оценку своего труда.

ИЖК одновременно служит и общественной микросредой, где члены этого сообщества добровольно и с охотой выполняют свои общественные функции, каждый - согласно со своими способностями и талантом, одновременно и чувствуя и неся свои обязанности. Здесь, в ИЖК, они как бы вечно видят плоды и результаты своего общественного труда, сами и для себя творят этот мир вокруг себя. Это касается и проводимых субботников, когда все члены ИЖК убирают дорожки, общественные места и весь район ИЖК, его микросреду, работая в веселом, дружном коллективе, чувствуя локоть друг друга.

Даже тогда, когда человек в пределах ИЖК осуществляет ряд "индивидуальных" действий (посадка цветов, зеленых насаждений возле своего дома и парадного) все равно при этом он чувствует свою принадлежность к коллективу, работает для него.

Именно в ЖЭКе осуществляется у нас важнейшая функция посредника — человек реализует себя в ней как во внешней среде, а сама среда в свою очередь относится к нему с пониманием.

Особо можно было бы сказать об атмосфере, которая царит в ЖЭКе, об особом его климате, разлитом во всем, все пронизывающим и все определяющим собою. Речь идет о в известном смысле моральном статусе его, о правилах поведения в нем, о естественно связанном с этим обсуждением всех проблем жизни членами его на собраниях и в его секциях.

Но еще более интересно говорить о том особом психологическом человеческом типе, который формируется внутри ЖЭКа, определяется им, т. е. можно говорить совершенно определенно о ЧЕЛОВЕКЕ из ЖЭКа. Это, собственно, и есть самое главное.

И, конечно, второе искомое. Первое — это сам ЖЭК и его среда, второе — это человек из ЖЭКа. Вот этот жэковский человек, жэковское сознание и может быть по своей ясности и выявленности поставлено вровень, соотносено с сознанием «человека Достоевского», «человека Фолкнера». Это сознание совершенно определенного рода, сознание рожденное, сформированное ЖЭКом, только в нем, в пределах ЖЭКа и существующее.

Это сознание одинаково присуще всем членам ЖЭКа, и как ни отличается мнение руководства ЖЭКа от рядового его члена и даже от того, что думает этот член ЖЭКа «про себя», «для себя» (как это видно из статьи И. Кабакова «Мусор») — все равно свойства, признаки жэковского сознания вездесущи, всепроницаемы, реально существуют и проявляются как для других, так и для внутри себя.

Особенно для себя.

Что бы он — «человек из ЖЭКа» — ни думал о себе как о себе, во всех его чертах, во всех его мыслях — от простых до сложных,

Ясно в ИЖК осуществляется у нас важнейшая функция посредника — человек реализует себя в ней как во внешней среде, а сама среда в свою очередь относится к нему с пониманием.

Особо можно было бы сказать об атмосфере, которая царит в ИЖК, об особом его климате, разлитом во всем, все пронизавшим и все определяющим собой. Речь идет о в известном смысле моральном статусе его, о правилах поведения в нем, о естественно связанных с этим обсуждением всех проблем жизни членами его на собраниях и в его секциях.

Но еще более интересно говорить о том особом психологическом человеческом типе, который формируется внутри ИЖК, определяется им, т.е. можно говорить совершенно определенно о ЧЛОВОКЕ из ИЖК. Это, собственно, и есть самое главное. И, конечно, второе изкое. Первое — это сам ИЖК и его среда, второе — это человек из ИЖК. Вот этот изковский человек, изковское сознание и может быть по своей искренности и интеллигентности поставлено вровень, сопоставлено с сознанием "человека Достоевского", "человека Толстого". Это сознание совершенно определенного рода, сознание, рожденное, сформированное ИЖКом, только в нем, в пределах ИЖК и существующее.

Это сознание одинаково присуще всем членам ИЖК, и как ни отличается мнение руководства ИЖК от рядового его члена и даже от того, что думает этот член ИЖК "про себя", "для себя" (как это видно из статьи И. Кабанова "Мусор") — все равно свойства, признаки изковского сознания всецело, всепронизавши, реально существуют и проявляются как для других, так и для внутри себя.

Особенно для себя.

Что бы он — "человек из ИЖК" — ни думал о себе как о себе, во всех его чертах, во всех его мыслях — от простых до сложных,

от элементарных до возвышенных — везде проявится это вездесущее сознание ЖЭКа, которое во всем определит его психический облик, хотя сами эти люди будут принадлежать к разным социальным слоям, разным уровням образования и, как говорится в ЖЭКе, представляют «людей разных возрастов и профессий».

Дальше мы помещаем несколько образчиков докладов и статей, которые, по нашему мнению, годятся для прочтения на одном из заседаний культмассового сектора ЖЭКа № 8, и хотя авторы их так не думают и написаны они совсем для другого случая, но, по нашему мнению, они могут являться прекрасным образчиком жэковского сознания.

В. Федоров

от элементарных до возвышенных - везде проявится это воздусущее сознание ИЭКа, которое во всем определит его психический облик, хотя сами эти люди будут принадлежать к разным социальным слоям, разным уровням образования и, как говорится в ИЭКа, представляют "людей разных возрастов и профессий".

Далше мы помещаем несколько образчиков докладов и статей, которые, по нашему мнению, годятся для прочтения на одном из заседаний культурмассового сектора ИЭКа № 8, и хотя авторы их так не думают и написали они совсем для другого случая, но, по нашему мнению, они могут являться прекрасным образчиком экзотического сознания.

В. Федоров

МУСОР

Обычно у каждого под столом, на столе рабочем, журнальном, столе для телефона навалены накопившиеся груды бумаг, которые втекают каждый день в наш дом. Дом буквально стоит под дождем бумаг: журналы, письма, адреса, квитанции, записки, конверты, приглашения, проспекты, программы, телеграммы, квитанции, бумаги для упаковки и прочее. Эти потоки, водопады бумаг мы периодически разбираем и складываем в группы, и у каждого человека эти группы разные: группа ценных бумаг, группа для памяти, группа приятных воспоминаний, группа на всякий непредвиденный случай — у каждого свой принцип.

Остальное, конечно, выбросить на помойку.

Именно этот дележ важных бумаг от неважных особенно затруднителен и нужен, но каждый знает — он необходим, и после разборки все более или менее в порядке до нового завала.

Но если не делать этих разборок, этих чисток и дать этому потоку бумаг залить тебя и не считать возможным отобрать важное от неважного — не считать ли это просто сумасшествием? Когда это возможно?

Тогда, когда человек в действительности не знает, что важно в одной бумаге и что неважно в другой, не знает, почему один принцип отбора лучше другого, но главное, что он не знает, где куча с надписью «нужное», а где другая с надписью «мусор».

Совсем другое соотношение получается в его сознании: считать ли все, что лежит перед его глазами в виде огромного бумажного моря, считать ли все это без исключения ценным или все это считать мусором, а отсюда — хранить ли все это или все это выбросить. При таком отношении колебания при выборе становятся крайне мучительными. О ценности, важности всего говорит, подсказывает простое чувство, известное каждому, кто занимается пересмотром, перекладыванием своих накопленных бумаг. Это острое чувство всех событий,

М У С О Р

Обычно у каждого под столом, на столе рабочем, журнальном, столе для телефона накоплены накопившиеся горы бумаг, которые имеют каждый день в наш дом. Дом буквально стоит под дождем бумаг: журналы, письма, адреса, квитанции, выноски конверты, приглашения, проспекты, программы, телеграммы, квитанции, бумаги для упаковки и прочее. Эти потоки, водопады бумаг мы периодически разбираем и складываем в группы, и у каждого человека эти группы разные: группы писем, группы для почты, группы приятных воспоминаний, группы на всякий непредвиденный случай — у каждого свой принцип.

Остаток, конечно, забросить на помойку.

Мы не этот разряд бумаг от несвязных особенно затрудняемся и мукам, но каждый знает — он необходим, и после разборки все более или менее в порядке до нового заказа.

Но если не делать этих разборок, этих чисток и дать этому потоку бумаг захватить тебя и не считать возможным отобрать важное от не важного — не считать ли это просто сумасбродством? Когда это возможно?

Тогда, когда человек в растерянности не знает, что важно в одной бумаге и что несвязно в другой, не знает почему один принцип отбора лучше другого, но главное, что он не знает, где куча с названием "важное", а где другая с названием "мусор".

Самое другое соотношение получается в его сознании: считать ли все, что лежит перед его глазами в виде огромного бумажного моря, считать ли все это без исключения ценным или все это считать мусором, а отсюда — хрипеть ли все это или все это выбросить. При таком отношении колебания при выборе становятся крайне мучительными. О ценности, важности всего говорит, подсказывает простое чувство, известное каждому, что понимается пересмотром, перекалыванием своих накопленных бумаг. Это острое чувство всех собитий,







с каждой из этих бумаг. Каждая несет особый укол, связанный с мгновением нашей жизни. Лишиться этих точек, этих бумажных значков и свидетельств — это немножко лишиться и наших воспоминаний. В наших воспоминаниях, в нашей памяти все становится одинаково ценно и значительно. Все эти точки воспоминаний связываются одна с другой, образуют в нашей памяти цепи и связи, которые составляют, в конечном счете, нашу жизнь, историю нашей жизни.

Лишиться всего этого — это лишиться всего, чем мы были в прошлом, и в каком-то смысле уже не быть.

Но, с другой стороны, простой здоровый смысл подсказывает нам, что, за исключением важных бумаг, памятных открыток и дорогих сердцу писем, все не представляет ничего ценного и просто хлам. Ведь вся эта куча бумаг — это просто оплаченные квитанции, старые билеты в кино или на поезд, подаренная или купленная репродукция, журнал или газета давно прочитанные, записки о деле, которое сделано или не сделано — уже все равно не поправишь. Но откуда этот взгляд, брошенный «со стороны» на наши бумаги? Почему мы должны соединиться с этим сторонним взглядом и сами смотреть и определять пригодность или непригодность этих вещей? Почему мы должны смотреть из сегодняшнего дня на наше прошлое и не считать его своим, или, что еще хуже, порицать его или смеяться над ним?

Да, но кто может и имеет право посмотреть на мою жизнь со стороны, пусть этот другой тот же я, только «в это мгновение», в момент просмотра этих прошлых бумаг. Почему здравый смысл должен быть сильнее моих воспоминаний, всех точек моей жизни, привязанных к этим обрывкам бумаг, которые кажутся сейчас смешными и ненужными?

Тут, конечно, можно возразить, что эти воспоминания существуют только для меня, только для меня связаны с такой-то и такой-то

с каждой из этих бумаж. Каждая имеет особый уклон, связанный с определенным видом жизни. Личность этих точек, этих бумажных значков и свидетельств - это немножко личности и немножко воспоминаний. В наших воспоминаниях, в нашей памяти все становится одинаково ценно и значительно. Все эти точки воспоминаний связываются одна с другой, образуют в нашей памяти цепи и связи, которые составляют в конечном счете нашу жизнь, историю нашей жизни.

Личность всего этого - это личность всего, чем мы были в прошлом и в каком-то смысле уже не быть.

Но с другой стороны простой здравый смысл подсказывает нам, что за исключением наших бумаж, памятных открыток и дорожек сердцу всем все не представляет ничего ценного, и просто хаос. Ведь все это куча бумаж - это просто оплаченные квитанции, старые билеты и кино или на поезд, подаренная или купленная репродукция, журнал или газета давно прочитанные, записки о делах которые сделаны или не сделаны - уже все равно не исправить. Но откуда этот взгляд, брошенный "со стороны" на наши бумажки? Почему мы должны осознаться с этой стороны взглядом и с ним смотреть и определять пригодность или непригодность этих вещей? Почему мы должны смотреть из стороннего для на нас прощало и не считать его своим, или, что еще хуже, порицать его или смеяться над ним?

Да, но кто может и имеет право посмотреть на нас лишь со стороны, пусть этот другой тот не я, только "в это мгновение", в момент просмотра этих прошлых бумаж. Почему здравый смысл должен быть сильнее моих воспоминаний, всех точек моей жизни, привязанных к этим обрывкам бумаж, которые кажутся сейчас смехотворно незначительными?

Тут, конечно, можно возразить, что эти воспоминания существуют только для меня, только для меня связаны с такой-то и такой-то

бумажкой, а вообще-то они в действительности просто мусор. Да, но почему же я должен расстаться с воспоминаниями, хотя и закрепленными в таких обрывках, которые внешне выглядят мусором.

Я этого не понимаю.

Собранные подряд, подшитые в папки, эти бумаги составляют непрерывную ткань целой жизни, какая она была в прошлом и есть сейчас, и пусть внутри этой папки выглядят беспорядочной грудой подшитой макулатуры, для меня в этом мусоре заключено очень многое, почти все. Более того, именно, как ни странно, я чувствую, что именно мусор, та самая грязь, где перемешаны и не разделены важные бумаги от обрывков, и составляет самую подлинную и единственную реальную ткань моей жизни, какой бы чепухой и нелепостью это ни казалось со стороны.

И. Кабаков

то бумажкой, а пообща-то они в действительности просто мусор. Да, по-
чему же я должен расстаться с воспоминаниями, хотя и закреплёнными
в таких обрывках, которые внешне выглядят мусором.

И этого не понимаю.

Собранные похрип, подбитые в папки, эти бумажки составляют одну
непрерывную ткань целой жизни, какая она была в прошлом и есть сей-
час, и пусть внутри эти папки выглядят беспорядочной грудой подбитой
макулатуры, для меня в этом мусоре заключено очень многое, почти все.
Более того, именно, как ни странно, я чувствую, что именно мусор, та
самая грязь, где перемешаны и не разделены ваши бумажки от обрывков,
и составляет самую подлинную и единственную реальную ткань моей жи-
зни, какой бы чепухой и нелепостью это ни казалось со стороны.

И. Кабаков

Олег Васильев

О ЖИВОЙ И МЕРТВОЙ КАРТИНЕ

I

Секрет изображенной жизни связан с изобразительной поверхностью. В двумерном фактически пространстве картины изобразительная поверхность испытывает особую нагрузку. Она несет энергию третьего измерения в качестве единственного действительно материального предмета.

Изображение само по себе энергетически инертно и для того, что бы ожить, нуждается в энергии извне.

Изобразительная поверхность в случае структурной картины является такой внешней по отношению к изображению энергобазой.

Но сейчас мне бы хотелось рассмотреть такой случай, когда изоповерхность является проводником иной энергии, т. е. выполняет роль «открытой двери» или окна.

Это такой случай, когда изоповерхность, существующая фактически, в истинном бытии картины, т. е. в создавшейся иллюзии, отсутствует.

Здесь нужно говорить, скорее, о крае картины, который представляется рамой окна в иное энергопространство, несоизмеримое с зарядом изображаемых предметов и самой изоповерхности как всякого другого предмета. Чувственно это пространство воспринимается, как поток энергии, мощностью превосходящий энергетический уровень предметного мира.

В этом случае мы говорим о преодолении изоповерхности. Изображение здесь является как бы преградой на пути энергопотока. Кроме того, оно само может быть осмыслено в качестве пути, по которому движется энергия.

Энергопространство, находящееся за пределами изоповерхности и не учтенное в энергетических взаимоотношениях реально существующего предметного мира в случае определенной постановки личности, опреде-

О ЖИВОЙ И МЕРТВОЙ КАРТИНЕ

Секрет изображенной жизни связан с изобразительной поверхностью. В двумерном фактически пространстве картины изобразительная поверхность испытывает особую нагрузку. Она несет энергии третьего измерения в качестве единственного действительно материального предмета.

Изображение само по себе энергетически инертно и для того, что бы ожить, нуждается в энергии жизни.

Изобразительная поверхность в случае структурной картины, является такой внешней по отношению к изображению энергобазой.

Но сейчас мне бы хотелось рассмотреть такой случай, когда изоповерхность является проводником иной энергии, т.е. выполняет роль "открытой двери" или окна.

Это такой случай, когда изоповерхность, существующая фактически, в истинном бытии картины, т.е. в создаваемой иллюзии, отсутствует.

Здесь нужно говорить, скорее, о крае картины, который представляется рамой окна в иное энергостранство, несовместимое с зарядом изображаемых предметов и самой изоповерхности как всякого другого предмета. Чувственно это пространство воспринимается как поток энергии, мощностью превосходящий энергетический уровень предметного мира.

В этом случае мы говорим о преодолении изоповерхности. Изображение здесь является как бы преградой на пути энергопотока. Кроме того, оно само может быть осмыслено в качестве пути, по которому движется энергия.

Энергостранство, находящееся за пределами изоповерхности и не учтенное в энергетических взаимоотношениях реально существующего предметного мира в случае определенной постановки личности, опреде-

ленного места автора, т. е. для некоторой категории художников (например, Э. Булатова) становится целью работы.

Пластически энергопространство невыразимо, и работа художника направлена на создание конструкции, обеспечивающей не непосредственную, но через наше сознание реально ощутимую коммуникацию с этим пространством.

Что можно сказать об этом пространстве, прежде всего, так это, что оно больше всего, с чем его приходится сравнивать.

Поэтому в нем художник может найти опору, «место», откуда виден весь мир как меньшее. В этом вынесении опоры наружу, за пределы изображаемого и изображения, возможно, проявляется одна из глубинных тенденций нашего искусства. У нас всегда, мне кажется, жила мечта о «выходе за пределы» того предмета, которым изначально как бы должен был заниматься мастер. В одном случае — это мечта о непосредственном, непрофессиональном обращении к зрителю. Минуя искусство, как человека к человеку.

В другом случае через профессию художник пытается обеспечить контакт с той стихией, которая ощущается им как «зона надежды», в конце концов, опять его же человеческой.

Теперь, если вернуться к вопросу об энергии, дающей жизнь изображению, и представить себе, что есть такое энергопространство, в котором все существующее обретает вполне определенную видимую жизнь, например, поток солнечного света, то можно сказать, что художник нам демонстрирует нечто подобное, открывая возможность контакта с «запредметным» энергопространством, помогая изображению погрузиться и ожить в потоке энергии, образовавшемся через посредство с созданной им конструкцией. Ведь, в сущности, степень различия и сходства солнечной энергии и энергии запредметного пространства не так уж важна на этом уровне.

ленного места автора, т.е. для некоторой категории художников (например, Э.Булатова) становится целью работы.

Пластически энергопространство невыразимо и работа художника направлена на создание конструкции, обеспечивающей не непосредственную, но через наше сознание реально осязаемую коммуникацию с этим пространством.

Что можно сказать об этом пространстве прежде всего, так это, что оно больше всего, с чем его приходится сравнивать.

Поэтому в нем художник может найти опору, "место", откуда виден весь мир как меньшее. В этом вынесении опоры наружу, за пределы изображаемого и изображения, возможно, проявляется одна из глубинных тенденций нашего искусства. У нас всегда, мне кажется, была мечта о "выходе за пределы" того предмета, которым изначально как бы должен был заниматься мастер. В одном случае - это мечта о непосредственном, непрофессиональном обращении к зрителю. Минутное искусство, как человека к человеку.

В другом случае через профессию художник пытается обеспечить контакт с той стихией, которая ощущается им как "зона надежды", в конце концов опять его же человеческой.

Теперь, если вернуться к вопросу об энергии, дающей жизнь изображению, и представить себе, что есть такое энергопространство, в котором все существующее обретает вполне определенную видимую жизнь, например, поток солнечного света, то можно сказать, что художник нам демонстрирует нечто подобное, открывая возможность контакта с "запредметным" энергопространством, помогая изображению погрузиться и обитать в потоке энергии, образовавшемся через посредство созданной им конструкции. Ведь, в сущности, степень различия и сходства солнечной энергии и энергии запредметного пространства не так уж важна на этом уровне.

Художник поставлен у входа, чтобы «держать дверь открытой». Он должен по возможности не мешать совершающемуся чуду и, в меру способностей, свидетельствовать о нем.

Я написал слово «свидетельствовать» и споткнулся. Слишком часто его употребляют в самых различных случаях, причем, всегда с каким-то религиозно-мистическим оттенком,

Однако, водворять на место непослушное, неожиданно выпавшее слово я не буду, так как не рассчитываю найти лучшее, свободное от ненужных ассоциаций.

А потому, без дальнейших оговорок, перехожу ко второй части этого рассуждения.

II

Явление живой и мертвой картины можно рассмотреть со стороны той информации, которую содержит картина.

На вопрос о том, когда картина жива для зрителя, или когда она ему интересна, следует, с очень большой степенью вероятности, ответ, что в том случае, когда сообщение, заключенное в картине (информация), зрителю безразлично, когда это сообщение его как-то касается.

Я думаю, что таким сообщением всегда была и будет, едва ли тут что-либо может измениться, демонстрируемая художником модель определенного существования.

Эта модель мало подвижна.

Она обычно остается неизменной в течение некоторого периода творчества, а часто — всей жизни мастера.

Скорее всего, эта модель дается человеку с рождением, или, правильнее сказать, открывается его душе в качестве свойства последней создавать свой особый мир и быть погруженной в него. Я говорю «особый» только потому, что видение каждого человека сугубо индиви-

Художник поставлен у входа, чтобы "держать дверь открытой". Он должен по возможности не мешать совершающемуся чуду и, в меру способностей, свидетельствовать о нем.

Я написал слово "свидетельствовать" и споткнулся. Слишком часто его употребляют в самых различных случаях, причем всегда с каким-то религиозно-мистическим оттенком.

Однако, водворять на место непослушное, неожиданно вышедшее слово я не буду, так как не рассчитываю найти лучшее, свободное от ненужных ассоциаций.

А потому, без дальнейших оговорок, перехожу ко второй части этого рассуждения.

II

Явление живой и мертвой картины можно рассмотреть со стороны той информации, которую содержит картина.

На вопрос о том, когда картина жива для зрителя, или когда она ему интересна, последует, с очень большой степенью вероятности, ответ, что в том случае, когда сообщение, заключенное в картине (информация), зрителю безразлично, когда это сообщение его как-то касается.

Я думаю, что таким сообщением всегда была и будет, едва ли тут что-либо может измениться, демонстрируемая художником модель определенного существования.

Эта модель мало подвижна.

Она обычно остается неизменной в течение некоторого периода творчества, а часто - всей жизни мастера.

Скорее всего, эта модель дается человеку с рождением, или, правильнее сказать, открывается его душе в качестве свойства последней создавать свой особый мир и быть погруженной в него. Я говорю "особый" только потому, что видение каждого человека сугубо индиви-

дуально и, буквально, неповторимо, хотя и подчинено общечеловеческим принципам.

«Все особенные. Все не как все...» (В. С. Некрасов). Эта модель переходит из картины в картину и утверждается как непреложный закон для самых различных ситуаций. В этом утверждении, в этой правде заключен пафос работы художника, его интерес, как говорят.

Итак, картина содержит сообщение о некотором определенном принципе существования, и это сообщение, безусловно, является фундаментальным «содержанием» картины.

Однако, обычно принято считать, что различные картины содержат различные сообщения. То есть принято понятие содержания связывать с тем, о чем повествует изображение, а не с тем, что сообщается через весь «предмет» картины.

Поэтому, чтобы избежать путаницы и как-то разграничить понятия, мне бы хотелось сделать следующее определение.

Опираясь на представление, что всякое сообщение само по себе уже есть некоторая форма, я бы хотел сказать, что художник являет нам две различные формы, I из которых — видимая, а II — мыслимая.

I — дается изображенной художником, т. е. предстоит нашему физическому зрению.

II — проявляется в сознании зрителя как образ того явления, того существования, который есть действительный «предмет внимания» художника.

Причем, I может быть словесно изложена в полном соответствии с изображением, а II высказывается зрителем как впечатление, параллельное изображению, дающее этому изображению определенный аспект чтения: знак «+» или «-» в случае унисона или разнонаправленности информации.

дуально и, буквально, неповторимо, хотя и подчинено общечеловеческим принципам.

"Все особенные. Все не как все..." (З.С.Неркрасов). Эта модель переходит из картины в картину и утверждается как непреложный закон для самых различных ситуаций. В этом утверждении, в этой правде заключен пафос работы художника, его интерес, как говорят.

Итак, картина содержит сообщение о некотором определенном принципе существования, и это сообщение, безусловно, является фундаментальным "содержанием" картины.

Однако, обычно принято считать, что различные картины содержат различные сообщения. То есть принято понятие содержания связывать с тем, о чем повествует изображение, а не с тем, что сообщается через весь "предмет" картины.

Поэтому, чтобы избежать путаницы и как-то разграничить понятия, мне бы хотелось сделать следующее определение.

Опираясь на представление, что всякое сообщение само по себе уже есть некоторая форма, я бы хотел сказать, что художник являет нам две различные формы.

I из которых - видимая, а II - мыслимая.

I дается изображенной художником, т.е. предстает нашему физическому зрению.

II - проявляется в сознании зрителя как образ того явления, того существования, который есть действительный "предмет внимания" художника.

Причем I может быть словесно изложена в полном соответствии с изображением, а II высказывается зрителем как впечатление параллельное изображению, дающее этому изображению определенный аспект чтения: знак "+" или "-" в случае унисона или разнонаправленности информации.

Если перейти на привычную, знакомую со студенчества терминологию, то можно сказать, что **ФІ** вполне соответствует привычному понятию «содержания», а **ФІІ** требует дополнительного определения как обеспечивающая картине жизнь, делающая ее доступной зрителю, коммуникабельной вне зависимости от содержания (**ФІ**).

В серьезности такого разграничения нетрудно убедиться, если обратить внимание на то, что изображение, несущее информацию определенного уровня и связанное для нас с понятием «содержания», может выполнять различную работу: иллюстрировать текст, демонстрировать принцип какого-либо устройства, давать этнографическую информацию, рекламировать различные предметы и идеи и т. д.

Это в то время, как все произведения в целом, весь «предмет» картины, утверждающийся исключительно на подлинности демонстрируемой художником модели существования (**ФІІ**), свободен от какой бы то ни было утилитарной (прагматической) нагрузки.

Из сказанного видно, что все нарисованное художником пройдет на фоне какой-то определенной жизни, будет прокомментировано этой жизнью и получит соответствующую отметку, степень существования, положительную или отрицательную.

Эти плюсы и минусы не следует понимать в смысле какого-то осуждения и обличения. Имеется в виду установление определенной иерархии между правдой существования и реализмом изображения.

Когда художник, повинаясь предвзятой идее, разрушает эту иерархию, когда он волевым усилием устраняет противоречие форм (**ФІ**) и (**ФІІ**) и ставит между ними знак «=», тем самым он попросту уничтожает одну из них, а именно **ФІІ**, как наименее подвижную.

С ней вместе гибнет и само произведение, лишенное живой энергии, оно издает фальшивую ноту, которая и звучит во весь голос. Такое

Если перейти на привычную, знакомую со студенчества терминологию, то можно сказать, что ФТ вполне соответствует привычному понятию "содержания", а ФН требует дополнительного определения как обеспечивающая картина жизнь, делающая ее доступной зрителю, коммуникативной вне зависимости от содержания (ФТ).

В серьезности такого разграничения нетрудно убедиться, если обратить внимание на то, что изображения, несущее информацию определенного уровня и связанное для нас с понятием "содержания", может выполнять различную работу:

иллюстрировать текст, демонстрировать принципы какого-либо устройства, давать этнографическую информацию, рекламировать различные предметы и идеи и т.д.

Это в то время, как все произведения в целом, весь "предмет" картины, утверждающийся исключительно на подлинности демонстрируемой художником модели существования (ФН), свободен от какой бы то ни было утилитарной (прагматической) нагрузки.

Из сказанного видно, что все нарисованное художником пройдет на фоне какой-то определенной жизни, будет прокомментировано этой жизнью и получит соответствующую отметку, степень существования, положительную или отрицательную.

Эти плюсы и минусы не следует понимать в смысле какого-то осуждения и обличения. Имеется в виду установление определенной иерархии между правдой существования и реализмом изображения.

Когда художник, повинувшись предвзятой идее, разрушает эту иерархию, когда он волевым усилием устраняет противоречие форм (ФТ) и (ФН) и ставит между ними знак "=", тем самым он попросту уничтожает одну из них, а именно ФН, как наименее подвижную.

С ней вместе гибнет и само произведение, лишенное живой энергии, оно издает фальшивую ноту, которая и звучит во весь голос. Такое

произведение может, конечно, иметь определенный интерес, но не более, чем исторический.

Итак, получается, что в картине решающее значение имеет форма, возникающая в сознании зрителя (ФII), а не содержание, рассказанное изображением (FI).

Ведь как бы грамотно не было сделано изображение, здесь я должен повторить то, что уже писал в начале этих заметок, оно для того, чтобы ожить, нуждается в энергобазе, внешней по отношению к себе, но тесно связанной с моделью существования, которую представляет ФII.

III

Еще несколько слов об иллюзии непосредственного контакта с природой.

Момент контакта — это прорыв в вечность, без которого человек не может ощутить всей полноты бытия.

В конце концов, человека интересует единственно этот образ существования и возможность соотнесения себя с ним.

Весьма распространено мнение о природе как о вечной стихийной силе, прямой контакт с которой представляется ступенькой для прыжка за пределы конечного. Возникает вопрос: куда погрузится наше сознание, наше «работающее Я», если такой контакт осуществится?

Я думаю, что человек не знает себя в качестве части природы. Подобно всему природному, стихийному, он не рефлектирует на этом уровне своего существования.

Действительно, что может открыть погружение в свое стихийно-физическое, в свое подсознательное (при условии, что погружение будет достаточно безоглядным, т. е. не будет контролироваться сознанием)?

произведение может, конечно, иметь определенный интерес, но не более, чем исторический.

Итак, получается, что в картине решающее значение имеет форма, возникающая в сознании зрителя (ФП), а не содержания, рассказанное изображением (ФТ).

Здесь как бы грамотно не было сделать изображение, здесь я должен повторить то, что уже писал в начале этих заметок; оно для того, чтобы жить, нуждается в энергобазе, внешней по отношению к себе, но тесно связанной с моделью существования, которую представляет ФП.

III

Еще несколько слов об иллюзии непосредственного контакта с природой.

Момент контакта — это прыжок в вечность, без которого человек не может ощутить всей полноты бытия.

В конце концов человек интересуется единственно этот образ существования и возможность соотношения себя с ним.

Заслужено распространено мнение о природе как о вечной стихийной силе, прямой контакт с которой представляется ступенькой для прыжка за пределы конечного. Возникает вопрос: куда погрузится наше сознание, наше "работающее Я", если такой контакт осуществится?

Я думаю, что человек не знает себя в качестве части природы. Подобно всему природному, стихийному, он не рефлектирует на этом уровне своего существования.

Действительно, что может открыть погружение в свое стихийно-физическое, в свое подсознательное (при условии, что погружение будет достаточно безоглядным, т.е. не будет контролироваться сознанием)?

Думаю, что кроме потери себя, полного растворения в стихийно-природном, кроме забвения, в смысле исчезновения, здесь ничего нет. Подобные погружения есть прорыв во мрак. Они, конечно, влияют на формирование человека, но едва ли имеют отношение к тому роду деятельности, которая называется искусством.

Если же не терять контроля и, запасшись фонарем, осветить мрак или еще лучше вытащить темноту на свет, то где гарантия, что свет не вылепит из мрака конструкцию сообразно своим законам. А это именно так и будет.

Мы окажемся перед лицом, но не стихийно-природного начала, а все того же человеческого, что одно мы и способны воспринимать.

Ориентация на человеческое есть естественное место человека.

В этом следует отдать себе отчет и не совершать подмены, называя результаты деятельности человеческого духа природой.

Человек осознает себя как нечто исключительное в сфере своей духовной деятельности.

Здесь происходит его самоопределение, его соотнесение себя с вечностью.

Я полагаю, что на сознательном уровне человек никогда не предстоял природе непосредственно.

Ради эксперимента можно попробовать вспомнить свои восторги «непосредственных» контактов с природой, «яркие картины своих впечатлений, и я уверен, что при внимательном рассмотрении обязательно откроется посредник.

Январь 1981

Думаю, что кроме потери себя, полного растворения в стихийно-природном, кроме забвения, в смысле исчезновения, здесь ничего нет. Подобные погружения есть прориз во мрак. Они, конечно, влияют на формирование человека, но едва ли имеют отношение к тому роду деятельности, которая называется искусством.

Если же не терять контроля и, запасшись фонарем, осветить мрак, или еще лучше, вытиснуть темноту на свет, то где гарантия, что свет не выделит из мрака конструкцию, сообразно своим законам. А это именно так и будет.

Мы окажемся перед лицом, но не стихийно-природного начала, а все того же человеческого, что одно мы и способны воспринимать.

Ориентация на человеческое есть естественное место человека.

В этом следует отдать себе отчет и не совершать подмены, называя результаты деятельности человеческого духа природой.

Человек осознает себя как нечто исключительное в сфере своей духовной деятельности.

Здесь происходит его самоопределение, его сближение себя с вечностью.

Я полагаю, что на сознательном уровне человек никогда не предстоит природе непосредственно.

Ради эксперимента можно попробовать вспомнить свои восторги "непосредственных" контактов с природой, яркие картины своих впечатлений, и я уверен, что при внимательном рассмотрении обязательно откроется посредник.

Январь 1981

О. Васильев

ПАМЯТЬ В ОБЛАСТИ КОНТАКТА С ОКРУЖАЮЩИМ

(Вступление к ненаписанной статье о пространстве картины)

Настоящее наполнено прошлым, как живая губка водой.

Речь не о том прошлом, которое действительно прошло, а о том, которое постоянно живо, чей свет помогает преобразовать изменчивое, постоянно бегущее «сейчас» в явление, навсегда закрепленное в обозримом пространстве остановленного мгновения.

Память капризна в выборе сюжетов.

Помнится часто что-то неважное и непонятым кажется, на первый взгляд, то, почему память сохраняет одно и пропускает другое.

Видимо, тут дело не в событии или предмете.

Скорее всего, они уцелели попутно, погруженными в поток света, которым пронизано прошлое.

Этот свет — есть самая суть воспоминания.

Чем глубже в прошлое, тем поток мощнее.

И уже где-то там, за чертой различимого — это целая река золотого света.

В этой реке тонет моя жизнь и живет все, что было раньше.

* *

*

Поток времени уносит меня все дальше и дальше, а на берегу остаются, погружаясь в золотой свет, яркие мгновения, прожитые только что, в юности, в детстве...

Жалко отпускать эти видения. Я как бы растягиваюсь во времени, совершая одновременно два противоположно направленных движения.

С первым, наперекор естественному ходу событий, я все дальше и дальше погружаюсь в «сияние прошлых дней».

ПАМЯТЬ В ОБЛАСТИ КОНТАКТА С ОКРУЖАЮЩИМ

(Послушание к неизвестной статье о пространстве картины)

Настоящее наполнено прошлым, как живая губка водой.

Речь не о том прошлом, которое действительно прошло, а о том, которое постоянно живо, чей свет помогает преобразовать изменчивое, постоянно бегущее "сейчас" в явленное навсегда закрепленное в обзорном пространстве установленного мгновения.

Память капризна в выборе сюжетов.

Помнится часто что-то неважное, и непонятным кажется, на первый взгляд, то, почему память сохраняет одно и пропускает другое.

Видимо, тут дело не в событии или предмете.

Скорее всего они уцелели попутно, погруженными в поток света, которым пронизано прошлое.

Этот свет — есть самая суть воспоминания.

Чем глубже в прошлое, тем поток мощнее.

И уже где-то там, за чертой различимого — это целая река золотого света.

В этой реке тонет моя жизнь и живет все, что было раньше.

Поток времени уносит меня все дальше и дальше, а на берегу остается, погружаясь в золотой свет яркие мгновения, прожитые только что, в юности, в детстве...

Нельзя отпустить эти видения. И как бы растягиваясь во времени, совершая одновременно два противоположно направленных движения.

С первых, наперекор естественному ходу событий, я все дальше и дальше погружаюсь в "сияние прошлых дней".

Со вторым, как полагается, плыву «вперед» в безмолвную бездну будущего, о которой ничего не знаю и которую ощущаю, как черный провал, как пустоту, лишенную вещества. Провал, который наполняется для меня жизнью в той мере, в какой становится прошлым.

* *
*

Через работу памяти свет идет из прошлого и выделяет, я бы сказал, высвечивает из мрака то, что не принадлежит минуте, что будет жить вне времени и расстояния, всегда близкое, стоит только протянуть руку.

Событие совершается так внезапно и быстро, что часто можно не обратить внимания на то, как екнет сердце и замрет душа.

А между тем момент отмечен как «контактный», и память потом не раз возвратится к нему.

* *
*

В сфере живого непосредственного восприятия, живого «контакта» с миром — так я бы обозначил это явление — обязательно присутствует элемент творчества.

Таким творчеством пронизана вся наша жизнь, и память здесь играет роль катализатора, побуждающего через видения прошлого узнавать настоящее.

* *
*

Воспринятое сознанием, как свет на дороге, прошлое как бы меняется с будущим местами. Оно видится впереди, а будущее нагоняет сзади, суля всему конец.

Я не могу сказать, есть ли предел обращенному в прошлое взгляду. Любая граница кажется искусственной.

Как километровые столбы, нет, пожалуй, как раньше церкви у дороги, стоят неподвижно окаменевшие мгновения.

Со вторым, как полагается, плыву "вперед" в безмолвную бездну будущего, о которой ничего не знаю и которую ощущаю как черный провал, как пустоту, лишенную вещества. Провал, который наполняется для меня жизнью в той мере, в какой становится прошлым.

Через работу памяти свет идет из прошлого и выдает, а бы сказал, высвечивает из мрака то, что не принадлежит минуте, что будет жить вне времени и расстояния, всегда близкое, стоит только протянуть руку.

Событие совершается так внезапно и быстро, что часто можно не обратить внимания на то, как сжимет сердце и задрожит душа.

А между тем момент отмечен как "контактный" и память потом не раз возвратится к нему.

В сфере живого непосредственного восприятия, живого "контакта" с миром, — так я бы обозначил это явление, — обязательно присутствует элемент творчества.

Таким творчеством пронизана вся наша жизнь и память здесь играет роль катализатора, побуждающего через видения прошлого узнавать настоящее.

Воспринятое сознанием, как свет на дороге, прошлое как бы соединяется с будущим местами. Оно выхлещется вперед, а будущее нагоняет сзади, суля всему конец.

Я не могу сказать, есть ли предел обращенному в прошлое взгляду. Любая граница кажется искусственной.

Как километровые столбы, нет, пожалуй, как раньше церкви у дороги, стоит неподвижно окаменевшие мгновения.

* *

*

Я без конца готов ловить свет прошлого на сегодняшних лицах.

Это поиски в мире непрерывного становления, вызывающего недоверие к предмету и тоску по всему уходящему, ускользающему между пальцев, не позволяющему дотронуться до себя, разрушающемуся от самого неназойливого прикосновения.

* *

*

Мир видимый и осязаемый скорее помнится, чем воспринимается существующим на самом деле.

Как я могу опереться на него, сколько бы ни любил и ни сострадал ему.

Если сейчас все же мне видится какая-то опора, то за пределами этого предметного мира.

Пришла она из картины с потоком света, который сообщает всему, с чем соприкасается, иной «МЕТР» и иной УРОВЕНЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ.

* *

*

Я написал о том, что постоянно занимает мои мысли.

О памяти, о свете прошлых дней.

Мне хотелось с этого начать свои заметки о работе, но разросшееся вступление исчерпало мои силы.

Кроме того, оказалось, что дальше мой интерес не простирается.

Поле заросло цветами памяти, и места для рассуждений не осталось.

* *

*

И без конца готов ловить свет прошлого на сегодняшних лицах.

Это поножи в мире непрерывного становления, вызывающего недоверие к предмету и тоску по всему уходящему, ускользающему между пальцев, не позволяющему дотронуться до себя, разрывающемуся от самого неназойливого прикосновения.

Мир видимый и осязаемый скорее помнится, чем воспринимается существующим на самом деле.

Как я могу опереться на него, сколько бы ни любил и ни страдал ему.

Если сейчас все же мне видится какой-то опора, то за пределами этого предметного мира.

Пришла она из картины с потоком света, который сообщает всему, с чем соприкасается, иной "МЕТР" и иной УРОВЕНЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ.

Я написал о том, что постоянно занимает мои мысли.

О памяти, о свете прошлых дней.

Мне хотелось с этого начать свои заметки о работе, но разросшееся вступление исчерпало мои силы.

Кроме того, оказалось, что дальше мой интерес не простирается.

Поле заросло цветами памяти и места для рассуждений не осталось.

Несколько слов о моих словах, о их особом, в известной мере, связанном с памятью пространстве.

Чужая строчка приходит на память, называя то, что хочет быть названным, что просит имени.

Я выговариваю слова как-то так же, как если бы вспоминал то, что где-то уже существует связанным с другим голосом. Оправданное живой интонацией другого, более полного существования.

Это условие, при котором у меня возникает необходимое доверие к слову.

8/V-80

Несколько слов о моих словах, о их особом, в известной мере, связанном с памятью пространстве.

Чужия строчки приходят на память, называя то, что хочет быть названным, что просит имени.

Я выговариваю слова как-то так же, как если бы вспоминал то, что где-то уже существует связанным с другим голосом. Оправданное живой интенцией другого, более полного существования.

Это условие, при котором у меня возникает необходимое доверие к слову.

В/У-80

НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ

Был тихий, серый, холодный осенний день. Лошадь была уже давно запряжена, а Николай Петрович все медлил и никак не мог выйти. Поездка его не пугала, к новому пути он был совершенно равнодушен и не думал ни о холодной ночи, ни о грязи, ни о тряске и других обычных неудобствах.

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

«Уже холода наступают, а я из дома выехал в одной рубашке и пиджаке, хорошо, что плащ взял на всякий случай, — подумал он. — Черт бы побрал эту погоду, никогда не знаешь, какой будет, да и вообще, видно, с летом придется распрощаться».

— Да, поехали, — сказал он и со вздохом поднялся со скамьи. Дверь со скрипом отворилась, и он, пропуская впереди себя агронома, увидел за его спиной уже порозовевшее небо, двор, окраину деревни, спускающуюся вниз по кособокому дорожку и такой знакомый и уже прискучивший ему за все эти годы вид. В телеге, смешно выделяясь среди остального, лежал старенький холодильник, который хозяин их ночлега, пользуясь случаем, попросил Николая Петровича подбросить в соседнюю деревню к свояку.

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

«В эти края бы да дорожку приличную! Хотя бы такую, как между Вышгородом и Халупиным, — с привычной досадой подумал он. — Цены бы

Был тихий, серый, холодный осенний день. Ровно была уже давно запряжена, а Николай Петрович все мездил и никак не мог выйти. Поездка его не путала, к новому пути он был совершенно равнодушен и не думал ни о холодной ночи, ни о грязи, ни о тряске и других обаянных неудобствах.

— Ну что, поехали? — голос его попутчика, местного агронома, тоже Николай, звучал слегка хриловато после холодной ночи. Да и сам Николай Петрович тоже чувствовал себя не совсем хорошо.

"Уже холода наступают, а я из дома выехал в одной рубашке и пиджаке, хорошо, что плащ взял на всякий случай, — подумал он. — Черт бы побрал эту погоду, никогда не знаешь, какой будет, да и вообще, видно, с летом придется распрощаться".

— Да, поехали, — сказал он и со вздохом поднялся со скамьи. Дверь со скрипом открылась и он, пропуская впереди себя агронома, увидел за его спиной уже порозовевшее небо, двор, окраину деревни, спускающуюся вниз по косогору дорогу и такой знакомый и уже прискучивший ему за все эти годы вид. — телега, смежно выдвигаясь среди остального, лежал старенький холодильник, который хозяин их ночлега, пользуясь случаем, просил Николая Петровича подбросить в соседнюю деревню и овянку.

Николай Петрович работал здесь уже давно, сменил много профессий, и сейчас, уже в должности старшего инспектора лесхознадзора, ехал по вызову в Усолье-Верхнее, где, по звонку из района, "необходимо было его срочное присутствие" и где ждали его уже третий день, но куда из-за плохой дороги и поломки телеги он никак не мог попасть.

"Эти края бы да дорогу приличную! Хотя бы такую, как между Виктородом и Халупиним, — о приманной досаде подумал он. — они бы

этим краям не было. Эх, да что говорить». Он даже поежился, вспомнив про Желудевую падь между Березовым и Луговинным, которую им предстоит еще сегодня проехать и в которой увязали все без исключения телеги, лошади и даже машины, а в прошлом месяце так засел трехосный самосвал, что его с трудом вытащили два трактора после того, как он простоял там целую неделю.

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

Приятное, и даже радостное, было вот что: дочь Николая Петровича, Маруся, поехавшая в Красноярск, выдержала экзамен и поступила в сельскохозяйственный институт. А сколько хлопот было с этой Марусей! «Мой характер», — с удовольствием подумал Николай Петрович, вспомнив, сколько неприятностей всем им всегда доставлял упрямый Марусин характер. Стоит только вспомнить, каких споров, слез и уговоров стоило всей семье ее решение переехать в Красноярск и держать экзамен в сельскохозяйственный. «Что тебе, работы мало здесь, в районе?» — кричали на нее мать и сестра. «Где же ты там жить-то будешь, ведь ни одной родной души не будет рядом!» — вторила им бабушка. Николай Петрович лишь отмалчивался, хотя и ему решение дочери тоже виделось ребяческой и необдуманной затеей. Но время шло, приближалась пора экзаменов, а споры в семье не утихали. Плакали теперь уже все — и мать, и сестра, и бабушка, и сама Мария, и Феодора Петровна, теща старшего сына, высокая седая старуха, живущая в их доме. Надо было что-то решать. Николай Петрович, обычно старавшийся не вмешиваться в семейные переговоры и распри, чувствовал,

этим краем не было «х, да что говорить». Он даже поклялся, вспомнив про Голубеву падь, между Керезовым и Луговинным, которую им предстоит еще сегодня проехать и в которой увязали все без исключения телеги, лошади и даже машины. А в прошлом месяце так засел трёхосный самосвал, что его с трудом вытаскивали два трактора, после того, как он простоял там целую неделю.

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

Приятное и даже радостное, было вот что: дочь Николай Петровича, Маруся, поехавшая в Красноярск, выдержала экзамен и поступила в сельскохозяйственный институт. А сколько хлопот было с этой Марусей! «Твой характер», — с удовольствием подумал Николай Петрович, вспомнив, сколько неприятностей всем им всегда доставляла «утряпый» марусин характер. Стоит только вспомнить, каких споров, слез и угворов стоило всей семье ее решение переехать в Красноярск и держать экзамен в «сельскохозяйственный». «Что тебе, работы мало здесь, в районе?» — кричали на нее мать и сестра. «Где же ты там жить-то будешь, ведь ни одной родной души не будет рядом!» — вторили им бабушка. Николай Петрович лишь отмахивался, хотя и ему решение дочери тоже виделось ребяческой и необдуманным затеей. Но время шло, приближалась пора экзаменов, а споры и слезы не утихали. Плакали теперь уже все — и мать, и сестра, и бабушка, и сама Мария, и Федора Петровна, теща старшего сына, высокая седая старуха, живущая в их доме. Надо было что-то решать, Николай Петрович, обычно старавшийся не высовываться в семейные переговоры и распри, чувствовал,

что на этот раз этого не избежать, тем более, что каждая из сторон искала у него поддержки и ждала от него веского, «хозяйского» слова.

Однажды, когда крики с обеих сторон превратились в такой шум, что, как говорится, «хоть святых выноси», Николай Петрович сделал строгое лицо и даже для вескости громко ударил кулаком по столу. «Вот что, дорогие мои, — твердо сказал он, — Марья уже не девочка, вон какая вымахала, школу кончает неплохо, ей и решать. И чтоб больше никаких пересудов и споров дома не было!» — добавил он строго, хмуро поглядев на присмиревших женщин.

Тем как будто дело и порешилось. Но Николай Петрович долго еще сомневался, правильно ли он поступил. Мысль о Марии, о ее будущем тревожила его все лето, не давала успокоиться. Отпустить дочь одну в большой, незнакомый город, где нет ни близких, ни знакомых, и не знаешь, у кого спросить, как найти, если что случится, до боли тревожило его. Наконец, преодолевая себя, решил сам поговорить с дочерью, но не для того, чтобы отговаривать ее, а, скорей, для собственного покоя, узнать лучше, где она думает остановиться, как жить, да и вообще, серьезно ли ее намерение попасть в институт, и, может быть, действительно, лучше было бы остаться здесь, в райцентре — работу можно было бы найти, а институт — что ж, можно было бы окончить заочно, многие так делают...

Но из этих разговоров не вышло ничего путного. Дочь, когда он неловко стал ее расспрашивать, отвернувшись в сторону, упорно молчала, видно, понимая, что вот и отец принялся ее отговаривать, а потом, когда он замолчал, не зная, что сказать, нарочито веселым голосом сказала, что все будет хорошо, города она не боится, жить, если ее примут, будет в общежитии, а на время экзаменов будет

что на этот раз этого не избежать, тем более, что катая из сторон
искала у него поддержки и спасла от него вислое, "хозяйское" слова

Однажды, когда мины с обеих сторон превратились в такую дум,
это, как говорилось, "хоть светых выноси", Николай Петрович сделал
строгое лицо и даже для жесткости громко ударил кулаком по столу.
"Вот что, дорогие мои, — твердо сказал он, — Марья уже не девочка,
вон какая пыхкала, школу кончает неплохо, ей и решать. И чтоб
больше никаких перекулов и споров дома не было!" — добавил он стро-
го, хмуро поглядев на присмиревших женят.

Тем, как будто, дело и порешилось. Но Николай Петрович долго
еще сомневался, правильную ли он поступил. Мысль о Марии, о ее буду-
щем, тревожила его все лето, не давала уснокоиться. Отпустить дочь
одну в большой, незнакомый город, где нет ни близких ни знакомых,
и не знаешь, у кого спросить, как найти, если что случится, до боли
тревожило его. Наконец, провезмогал себя, решил сам поговорить с
дочерью, но не для того, чтобы отговаривать ее, а, скорее, для соб-
ственного покоя, узнать поближе, где она думает остановиться, как
жить, да и вообще, серьезно ли ее намерение попасть в институт, и,
может быть, действительно, лучше было бы остаться здесь, в район-
тре — работу можно было бы найти, а институт — что ж, можно было
бы окончить заочно. Многие так делают ...

Но из этих разговоров не вышло ничего путного. Лечь, когда он
наловко стал ее расспрашивать, отвернувшись в сторону, упорно мол-
чала, видно, поняла, что вот и она, принялся ее отговаривать, а
потом, когда он замолчал, не зная, что сказать, нарочно веселым
голосом сказала, что все будет хорошо, города она не боится, жить,
если ее приду, будет в обществе, а на время экзаменов будет

снимать комнату или, на худой конец, угол, как это делала в прошлом году Надя Калмыкова, ее закадычная подружка еще с первого класса. Правда, Надя не поступила тогда: не хватило проходного балла. А как же Мария? Хватит ли у нее знаний, не растеряется ли при ответах? Разговор с дочерью не успокоил Николая Петровича, но делать было нечего, надо было ждать.

В середине июля Марья собрала учебники, вещи. Мать напекла на дорогу. Надо было ехать. «Ты хоть сможешь отличить ячмень от пшеницы, когда на экзамене спросят?» – пробовал пошутить Николай Петрович, но никто не засмеялся. Мать уже не плакала, а повторяла, как складывать вещи, чтобы они не мялись в чемодане, и чтобы не забывала писать письма домой. Посидели перед дорогой. «Газик» соседа, который должен был отвезти Марию на станцию, загудел у ворот, чтобы не засиживались. Все поднялись и стали прощаться. Дочь уехала.

И вот теперь перед самым отъездом в командировку Николай Петрович получил письмо, что все хорошо, что экзамены она сдала благополучно, получила три четверки и даже одну пятерку, что ее зачислили в институт, что занятия начнутся осенью, в сентябре, а что теперь, в августе, она приедет домой. О своем житье в городе не писала ничего, пообещав только, что расскажет все по приезду.

Вся тяжесть, все беспокойство этих прошедших месяцев, как тучи, сошли с его души. Письмо было написано ещё во вторник, на прошлой неделе, и Николай Петрович с удовольствием подумал, что когда он вернется, Мария будет уже дома и станет рассказывать ему все подробно, не пропуская ничего. Все будут сидеть вокруг, даже большой серый кот Васька, и слушать не перебивая, может быть, уже в который раз рассказ про экзамены, про строгости, про город и про новых знакомых...

снимать комнату или, на худой конец, угол, как это делала в прошлом году Нелла Калыжкова, ее замечательная подружка еще с первого класса. Правда, Нелла не поступила тогда, не хватило проходного балла. А как же Мария? Хватит ли у нее знаний, не растеряется ли при ответах. Разговор с дочерью не успокоил Николая Петровича, но делать было нечего, Надо было идти.

В середине июля Мария собрала учебники, вещи. Мать напекла на дорогу. Надо было ехать. Ты хоть сможешь отличить ячмень от пшеницы, когда на экзамене спросят? — пробовал пошутить Николай Петрович, но никто не засмеялся. Мать уже не плакала, и повторила, как складывать вещи, чтобы они не мылись в чемодане, и чтобы не забывала писать письма домой. Посидели перед дорогой. "Газик" соседа, который должен был отвезти Марю на станцию, заглох у ворот, чтобы не заскучивались. Все поднялись и стали прощаться. Дочь уехала.

И вот теперь перед самым отъездом в командировку Николай Петрович получил письмо, что все хорошо, что экзамены она сдала благополучно, получила три четверки и даже одну пятерку, что ее зачислили в институт, что эсэшки начнутся осенью, в сентябре, а что теперь, в августе, она придет домой. О своем житье в городе не писала ничего, сообщала только, что раскатает все по приезде.

Все тихость, все беспокойство этих прошедших месяцев, как тучи, сошли с его души. Письмо было написано еще во вторник, на прошлой неделе, и Николай Петрович с удовольствием подумал, что когда он вернется, Мария будет уже дома и станет рассказывать ему все подробно, не пропустив ничего. Все будут сидеть вокруг, даже большой сестрой кот Маська и слушать ее перебивая, может быть уже в который раз рассказ про экзамены, про строгости, про город и про новых знакомых ...

От этих приятных мыслей о доме, о горячем душистом чае, о тепле Николая Петровича разморило и, хотя они совсем немного проехали за околицу села, и оно со своими домами, колодцами и старым зданием церкви все было видно на пологом спуске холма, как бы высыпав на него, чтобы поглядеть на отъезжающую телегу, он потихоньку стал дремать. Но по опыту всех своих бесконечных поездок Николай Петрович знал, что не заснет, а будет только мучиться. Потому, завернувшись покрепче в свой плащ, благо ветер дул ему в спину, подоткнул со всех сторон сено, прислонился к борту телеги и стал смотреть на дорогу, уходящую из-под колес и бегущую от них назад, вдаль, и на все, что было и не было вдоль этой дороги по обе ее стороны.

Николай Петрович, по роду своей новой работы исколесивший весь свой район, да и бывавший в других областях и даже в центре, любил сидеть, — конечно, где это было возможно, — как говорится, «задом наперед». То ли езда на открытом транспорте в кузовах попутных машин, лодках или, как сейчас, на телеге, где встречный холодный ветер, который, не переставая, не давал покоя в этих открытых краях, больно бил в лицо, то ли возраст, то ли еще что-либо другое, но Николай Петрович не любил смотреть вперед, любопытствуя, что за новый вид или деревня появится за очередным поворотом, а любил смотреть назад, на оставляемые транспортом места и виды. Так, ему казалось, он дольше может удержать перед собой все, что, медленно разворачиваясь, уходит от него в бесконечную даль, подольше удержать и поразмыслить над тем, что было перед его глазами, запомнить и оставить для себя Бог знает для какого случая.

Вот и теперь он стал разглядывать и осматривать под стук и скрип телеги медленно отходящее от него село.

От этих приятных мыслей о доме, о горючей душевной чаше, о тепле Николая Петровича разворовало и хотя она совсем незаметно выехала из околицы села, и оно со своими домами, колодами, старыми плани-ми церквями все было видно из пантофа их око холма. Как бы выходя из него, чтобы поглядеть на отъезжающего телесу, он потихоньку стал дремать. Но по опыту всех своих бесконечных поездок Николай Петро-вич знал, что не заснет, а будет только дремать. Потому, завернувшись покрывалом в свою плед, благо ветер для себя, ветер, поворачивая со всех сторон сено, наклонился и борту телеса и стал смотреть на дорогу, уходящую из-под колес и безгудно от них назад, назад, и на все, что было и не было вдоль этой дороги, на обе стороны.

Николай Петрович по ходу своего поезда рассылал весь свой район, да и бывавший в других областях и даже в странах любил сидеть, конечно, где это было возможно, как говорится "заказ напе-ред". То ли сидел на открытой траншеи в кузовах сокрушен машин, лодках или, как сейчас, на телегах, где встречались колоды, ветер, ко-торый не переставал на разных полах и стал открытым ветрам, слышно был и на д., то ли восток, то ли с юг что-либо другое. Но Николай Петрович не любил смотреть вперед, любопытствуя, что за ним вид или дороги похитил за очертания поворотов, а любил смотреть на-зад, на оставленные транспортом места и виды. Там ему казалось, он дольше может удержать перед собой все, что медленно разворачивалось, уходит от него в бесконечную даль, посылать удерживать и запоминать на, тем, что было перед его глазами, закончить и оставить для себя бог знает для какого случая.

Тот и теперь он стал разглядывать и осматривать то, что было сзади телеса, медленно отходящее от него село.

Вот старая мельница на краю. Теперь уже одно почерневшее здание с покосившейся кровлей, но с высокой трубой, стоящее у плотины, тоже старой, разошедшейся, с давно ушедшей водой. За нею — ряды домов с колодцами, с журавлями и с простыми «коловоротами». За домами огорода, и в конце каждого — домики поменьше — баньки, но некоторые уже не «по-черному», как их строили в старину, а новые, «белые», с трубой и окнами. Вот и третья изба с краю, где Николай Петрович и агроном ночевали, изба Николая Прохоровича Репышева, знакомого Николая Петровича еще по его работе в райфинотделе. «Шифер еще держится», — подумал Николай Петрович и стал в уме высчитывать, сколько лет уже этому шиферу, потому что помнит, что разговоры о покрытии крыши и о покупке шифера велись при нем. Вышло, что шиферу уже 8 лет. «Хорошо держится, простоит еще лет пять или шесть», — подумал Николай Петрович. Пока он высчитывал, село уже совсем ушло назад и стало казаться небольшой серой полоской среди невысоких холмов, кое-где покрытых лесом, а дорогу стали с обеих сторон обступать высокие ели и сосны вперемешку с липами и березами. Тряска стала посильнее, дорога из-под днища побежала пошибче, и Николай Петрович понял, что то был, видно, спуск к реке, но поворачиваться, проверить, так ли это, не стал. Действительно, колеса громко стали перебирать одно за другим бревна моста, и внезапно стала видна сияющая солнцем по обе стороны гладь реки, справа две лодки с сидящими на одной из них мужиками, возящимися с мотором, а по левую сторону — человек пять мальчишек с удочками в руках, все как один повернувшими головы и провожающими глазами телегу.

Дорога за мостом пошла в гору, и за ее увалом скоро исчезли и мужики, и мотор, и детвора, и голубая в солнечной чешуе

Вот старая мельница на траве. Теперь уже одно почерневшее здание, с покосившейся крышей, но с высокой трубой, стоящее у плотины, тоже с одной, расколотой, с давно ушедшей водой. На нем — ряды домов с колодцами, с дураками и с простыми "коловоротами". А домами огорожены, и в конце каждого — домики поменьше — баньки, но некоторые уже не "по-деревенскому", как их строили в старину, а новые, "белые", с трубой и окнами. Вот и третья изба с трав, где Николай Петрович и агроном ночевали, изба Николая Прохоровича Гашкина, знакомого Николая Петровича еще по его работе в райфинотделе. "И, ер еще держится" — подумал Николай Петрович и стал в уме высчитывать, сколько лет уже этому шиферу, потому что помнит, что разговор о покритии крыши и о покупке шифера велись при нем. Значит, что шиферу уже лет. "Легко держится, простоят еще лет 5 или 6", — подумал Николай Петрович. Пока он высчитывал, село уже совсем ушло назад, и стало казаться небольшим селением среди покосных холмов, кое-где покритых лесом, а дорогу стали с обеих сторон обступать высокие ели и сосны выроставшие с липами и березами. Труска стала косильнее, дорога из-под дыма побелела пылью, и Николай Петрович понял, что то был, видно, спуск к реке, но поворачивать, проверить, так ли то, не стал. Естественно, колеса громко стали перебирать обно за другим бревно моста, и внезапно стала видна слякочая толпа по обе стороны: глады реки, справа две лодки с сидевшим на одной из них мужчиной, возмущенным с мотором, а по левую сторону — человек пять мальчишек с удочками в руках, все как один повернувшись: головы и провожающими глазами толпу.

Дорога за мостом пошла в гору и за ее утлом скоро исчезли и мужики, и мотор, и детвора и голубят в солнечной чешуе.

река, словно их никогда и не было, и снова то слева, то справа от дороги стали выставляться то березы, то ель, то сосна, то липа, то снова березы, по мере ухода назад неразличимо сливаясь в единый густой лес, зеленое море, однообразными волнами с зазубренными краями уходящее до самого горизонта. Лес был хороший, густой, порубок в тех местах давно уже не проводилось, и Николай Петрович стал мысленно прикидывать, сколько здесь могло бы быть гектаров леса, какого сорта, сколько бы вышло кубов распила, сколько отхода и как все это транспортировать и прочее.

Ему даже представились разные виды накладных на весь этот лес. Голубые с розовой полосой — на строевой лес, балки и стропила, белые с тонкой желтой — на обрешетки и другие мелкие поделки, с зеленой — на отходы из обрезков для дров, заборов и т. д.

Надо сказать, что с детства у Николая Петровича была особая страсть ко всевозможным выкладкам, подсчетам, может быть, перешедшая по наследству от его отца, Петра Евстафьевича, проработавшего всю свою жизнь, еще до революции, счетоводом у местных лесопромышленников. Цифры так и шли перед ним длинной вереницей одна за другой, выстраиваясь в стройные ряды, колонки и в конце своем переходя в большое, решительное «ИТОГО».

Но долгие, бесцельные подсчеты, однообразные толчки телеги утомили Николая Петровича, и снова он стал погружаться в тяжелую дремоту.

Внезапно телегу сильно потрянуло и она, проехав еще несколько шагов, остановилась. Раздалась громкая брань возницы. Николай Петрович, очнувшись, с трудом повернул голову, но увидел лишь широкую, одетую в зеленую спецовку спину и зеленые лапы сосен, видневшиеся на синем небе. Больше ничего со дна телеги он разглядеть не мог.

река, словно их никогда и не было, и снова то слева, то справа от дороги, стали выставляться то березы, то ель, то сосны, то липы, то снова березки, по мере ухода назад нарастающего сливаясь в сплошной густой лес, зеленое море, однообразные волнами с козыбренными кривыми уходило до самого горизонта. Лес был хороший, густой, порубок в тех местах давно уже не проводилось, и Николай Петрович стал мысленно прикидывать, сколько здесь могло бы быть гектаров леса, какого сорта, сколько бы вышло кубов распила, сколько отхода, образцовки, как все то транспортировать и прочее.

Ему даже представились различные виды накладных на весь этот лес. Голубые с розовой полосой на стреловой лес, балки и стропила, белая с тонкой желтой — на обрешетки и другие мелкие поделки, с зеленой — на отходы из обрезков для дров, заборов и т.д.

Надо сказать, что с детства у Николая Петровича была особая страсть ко всевозможным анклавам, подсчетам, может быть пережившая по наследству от его отца, Петра Исааковича, промывавшего всю свою жизнь еще до революции счетоводом у местных лесопромышленников, и даже так и шли перед ним длинной вереницей одна за другой, выстраиваясь в стройные ряды, жемчужки и в конце своем переходя в большое, белитальное "погого".

Но дальше, все эти подсчеты однообразных толщин телеги утомили Николая Петровича и снова он стал погружаться в тяжелую дремоту.

Несанно телегу сильно трянуло и она, проехав еще несколько шагов, остановилась. Раздалась громкая брань возницы. Николай Петрович, очнувшись, с трудом повернул голову, но увидел лишь туманную, ослепшую зеленую спелую сиву и зеленые липы сосен, выходящие на синем небе. Больше ничего со шна телеги он разглядеть не мог.

Но с мягкого и удобно убитого сена вставать не хотелось, и Николай Петрович решил не менять положения и ждать. В наступившей тишине стало слышно тихое посапывание агронома, видно, давно заснувшего, а потому не проронившего за все это время ни звука.

Но время шло, а экипаж не трогался с места. Посидев еще некоторое время, согревшийся Николай Петрович все же решил встать и поразмяться, тем более, что и возница тем временем слез со своей доски и слышны были его шаги рядом с телегой. Тут только Николай Петрович заметил, что солнце, которое, когда они стали въезжать в лес, стояло золотым шаром еще невысоко над горизонтом, теперь было высоко над головой и немилосердно жгло. «Неужели заснул?» — подумал про себя Николай Петрович, но тут же еще одно обстоятельство заставило его удивиться и даже встревожиться. Когда он хотел встать и вылезти из телеги, он с испугом увидел, что ноги его, лежащие в телеге, оказались гораздо выше его головы, а задняя стенка телеги четко рисовалась рядом с верхушками сосен на фоне побелевшего уже полдневного неба.

«Что за напасть такая, не приключилось ли чего?» — и Николай Петрович, сделав отчаянное усилие, подтянулся и выглянул наружу.

Вокруг телеги, иссеченное во всех направлениях колеями от шин и колес разной ширины и размеров, лежало озеро, нет, море густой черной грязи, из которой то там, то здесь торчали бревна, ветки, доски, обрывки тросов и веревок — следы отчаянной борьбы, которую вели проезжавшие через это место четырех-, шести- и трехосные его жертвы. В одном месте виден был утонувший в грязи ватник. Окружавший это место гнилой лес почти весь со своими стволами и ветками пошел на настил, но и его всосала и поглотила ненасытная утро-

Но с мягкого и удобно убитого сена вставать не хотелось и Николай Петрович решил не менять положения и ждать. Наступившей тишиной стало слышно тихое посапывание агронома, видно, давно заснувшего, а потому не проронившего за все это время ни звука.

Но время шло, а экипаж не трогался с места. Несмотря еще некоторое время, согрешивший Николай Петрович все же решил встать и поразмыслить, тем более, что и розница тем временем слез со своей доски и слезавая была его шаги рядом с телегой. Тут только Николай Петрович заметил, что солнце, которое, когда они стали въезжать в лес, сияло золотым шаром еще невысоко над горизонтом, теперь было высоко над головой и немилосердно жгло. "Неужели заснул?" — подумал про себя Николай Петрович, но тут же еще одно обстоятельство заставило его удивиться и даже встревожиться. Когда он хотел встать и вылезти из телеги, он с испугом увидел, что ноги его, лежащие в телеге, оказались гораздо выше его головы, а задняя стенка телеги четко расовалась рядом с верхушками сосен на фоне побеленного уже полуденного неба.

"Что за напасть такая, не случилось ли чего?" — и Николай Петрович, сделав отчаянное усилие, потянулся и выглянул наружу.

Вокруг телеги, рассеянное во всех направлениях колесами от шин и колес разной ширины и размеров, лежало сено, нет, море, густой черной грязи, из которой то там, то здесь торчали бревна, ветки, доски, обрывки тросов и веревки — следы отчаянной борьбы, которую вели проезжающие через это место четырех-, шести- и трехколесные экипажи. В одном месте видно был утопленный и гнетом катящийся. Изумившись, что место гнилой лес почти весь со своими столбами и ветками пошел на настилы, но и его весь всосала и поглотила немощная утра-

ба этого места. «Вот уж действительно, как говорится, ни проехать, ни объехать», — с досадой подумал про себя Николай Петрович. «Где это мы?» — сказал он вознице, молодому парню, неловко прыгающему вокруг с одного бревна на другое наподобие канатоходца, но уже и без его ответа понял, что это могла быть та самая Желудевая падь, о которой его предупреждали еще в районе, говоря, что место это совсем непроезжее, даже летом, хотя добавляли, что в сухое время его проехать можно. Ехать через это место ему и в Урядине, в деревне, в которой они заночевали, тоже не советовали: «Не пройдете». Но он потерял уже столько дней в дороге, что об объезде не хотелось и думать, и он решил поехать, что называется, на авось, тем более, что по слухам, это место как будто бы ремонтировали. Делать было нечего, надо было выходить, но куда выходить — решать было затруднительно. «Эх, вправо бы взял немного», — подумал Николай Петрович про возницу, но тут же решил, что и вправо, где грязь была на вид пожиже, было бы видно то же самое. Оглядев море вокруг телеги и выбрав бревно посуше и покрупнее, Николай Петрович перекинул ногу через бортик и стал осторожно спускаться на него. Бревно выдержало, но просело, и Николай Петрович оказался «на земле». Перебираясь с бревна на бревно, он добрался до передка телеги и там смог оценить всю ситуацию. Повидавший разные дороги, переезды и переправы, Николай Петрович мог бы охарактеризовать ее как безнадежную или почти безнадежную. Передняя часть телеги провалилась, попросту лежала дном в черной грязи, так что колес даже не было видно, задние тоже ушли по самые спицы. Лошадь тоже чуть не по самый живот ушла вниз и, испуганно повернув голову, с отчаянием смотрела на людей, даже не пытаясь двигаться. «Надо было чуть правее брать, вот там за теми березами есть проход», — сказал Николай Петрович вознице, хотя прекрасно видел, что и за бере-

ба этого места. "Вот уж действительно, как говорится, ни просхать, ни объехать", - с досадой подумал про себя Николай Петрович. "Где это мы?" - сказал он вознице, молодому парню, неловко прыгающему вокруг с одного бревна на другое, наподобие канатоходца, но уже и без его ответа понял, что это могла быть та самая Желудеван падь, о которой его предупреждали еще в районе, говоря, что место это совсем непроезжае, даже летом, хотя добавляли, что в сухое время его проехать можно. Ехать через это место ему и в Урядине, в деревне, в которой они заночевали, тоже не советовали: "Не пройдете". Но он потерял уже столько дней в дороге, что об объезде не хотелось и думать, и он решил поехать, что называется, на авось, тем более, что по слухам, это место как будто бы ремонтировали. Делать было нечего, надо было выходить, но куда выходить - решать было затруднительно. "Эх, вправо бы взял немного", - подумал Николай Петрович про возницу, но тут же решил, что и вправо где грязь была на вид помнее, было бы видно то же самое. Оглядев море лоцдуг телеги и выбрав бревно посуше и покрупнее, Николай Петрович перекинул ногу через бортик и стал осторожно спускаться из него. Бревно выдержало, но просело, и Николай Петрович оказался на земле. Перебираясь с бревна на бревно, он добрался до порядка телеги и там смог оценить всю ситуацию. Повидавший разные дороги, переезды и переправы Николай Петрович мог бы охарактеризовать ее как безнадежную или почти безнадежную. Передняя часть телеги провалилась, попросту лежала дном в черной грязи, так что колес даже не было видно, задние тоже ушли по самые спицы. Лошадь тоже чуть не по самый живот ушла вниз и, испуганно повернув голову с отчаянием смотрела на людей, даже не пытаясь двинуться. "Надо было чуть правее брать, вот за теми березками есть проход", - сказал Николай Петрович вознице, хотя прекрасно видел, что и за бере-

зами была всё та же непролазная грязь, что и здесь.

От разговоров агроном проснулся и, еще со сна, не понимая всего положения, бодро сверху вызвался «подтолкнуть». «Да уж сидите пока так», — с досадой отозвался Николай Петрович. Он чувствовал себя старшим в экспедиции, и видя, как возница без полного толка понукает и пробует тащить лошадь зачем-то вбок, от чего та и телега еще больше уходили в черную густую жижу, решил сам действовать, хотя видел ясно, что самим без помощи со стороны тут не обойтись.

«Перестань дергать, пока я тут пойду поглядеть, нет ли слеги потолще», — сказал Николай Петрович, решив, пока суд да дело, хоть приподнять передок телеги, чтобы вода не замочила сено на дне. «Холодильнику ничего не будет, — подумал он, впервые пожалев, что согласился взять его с собой. — С такой ношей еще глубже уйдем». Он чертыхнулся и, иногда погружаясь выше колен в грязь, иногда попадая на кочки или мокрые бревна, пошел почему-то вперед, на ходу осматриваясь, нет ли где бревна подлиннее. Кругом их лежало, как на плотогонной пристани, всякого вида и размера, но подходящего не было. «Только бы сапог не утянуло», — думал Николай Петрович, каждый раз осторожно и с опаской ставя ногу.

Телега, лошадь, Николай и возница скрылись за поворотом «дороги», за мелким и почти сведённым березняком, а топь всё не кончалась. Николаю Петровичу стало слегка не по себе. Много он повидал в своих поездках, но в такой передрыге он оказался впервые. Небо затянуло, всё переменилось, как часто бывает в этих местах, стал подувать сильный ветерок и даже накрапывать. «Возьму какое ни на есть бревно и вернусь», — решил Николай Петрович. Но пройдя ещё по инерции несколько шагов и совсем решив возвращаться, он вдруг увидел сквозь

завыл была все та же непреложная правда, что и здесь.

От рычавшего израненного пруссака и еще со сна не покаянная всего положения, одержав сверху, выжидал "содолануть". "Ан уж сидите пона-там, — с досадою остановился Николай Петрович. Он чувствовал себя старым и зловещим, видел, как возникла без всякого толка конура и пробует таскать лопатой зачем-то ябок. от чего та в толпе еще больше уходила в мутную густую массу, решив себя действовать, хотя видел ясно, что здесь был только со стороны тут не обстоит.

"Перестань шуршать, пока я тут поведу поглядеть, нет ли слоготы посылать", — сказал Николай Петрович, решив, пока суд да дело, хоть приподнять парадокс толпы, чтобы вода не замочила сапог на дне. "Колдуньямичу начеки не бьют", — подумал он, вырвал комманд, что согласился пойти с собой. — "Тако поведи еще глубже уйдешь". Он черткнулся и, иногда погружаясь в воду, колес в гоним, иногда попада-дак им кошки или мохри бреша. Пошел вперед, на ходу осматриваясь. Нет ли для бреша похлизна. Другой их лопало, как на ластовяной. Пристани всякого зало и размера, но похлизна не было. "Только бы свет не утонуло", — думал Николай Петрович каждый раз осторожно и с ошкеной ставя ногу.

Темная лодка, Николай в догнали окрестность за поворотом "доро-ги", за лесами и почти сизиданной бороником, в толь все не кончалась. Николай Петрович стало слегка не по себе. Много он повидал в своих походах, но в такой пародия он оказался впервые. Небо затянуло, все переменилось, как часто бывало в этих местах, стал подувать сильный ветерок и даже надувать. "Созвучием не на есть бреш-но и зарис", — решил Николай Петрович. Но пройдя еще по инерции несколько шагов и совсем решив разбраться, он вдруг увидел сверху

деревья что-то черневшее и не похожее ни на куст, ни на свалку брёвен, а скорее на большую квадратную кучу. «А вдруг люди? — пришло в голову повеселевшему Николаю Петровичу, — вот бы помощь кстати». Но куча, по мере того, как он, скользя и то и дело проваливаясь, приближался к ней, молчала и не шевелилась. Еще два-три шага — и раздосадованный Николай Петрович увидел перед собой телегу, почти такую же, на которой он ехал сам, только без лошади и доверху загруженную мешками и погруженную в грязь по самое днище так, что колес совсем не было видно. В таком виде с высокими бортами среди кочек низкорослого леска вокруг она скорее была похожа на полузатонувшую лодку, плывущую по течению, на которой не было ни гребцов, ни рулевого.

Вокруг не было ни души. «Видно, пошли искать подмогу, а лошадь выпрягли, — подумал Николай Петрович, — а груз так и бросили».

От вида этой одинокой телеги, от кучи галок, сидящих наверху и клюющих что-то в проделанные в верхнем мешке дырки, Николай Петрович совсем растерялся. Видно было, что все это брошено было не один и не два часа назад, а бог знает сколько. Да и кто и как может подъехать сюда? «Тут и трактор утонет».

Николай Петрович повернулся и, уже не думая ни о следе и не очень-то выбирая дорогу, пошел назад. Скоро возникла перед ним до смешного такая же картина, которую он только что оставил. Николай и возница смотрели на него с ожиданием. «Впереди никакой дороги нет, не проедем. А делать, видно, придется вот что. Лошадь выпрягать надо и отвести на сухое место, а потом пойдете назад до села искать подмоги. Только назад тянуть надо, иначе не вылезет», — сказал Николай Петрович. Он поглядел на холодильник, который сполз за это время к передку телеги и совсем придавил ее.

деревье что-то чернее, и не похожее ни на куст ни на свалку бревен, а скорее на большую квадратную кучу. "А вдруг люди? — пришло в голову повеселевшему Николаю Петровичу, — вот бы помочь катать". Но жуча, по мере того, как он скользил и то и дело проваливался, приближался к ней, молчала и не веболилась. Все два-три шага и расчлосованный Николай Петрович увидел перед собою телегу, почти такую же на которой он ехал сам, только без лошади и доверху нагруженную мешками и погруженную в грязь по самое дно так, что колес совсем не было видно. В таком виде с высокими бортами среди кочек низкорослого леса вокруг она скорее была похожа на полуватонную лодку, плывущую по течению, на которой не было ни гробов, ни рулевого.

Вокруг не было ни души. "Видно, пошла канать подмоги, а лошади выпрыгли, — подумал Николай Петрович, — а груз так и бросили".

От вида этой одинокой телеги от кучи галок, сидящих наверху и клещик что-то в проделанные в берлоге мелкие дырки, Николай Петрович совсем расстроился. Видно было, что все это брошено было не один и не два часа назад, а бог знает сколько. Но и кто и как может подлехать сюда "Тут и трактор утонет".

Николай Петрович повернулся и, уже не думая ни о слезе и не очень-то выбирая дорогу, пошел назад. Скоро появилась перед ним до смежного тикал же картина, которую он только что оставил. Николай и возникла смотреть на него с ошлцанием. "Вперед и никакой дороги нет, но проедом. А делать, видно, придется вот что. Лошади выпрыгать надо и отвезти на сухое место, а потом пойдете назад до села канать подмоги. Только назад телегу тащить надо, иначе не вылезет", — сказал Николай Петрович. Он поглядел на холодильник, который сплос за это время к передку телеги и совсем прицалил ее.

Лошадь рассупонили, и под крики и понукания она вылезла, наконец, из плена, дрожа и раздувая бока. «Привязать, что ли, её?» — спросил Николай, который всё это время сидел в телеге за бесполезностью. «Да и так далеко не уйдёт», — сказал возница. Та действительно едва только не падала, дрожа мелкой дрожью. «Ну всё, идите, я вас тут ждать буду». — «Может, все вместе сходим?» — «Ничего, я вас здесь подожду», — повторил Николай Петрович, поглядев на холодильник. «Всё же чужая вещь, пропадёт, а потом отвечай за неё, — подумал он про себя, а вслух добавил, — у меня и нога побаливает, от холода, что ли. Так что идите быстрее и возвращайтесь поскорее, пока день ещё». — «Мы быстро». Чавкающие звуки шагов скоро утихли, наступила тишина.

Николай Петрович забрался в телегу и приготовился ждать. Но удобное когда-то, покрытое сеном лежбище совсем стало не то, дно стояло чуть ли не дыбом, сползший вперед холодильник утянул за собою всё сено. «Не встать, не лечь», — плюнул Николай Петрович, кое-как примоштившись на доске, как курица на насесте. «Вот так командировка! Как и когда я доберусь до места — ума не приложу», — грустно подумал он. А когда вспомнил, что скоро приедет дочь, и, может, чего не бывает, она уже дома, а он ещё не добрался «туда», а уж «обратно» когда будет! Тоска совсем овладела Николаем Петровичем. По привычке он попробовал подсчитать, сколько нужно было Николаю и возчику времени, чтобы дойти до села, найти машину или лошадь и вернуться, но подсчёты никак не получались. Вдруг он внезапно испугался — не воскресенье ли сегодня, а в воскресенье машину не то что сюда, в эту яму, и в селе ни одной не найдёшь. Он стал быстро прикидывать в уме, но никак не мог твёрдо решить — получалось то воскресенье, то понедельник или даже суббота, но всё равно даже в субботу не достать машину. «Что за район такой, вокруг полно машин, а здесь всего две

или три, да и те так разбиты, что непонятно, как они шевелятся». И когда Николай Петрович только заикнулся, чтобы ему дали в дорогу — на него только руками замахали: та без колес, на той механик запил и не залил масло, та без коробки. «Бери, Петрович, проверенный, обкатанный транспорт, не подведет». Вот так и не подвел! Сиди в этом болоте неизвестно сколько. «Да, а где же двигатель от этого транспорта?» Николай Петрович огляделся, ища глазами кобылу, стоявшую еще недавно тут неподалеку, но кобылы нигде не было. «Ну и черт с ней, здесь где-нибудь, никуда не денется». Но теперь уже полное одиночество совсем стало наводить Николая Петровича на мрачные и даже решительные мысли. «Уйду, к чертям, пожалуй, с этой работы. Нет сил никаких. И возраст уже не тот, чтобы вот так, как разбойник, мерзнуть в болоте. Что, я в райцентре не найду себе места, где бы тихо сидеть? Не могу больше ездить, кончено».

«А вот зимой, если такая история случится — ведь околеешь от холода ни за что». Ему почему-то ярко представилась замерзшая телега без лошади и люди, горестно стоящие вокруг нее.

Между тем короткий в этих местах летний день стал гаснуть. Солнце, давно ушедшее в тяжелые свинцовые тучи, совсем перестало греть, и стало незаметно смеркаться. Ветер тянул не переставая и заметно похолодало. «Черт меня дернул не пойти с ними, взял тут на свою голову, — Николай Петрович с ненавистью посмотрел на большой ящик с кое-где облупившимися краями. — Вон люди мешки с зерном побросали — и ничего, а я из-за железяки тронуться не могу, сижу, как прикованный, и человек мне незнакомый, и холодильник старый, пустяковый, а вот взялся и сиди тут, ох, характер проклятый. Ох, фамилию забыл, кому передать надо было, записал, но не помню, куда

или три, да и те так разбиты, что непонятно, как они поехали". И когда Николай Петрович только заикнулся, чтобы ему дали в дорогу — на него только руками замахали — та без колес, на той механике запыл и не залил масло, та без коробки. "Гери, Петрович, проверенный, обкатанный транспорт, не подведет". Вот так и не подвел! Сиди в этом болоте неизвестно сколько. "А, а где же двигатель от этого транспорта?" Николай Петрович огляделся, ища глазами кобылу, стоящую еще недавно тут неподалеку, но кобылы нигде не было. "Ну и черт с ней, здесь где-нибудь, никуда не денется". Но теперь уже полное одиночество, совсем уже стало навредить Николая Петровича на мрачные и даже реальные мысли. "Уйду, к черту, пожалуй, с этой работы. Нет сил никаких. И возраст уже не тот, чтобы вот так, как разбойник, мерзнуть в болоте. Что я в райдентре не найду себе места, где бы тихо сидеть? Не могу больше сидеть, конечно."

"А вот зима, если такая история случится — воль околесить от холода ни за что". Ему почему-то ярко представилась замерзшая телега без лошади и люди горестно стоящие вокруг нее.

Между тем короткий в этих местах летний день стал гаснуть. Солнце, давно ушедшее в тяжелые свинцовые тучи, совсем перестало греть и стало незаметно смеркаться. Истер тянул не переставая и заметно похолодало. "Черт меня держал не пойти с ними, взял тут на свою голову". Николай Петрович с непониманием посмотрел на большой ледник с кое-где облупившимися краями. "Он ледяной с зерном побросан — и ничего, а я из-за железяки тронуться не могу, сидю, как прикованный, и человек мне незнакомец, и холодильник старый, пустиковый, а вот балласт и сиди тут, ох, характер проклятый. Ох, фамилию забыл, кому передать надо было, записал, но не помню, куда

положил». Николай Петрович похлопал себя по плащу и полез во внутренний карман. «Вот: Арсений Аподиктович Колов».

Стало совсем холодно и стемнело. Сколько прошло времени, когда ушли возница и Николай — Николай Петрович не мог сообразить, не спросил у них, который был час, да и все равно было бесполезно. Часов у него не было — ручные носить не любил, а карманных достать не мог — не завезли в магазин. «Старые отправить надо с дочкой починить, когда в город поедет». Но мысли о дочке, о доме и о далеком городе казались уже неправдоподобными и призрачными начинавшему коченеть Николаю Петровичу. «Ведь так ночь я, пожалуй, не перенесу, не выдержу, — пришло ему на ум. — Нет, не может этого быть, обязательно приедут, надо подождать еще».

И как бы в ответ в награду за эту твердость Николая Петровича раздался отдаленный вой мотора. «Ну, наконец-то, — вздохнул с облегчением Николай Петрович, — вытянем или не вытянем телегу, а уж ночевать будем в тепле». Он еще раз прислушался к отдаленному звуку. На этот раз ему показалось, что шум двигателя был не со стороны, куда ушли спутники, а с другой, противоположной стороны. «Может быть, ту телегу спасти?» Но вот в темноте стали видны лучи фар, которые то освещали верхушки берез, то совсем исчезали, когда машина, видно, глубоко ныряла носом. Надсадно, напряженно завывал двигатель. Уже ослепленный, Николай Петрович не мог ничего разглядеть, хотя по звуку понимал, что машина прошла, не останавливаясь, место, где стояла затонувшая телега, и медленно, как бы из последних сил подбирается к нему. Вот наконец, сделав еще несколько отчаянных рывков, ревущий и светящийся зверь внезапно остановился, поравнявшись с Николаем Петровичем. Это оказался неожиданно маленький после производимого шума газик, битком, как показалось, набитый людьми.

положил". Николай Петрович похлопал себя по плечу и пошел во внутреннюю карман. "Вот! Арсений Аподиктович Колод".

Стало совсем холодно и темно. Сколько прошло времени, когда ушли возникла и Николай - Николай Петрович не мог сообразить, не спросил у них - который был час, да и все равно было бесполезно. Часов у него не было - ручные носить не любил, а карманных достать не мог - не завезли в магазин. "Стадье отправить надо с дочкой починить, когда в город поедет". Но мысли о дочке, о доме и о далеком городе казались уже неправдоподобными и призрачными начинавшему кончаться Николаю Петровичу. "Есть так ночь я, пожалуй, не перенесу, не выдержу", - пришло ему на ум. "Нет, не может этого быть, обязательно придут, надо подождать еще".

И как бы в ответ, в награду за эту твердость Николая Петровича Раздался отдаленный вой мотора. "Ну, наконец-то", - вздохнул с облегчением Николай Петрович, - втянем или не втянем телегу, а уж ночевать будем в тепле". Он еще раз прислушался к отдаленному звуку. На этот раз ему показалось, что шум двигателя был не со стороны, куда ушли спутники, а с другой, противоположной стороны. "Может быть, ту телегу спасти?" Но вот в темноте стали видны лучи фар, которые то освещали верхушки берез, то совсем исчезали, когда машина, видно, глубоко нагрела носом. Подсказно, напряженно звал двигатель. Уже ослепленный, Николай Петрович не мог ничего разглядеть, хотя по звуку понимал, что машина прошла не останавливаясь места, где стояла затонувшая телега и медленно, как бы из последних сил подбирается к нему. Вот наконец, сделал еще несколько отчаянных рывков, рванул и суетящийся в верь внезапно остановился, погасившись с Николаем Петровичем. Это оказался действительно маленький после производимого шума танк, битком, как показалось, набитый людьми.

— Ночевать здесь будешь, дядя? — слышался голос из темноты.

— Да уж он готов, ничего не говорит, — слышался другой голос, но говорящего тоже не было видно.

Действительно, Николай Петрович от холода и неожиданности ничего не мог сказать.

— Вот что, дядя, — сказал первый голос, — бросай свой автобус, доедешь до Дубова, а оттуда уже найдешь машину и начнешь его вытаскивать.

Но тут случилось то, что сам Николай Петрович от себя не ожидал. Как бы помимо собственной воли, с трудом раздвигая замерзшие губы, он произнес, сам себе удивляясь: «Ребята, вот тут холодильник со мной, нельзя его тоже захватить?»

— Да ты что, с ума сошел? — два голоса из темноты заговорили сразу.

— Кто его здесь возьмет, кто полезет за ним сюда. У нас и для тебя тут едва место найдется.

— Три дня в прошлом месяце здесь полированный стол и кресло на машине пролежали, и никто не взял, целы остались, — раздался третий, женский голос из недр машины.

— Да если бы свой, я бы давно плюнул, а он чужой, и я обещал отвезти, — продолжал говорить голос Николая Петровича. — Никак не могу бросить, никак.

— А чей холодильник? — почему-то спросила женщина.

— Репышева.

Помолчали.

— Ну, не едешь, как хочешь.

— Не могу, — с трудом, но твердо произнес Николай Петрович, — за мною обещали приехать из села, подожду еще.

— Ну, как знаешь.

- Почевать здесь будешь, дядя? - послышался голос из темноты.

- да уж он готов, ничего не говорит, - послышался другой голос, но говорящего то с кем было видно.

Действительно, Николай Петрович от холода и неопределенности ничего не мог сказать.

- Вот что, дядя, - сказал первый голос, - бросай свой автобус, доедешь до Лубова, а оттуда уже найдешь машину и начнешь его вытаскивать. Но тут случилось то, что сам Николай Петрович от себя не ожидал. Как бы помимо собственной воли, с трудом раздвигая замерзшие губы, он произнес, сам себе удивляясь: "Ребята, вот тут холодильник со мной, нельзя его тоже захватить?"

- да ты что, с ума сошел? - два голоса из темноты заговорили сразу.

- Кто его здесь возьмет, кто ползает за ним сюда. У нас и для тебя тут едва место найдется.

- Три дня в прошлом месяце здесь полированный стол и кресло на машине пролохали, и никто не взял, целы остались, - раздался третий, женский голос из недр машины.

- да если бы свой, я бы давно плакал, а он чужой, и я обещал отвезти, - продолжал говорить голос Николая Петровича. - Никак не могу бросить, никак.

- А чей холодильник? - почему-то спросила женщина.

- Репилева.

Возмолчали.

- Ну, не одевай, как кочевь.

- Не могу, - с трудом, но твердо произнес Николай Петрович, - За мной обещали приехать из села, подожду его.

- Ну, как знаешь

Газик завыл, грязь зачавкала и полетела из-под всех четырех колес, машина пошла сначала влево, потом взяла вправо, и медленно стала отходить, как от тонущего корабля, от телеги, на которой, как на капитанском мостике, одиноко сидела на доске фигура Николая Петровича. Снова, теперь уже позади телеги, заплясали освещенные стволы березок, но скоро и неровный свет и шум исчезли во мраке. Холодная, пропитанная болотными испарениями ночь обволокла и накрыла Николая Петровича, но странно, почему-то прежнего отчаяния у него уже не было. Необъяснимо, хотя было все также холодно и страшно, он, сам не зная, почему, стал твердо верить, что, может быть очень скоро, даже сейчас, за ним приедут, приедут непременно. В этой глухой, глубокой тишине он ждал, напряженно прислушивался, как будто ему кто-то твердо сказал, что вот сейчас появится помощь. И когда через какое-то время (он не мог бы сказать даже, через какое) он услышал низкий гул мотора и увидел еще слабые отблески светящихся фар, он ничуть не удивился. Не удивился он и тогда, когда машина — это был трехосный самосвал — медленно и осторожно подползла к задку телеги, не слышал, как прикрепили трос, как вытащили телегу, а потом впрягли в нее кобылу (которая не думала за это время куда-нибудь уходить), как подбежали к нему с бутылкой и стаканом агроном и возница, радуясь, что он живой, и, перебивая друг друга, рассказывали, как они разыскали, наконец, автомобиль, — все это ему казалось непонятным образом одновременно и странным, и понятным, и естественным.

* * *

Наутро, когда Николай Петрович вышел во двор умыться у колодца, Николай Прохорович, его хозяин по прошлому ночлегу, уже возился у сарая и что-то мастерил. Николай Петрович поздоровался и подошел поближе разглядеть, чем тот был занят. Репышев заканчивал прибавать

Голова была, прильз зашнуровал и полетела на-поп-кош четырех колес, шестые колеса сначала встали, потом встали и другие, и медленно начала отклонять, как от толкнутого корабля, от тележки, на котором, как на капитанском мостике, сидела на доске фигура Николая Петровича. Теперь уже сиди тележки, записаны боевые стволы берегов, но шара и морозный свет им уже померли во мрак. Холодная предвечная болотная непогода была ночь обложившая и похляпывала Николая Петровича, но странно, почему-то яркого отливала у него уже не было. Неожиданно, хотя было все так же холодно и странно он, сам не зная, почему, стал твердо верить, что, может быть, очень скоро, даже сейчас, на них придут, придут непременно. Этой тихой, глубокой уверенности, он тем, напряженно прищучиваясь, как будто ему кто-то твердо сказал, что вот сейчас появится помощь. Когда через какое-то время /он не мог бы сказать даже, через какое/ он услышал слабый гул мотора и увидел что слабее слабее светящихся фар, он ничуть не удивился. Не удивился он и тогда, когда возникло - это был трехосный комбайн - медленно и осторожно подползая к краю тележки, как прикрепляли трос, как вытаскивали тросы, и потом втянули в нее кабину /которая ни секунды не это прозя тута-кабину ухорича/, как подбегали к нему с лунками и стилистом черном в ресничках, радуясь, что он живой и переждавал тут другие рассказы, как они рассказывали, наконец, автомобиль все это ему казалось исполненным образом одновременно и странным и пошлым и возмущенным.

На утро, когда Николай Петрович вышел на двор, увидел у колодца Николая Промышля, эту хитрую по промислу коммуну, что встал у сараи и что-то мастерил. Николай Петрович поздоровался и подошел поближе разглядеть, чем тот был занят. Решив закончить прибывать

петли для дверей нового курятника. Петли были красивые, никелированные, и Николай Петрович подивился, где Репышев мог их достать.

— Да с холодильника снял, — он показал на сарай, где Николай Петрович увидел среди прочего железного хлама разобранный холодильник, с которого уже все годное было снято.

— Мотор я в голубятню приспособлю, будет отоплять, да и трансформатор еще работает. По правде сказать, этот холодильник давно уже барахлил, а ремонтировать все было недосуг, да и вообще он был мне уже не нужен.

И Николай Прохорович несколькими ловкими ударами добил гвоздь в стену.

потли для дверей нового курятника. Петли были красивые, никелированные, и Николай Петрович подвинулся, где Репинцев мог их достать.

- Да с холодильника снял, - он показал на сарай, где Николай Петрович увидел среди прочего железного хлама разобранный холодильник, с которого уже все годное было снято.

- Котор и в голубятне приспособлю, судет отоплять, а трансформатор это давно такой был нужен. Но правде сказать, этот холодильник давно уже саракхил, а ремонтировать все было недосуг, да и вообще он был мне уже не нужен.

И Николай Прохорович несколькими ловкими ударами добил гвоздь в стену.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАРТИН (Интервью)

ГРОЙС. О твоём искусстве очень много спорят, а мнения самые противоречивые. Вот три мнения, которые я слышал чаще всего. Некоторые сравнивают тебя с передвижниками, они считают тебя человеком, ориентированным на современные будни, на социальную жизнь в противопоставлении искусству вечному, незаинтересованному в текущих делах, и считают, что в этом отношении ты продолжаешь русскую передвижническую реалистическую традицию. Другие скорее идут от западного искусства, видят в тебе русский вариант попарта, считают, что ты делаешь то же самое, что и американцы, но только на советском материале. Иное мнение высказывают люди, хорошо знающие твой творческий путь. Они обращают внимание на твою постоянную озабоченность формальными проблемами построения картины, как таковой, т. е. твой интерес к самой картине как к предмету, организации. Они помнят твои очень ранние формальные работы и на фоне этих работ воспринимают твои теперешние вещи. По поводу такого твоего интереса к картине говорят, что в современном мире картины не существует, что такая установка на реконструкцию картины является романтической, несовременной, что картина как повествование о мире утратила смысл, и поэтому твоя озабоченность строением картины анахронична.

Вот, пожалуй, три мнения, которые чаще всего приходится слышать.

Что бы ты мог сказать в ответ на эти три типа суждения?

БУЛАТОВ. Мне, конечно, трудно говорить о результатах, я могу сказать только о намерении. Для меня очень важна конструктивная сторона дела. Но я не могу ее понять как чистую форму. Конструкция картины одновременно выполняет для меня другую функцию — содержательную функцию. Мне кажется, что обязательно каждый элемент, который использует художник, должен иметь обе стороны, выполнять обе функции одновременно. Если же присутствует только одна сторона, то тогда получится либо иллюстративность, либо чистый эстетизм. Либо то, либо другое. В принципе меня не интересует чистый эстетизм, и я всегда стараюсь избежать иллюстративности. Что касается передвижничества, то оно мне симпатично, но я не могу себя причислить к передвижникам, потому что они не занимались конструктивной стороной, а я действительно занят картиной, чрезвычайно занят. И занят соотношением картины с экзистенциальным материалом. Что касается попарта, то об этом трудно сказать. Может быть, действительно похоже. Я не знаю.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАРТИН

(Интервью)

ГРОС. О твоём искусстве очень много спорят, а мнения самые противоречивые. Вот три мнения, которые я слышал чаще всего. Некоторые сравнивают тебя с передвижниками, они считают тебя человеком, ориентированным на современные будни, на социальную жизнь и противопоставляющим искусству вечному, незаинтересованному и текущим делам, и считают, что в этом отношении ты продолжишь русскую передвижническую реалистическую традицию. Другие скорее идут от западного искусства, видят в тебе русский вариант поп-арта, считают, что ты делаешь то же самое, что и американцы, но только на советском материале. Третье мнение высказывают люди, хорошо знающие твой творческий путь. Они обращают внимание на твою постоянную озабоченность формальными проблемами построения картины, как таковой, т.е. твой интерес к самой картине, к её предмету, организации. Они помнят твои очень разные формальные работы и на фоне этих работ воспринимают твои последние работы. По поводу такого твоего интереса к картине говорят, что в современном мире картина не существует, что такая установка на реконструкцию картины является романтической, несуществующей, что картина, как познание о мире утратила смысл и поэтому твоё озабоченность строением картины анахронична. Вот, пожалуй, три мнения, которые чаще всего приходится слышать. Что бы ты мог сказать в ответ на эти три типа суждений?

БУДАТОВ. Мне, конечно, трудно говорить о результатах, я могу сказать только о намерениях. Для меня очень важна конструктивная сторона дела. Но я не могу её понять, или чёткую форму. Конструирование картин одновременно выполняет для меня другую функцию — созидательную функцию. Мне кажется, что обязательно каждый элемент, который использует художник, должен иметь обе стороны, выполнять обе функции одновременно. Если не присутствует только одна сторона, то тогда получается либо малостратегичность, либо чистый эстетизм. Либо то, либо другое. В принципе меня не интересует чистый эстетизм, и я всегда стараюсь избежать малостратегичности. Что касается передвижничества, то оно мне симпатично, но я не могу себя причислить к передвижникам, потому что они не занимались конструктивной стороной, а я действительно занят картиной, чрезвычайно занят. Я занят соотношением картин с экзистенциальными материалами. Что касается поп-арта, то об этом трудно сказать. Может быть действительно похоже. И не знаю.

ГРОЙС. Значит, ты считаешь, что все эти характеристики твоих работ обладают каким-то правом на существование, что и то, и другое, и третье как-то связано с твоими работами?

БУЛАТОВ. Да, я не могу согласиться ни с одной из них, но, с другой стороны, я понимаю, что это и невозможно для художника.

ГРОЙС. Но, скажем, если говорить о попарте, ты сознательно как-то ориентировался на американскую практику или такой ориентации не было?

БУЛАТОВ. Сознательной ориентации не было. Я должен сказать, что, как это ни странно, я исходил всегда из практики Фаворского, из ее этической основы.

ГРОЙС. Но ты знаешь, что хотя я привел эти три способа понимания твоего творчества, мне кажется, что все они уводят далеко от цели и от твоего творчества. Может быть, у меня ощущение от твоих работ тоже неверное, но, возможно, оно может послужить каким-то началом разговора. Мне кажется, что вот в твоих работах воспроизведены стилистика, мышление и способ существования людей определенной эпохи — эпохи 40–50-х годов. Весь способ их существования и мышления становится ясен для зрителя. Этот период был очень целостным, это была очень цельная жизнь, с очень определенными и инстинктивно всеми нами ощущаемыми законами и внешним оформлением. И в то же время эта эпоха не нашла себе эквивалентного выражения в искусстве. В каких-то мелочах: в открытках, в плакатах, в высотных зданиях — мы видим единство стиля. Но его обнаружения, чтобы зрителю стало ясно, что это за мир — такого обнаружения не было. И ты воскрешаешь в своих работах это время, этот мир, эту человеческую ситуацию, отчасти уже утраченную сейчас, потому что мы живем в другом мире. Ты согласен?

БУЛАТОВ. Здесь есть один важный нюанс. Этого времени, как эстетического целого, я не знаю. Я не могу к нему отнести, как к стилю. Я не могу, как человек, хотя возможно, что в моих картинах это так и получается. Но сознательно я этого не знаю, потому что сталинское время я не воспринимаю как стиль, я не могу к нему так отнести. Изобразительное искусство сталинское я тоже не могу понять как стиль. У Рильке есть такое определение: прекрасное — это ужасное в безопасной степени. Так вот, для меня все это не в безопасной степени. Я постоянно чувствую это, как опасность, постоянно чувствую по отношению к этому только страх. А раз это страх, уже не может быть эстетического отношения. Это время, в котором я вырос, я его не могу

ГРОИС. Значит, ты считаешь, что все эти три характеристики твоих работ обладают какими-то правами на существование, что и то, и другое, и третье как-то связано с твоими работами?

БУЛАТОВ. Да, я не могу согласиться ни с одной из них, но, с другой стороны, я понимаю, что это и невозможно для художника.

ГРОИС. Но, скажем, если говорить о понятии, ты сознательно как-то ориентировался на американскую практику или такой ориентации не было?

БУЛАТОВ. Сознательной ориентации не было. И должен сказать, что, как это ни странно, я исходил всегда из практики сапорокского, из ее этической основы.

ГРОИС. Но ты знаешь, что хотя я привел эти три способа понимания твоего творчества, мне кажется, что все они уходят далеко от цели и от твоего творчества. Может быть, у меня ощущение от твоих работ такое неважное, но, возможно, оно может послужить какими-то началом разговора. Мне кажется, что вот в твоих работах воспроизведены стилистика, мышление и способ существования людей определенной эпохи — эпохи 40-50-х годов. Весь способ их существования и мышления становится ясны для зрителя. Этот период был очень целостным, это была очень цельная жизнь, с очень определенными и инстинктивно всеми нами ощущаемыми законами и эстетикой оформления. И в то же время эта эпоха не имела себе эквивалентного выражения в искусстве. В каких-то мелочах: в открытках, в плакатах, в книжных изданиях — мы видим единство стиля. По его обнаружению, чтобы зрителю стало ясно, что это за мир — такого обнаружения не было. И ты воскрешаешь в своих работах это время, этот мир, эту человеческую ситуацию, отчасти уже утраченную сейчас, потому что мы живем в другом мире. Ты согласишься?

БУЛАТОВ. Здесь есть один важный нюанс. Этого времени, как эстетического целого, я не знаю. Я не могу к нему отнестись, как к стилю. Я не могу, как человек, хотя возможно, что в моих картинах это так и получается. Но сознательно я этого не знаю, потому, что сталинское время я не воспринимаю, как стиль, я не могу к нему так отнестись.

Изобразительное искусство сталинское я тоже не могу понять, как стиль. У Рихтера есть такое определение: прекрасное — это ужасное в безопасной степени. Так вот, для меня все это не в безопасной степени. И постоянно чувствую это, как опасность, постоянно чувствую по отношению к этому только страх. А раз это страх, уже не может быть эстетического отношения. Это время, в котором я вырос, и его не могу

оторвать от сегодняшнего дня. Для меня сегодняшний день — продолжение того же. Если я вижу какую-то разницу, вижу ее, как ненадежную разницу. Может быть, это страх и по отношению к сегодняшнему дню. Если говорить о стилистике, то я даже лучше понимаю сегодняшнюю стилистику, чем ту, что я сам делаю. У меня все же не та стилистика, это не те костюмы, не те плакаты, это не те дома. Это все, в принципе, не то. Даже если это ВДНХ с теми же домами, то это все равно не из того времени, потому что такой шрифт не мог быть помещен тогда. Та операция, которую я проделываю, для того сознания невозможна. Я делаю все-таки из сегодняшнего дня, поэтому мне так и трудно.

ГРОЙС. Но если сам ты не видишь этой стилистики, этой цельности, то, тем не менее, зритель, я думаю, видит ее на твоих работах. Ты как бы за-клинаешь этих духов, эту опасность в своих работах и ты делаешь из этой угрозы что-то узнаваемое, прозрачное. Ты, в конце концов, для нас, если не для себя, снимаешь угрозу. Ты даешь возможность посмотреть на все это со стороны.

БУЛАТОВ. Это мне кажется очень точно, потому что для меня моя работа есть решение проблемы жизненной, человеческой, экзистенциальной. Когда она решается в картине, я освобождаюсь.

Гройс. То есть для тебя твоя работа, твоя картина обладает тем, что древние называли катарсис, т. е. дает какое-то разрешение в работе тому, что тебя мучит.

БУЛАТОВ. Да. Потому что, когда я оказываюсь вне картины, т. е. я ее вижу со стороны как целое, то это для меня катарсис и спасение, но если картина не выходит, то катарсиса не получается.

ГРОЙС. Ты прав, когда говоришь, что все твои работы, будучи очень узнаваемы по стилистике, по образной структуре, которую они используют, работами 40–50-х, конечно, не являются. Хотя они передают сам дух того времени, в этих работах всегда есть какая-то деталь, какая-то конструктивная особенность, которая заставляет о них думать, что они сделаны как бы понарошку, что они обращены к сегодняшнему зрителю, что они увидены из другого мира, что это игра, которая держит нас на некоторой дистанции. Но я бы сказал, что по мере того, как твои работы прогрессируют, этих конструктивных отстраняющих моментов становится все меньше и меньше. В твоей «Улице Красикова», которую я очень люблю, как и многие, наверно, тоже есть эта деталь — центральный белый квадрат, но, тем не менее, эта деталь уже практически стерта, она

оторвать от сегодняшнего дня. Для меня сегодняшний день — продолжение того же. Если я вижу какую-то разницу, вижу ее, как неожиданную разницу. Может быть, это страх и по отношению к сегодняшнему дню. Если говорить о стилистике, то я даже лучше понимаю сегодняшнюю стилистику, чем ту, что я сам делал. У меня все же не та стилистика, это не те костюмы, не те плакаты, это не те дома. Это все, в принципе, не то. Даже если это ППХ с теми же домами, то это все равно не из того времени, потому что такой прифт не мог быть поменян тогда. Та операция, которую я продолжил, для того сознания невозможна. И даже все-таки не сегодняшнего дня, поэтому мне так и трудно.

ГРОСС. Но если сам ты не видишь этой стилистики, этой целостности, то, тем не менее, зритель, я думаю, видит ее на твоих работах. Ты как бы выжилаешь этих духов, эту опасность в своих работах и ты далась из этой угрозы что-то узнаваемое, прозрачное. Ты, в конце концов, для нас, если не для себя, снимаешь угрозу. Ты даешь возможность посмотреть на все это со стороны.

БУЛАТОВ. Это мне кажется очень точно, потому что для меня моя работа есть решение проблемы инженерной, человеческой, экзистенциальной. Когда она решается в картине, я освобождался.

ГРОСС. То есть для тебя твоя работа, твоя картина обладает тем, что древние называли катарсисом, т.е. дает какое-то разрешение в работе тому, что тебя мучит.

БУЛАТОВ. Да. Потому что, когда я оказывался вне картины, т.е. я ее вижу со стороны, как целое, то это для меня катарсис и описание, но если картина не выходит, то катарсиса не получается.

ГРОСС. Ты прав, когда говоришь, что все твоя работа, будучи очень узнаваемой по стилистике, по образной структуре, которую она использует, работам 40-50-х, конечно, не является. Хотя они передают сам дух того времени, в этих работах всегда есть какая-то деталь, какая-то конструктивная особенность, которая заставляет о них думать, что они сделаны как бы намеренно, что они обращены к сегодняшнему зрителю что они увиданы из другого мира, что это игра, которая держит нас на некоторой дистанции. Но я бы сказал, что по мере того, как твои работы прогрессируют, этих конструктивных ототраивающих моментов становится все меньше и меньше. В твоей "Улице Красикова", которую я очень люблю, или и многие, наверно, тоже, есть эта деталь — центральный белый квадрат, но тем не менее эта деталь уже практически стерта, она

уже едва-едва заметна, таким образом ты все больше и больше оказываешься способным на прямое слово. Как ты думаешь, с чем это связано? Ты можешь сам это как-то объяснить?

БУЛАТОВ. Мне очень хочется сделать такую картину, в которую я бы и не вмешался. Мое вмешательство не должно быть материальным. Но оно и не должно быть фикцией, фотографией, гиперреализмом. Просто, чтобы разрешение проблемы было максимально полным, нужно, чтобы мое вмешательство было бы минимальным, даже было бы отсутствием вмешательства.

ГРОЙС. Не кажется ли тебе, что чем дальше ты работаешь, тем более ты уверенно обращаешься с самим материалом и тем менее тебе нужно твоих отстраняющих средств? Т. е. ты все больше и больше освобождаешься от страха и способен представить себе и зрителю саму проблему в ее обнаженности и ситуацию, ничем не отстраненную и без этого игрового искусственного снятия того, что обращает ее к зрителю с полной определенностью.

БУЛАТОВ. Да, мне бы этого хотелось. И это могло бы сомкнуться с передвижничеством. В идеале мне хотелось бы сделать совершенно передвижническую картину, т. е. картину, которая выглядела бы как передвижническая, но отнюдь таковой не была.

ГРОЙС. Да, но зритель, который смотрит картины со стороны, что он должен думать? Будут ли в этой картине какие-нибудь указания на то, что она как бы передвижническая, а не совсем передвижническая?

БУЛАТОВ. Мне кажется, что если уж картина получится, то всегда возможны равные уровни рассмотрения. Я не против никакого из них. Мне только важно, чтобы картина жила. Мне кажется, что если картина не будет жить, то она будет функционировать на любом доступном мне уровне. А, может, и выше доступного мне уровня. Такая есть надежда.

ГРОЙС. То, что ты говоришь, близко к тому, что говорил в свое время Илья Кабаков. И ты, и Илья — вы все время уходите от вопроса, какие конструктивные особенности ваших работ заставляют их рассматривать, как материал для преодоления и дальнейшего осознания. Я думаю все-таки, что и у тебя, и у Ильи есть такие конструктивные приемы, которые заставляют думать, что в ваших работах представлена не просто внешняя условная реальность, как в работах передвижников, но реальность какого-то другого рода.

уже едва-едва заметая, таким образом ты все больше и больше оказываешься способным на прямое слово. Как ты думаешь, с чем это связано? Ты можешь сам это как-то объяснить?

БУЛАТОВ. Мне очень хочется сделать такую картину, в которую я бы и не вмешался. Мое вмешательство не должно быть материальным. Но оно и не должно быть фикцией, фотографией, гиперреализмом. Просто, чтобы разрешение проблемы было максимально полным, нужно, чтобы мое вмешательство было бы минимальным, даже было бы отсутствием вмешательства.

ГРОИС. Не кажется ли тебе, что чем дальше ты работаешь, тем больше ты уверенно обращаешься с самим материалом и тем менее тебе нужно твоих отстраняющих средств? Т.е. ты все больше и больше освобождаешься от страха и способен представить себе и зрителю саму проблему в ее обаянности и ситуации, ничем не отстраняя и без этого игрового искусственного снятия того, что обращает ее к зрителю с полной определенностью.

БУЛАТОВ. Да, мне бы этого хотелось. И это могло бы сойтись с передвижничеством. В идеале мне хотелось бы сделать совершенно передвижническую картину, т.е. картину, которая выглядела бы, как передвижническая, но отнюдь таковой не была.

ГРОИС. Да, но зритель, который смотрит картины со стороны, что он должен думать? Будут ли в этой картине какие-нибудь указания на то, что она как бы передвижническая, а не совсем передвижническая?

БУЛАТОВ. Мне кажется, что если уж картина получится, то всегда возможны разные уровни рассмотрения. И не против никакого из них. Мне только важно, чтобы картина жила. Мне кажется, что если картина не будет жить, то она будет функционировать на любом доступном мне уровне. А, может, и ниже доступного мне уровня. Такая есть надежда.

ГРОИС. То, что ты говоришь, близко к тому, что говорил в свое время Илья Ковалев. И ты и Илья — вы все время уходите от вопроса какие конструктивные особенности ваших работ заставляют их рассматривать, как материал для преодоления и дальнейшего осознания. Я думаю, все-таки, что и у тебя и у Ильи есть такие конструктивные приемы, которые заставляют думать, что в ваших работах представлено не просто пасивная условная реальность, как в работах передвижников, но реальность какого-то другого рода.

БУЛАТОВ. Вот об этом я и говорю, что не должно быть передвижничества. Картина должна представлять из себя такую систему, в которой это условие, как внешняя реальность, ставится на свое место.

ГРОЙС. Она ведь не есть вся реальность. Знаешь, это особенно интересно по отношению к «Улице Красикова», потому что здесь возникает очень двойственное отношение к персонажам. С одной стороны, это персонажи — это люди и отношение у художника к ним теплое, лирическое, и есть много симпатии и человеческого сочувствия к этим людям. И, тем не менее, они помещены в такую ситуацию, которая в глазах внешнего наблюдателя их губит. Она делает их как бы неотъемлемой частью такого мира, который абсолютно непреодолим для них. А мир — это, в сущности, очень безрадостный мир. И они не могут из него выйти. Эта двойственность по отношению к персонажам: с одной стороны, сочувствие и понимание, что они люди, а с другой стороны — видение их как составной части мира без надежды — и есть та ситуация, в которую ты ставишь зрителя.

БУЛАТОВ. Тут я должен сказать, что чем больше я работаю, тем меньше я знаю свои картины. Раньше я много о них знал, а сейчас у меня нет этой иллюзии. У меня с картиной контакт какого-то идеологического характера. Как только я его теряю, я чувствую, что я теряю картину. Я должен поймать опять этот контакт. Это диалог с картиной. Я как бы задаю ей, что мне нужно разрешить, а она показывает, как это сделать.

ГРОЙС. Вот мы с тобой как-то говорили раньше, и мне показалось, что для твоих картин очень важна пространственная метафора человеческого существования. Т. е. существования в объеме, существования в пространстве — это существование как бы подлинное. Существование в плоскости — существование как бы урезанное, без движения для персонажей, скажем, неподлинное существование. В твоих картинах есть всегда некоторая амбивалентность для тех людей, которые живут в этой картине: то ли они застыли на этой плоскости, то ли они могут развернуться в пространстве. Правда ли, что эта метафора для тебя продолжает иметь значение?

БУЛАТОВ. Я не совсем так это понимаю. Видимо, не плоскость имеется в виду, а поверхность. Я поверхность вполне могу понять и как глубинность, т. е. все, что мы видим — все лежит на поверхности. Я понимаю как поверхность все видимое. Если мы проникаем во что-то открытое, то все равно мы видим внутреннюю поверхность. Нам ничего другого не надо. Ну, а пространство — это что-то такое, на что есть надежда, но что невидимо. Само пространство в моем понимании не есть рассто-

БУЛАТОВ. Вот об этом я и говорю, что не должно быть парадоксичности. Картина должна представлять из себя такую систему, в которой это условие, как внешняя реальность, ставится на свое место.

ГРОБС. Она ведь не есть своя реальность. Значит, это особенно интересно по отношению к "Лице Красикова", потому что здесь возникает очень двойственное отношение к персонажам. С одной стороны, это персонажи — это люди в отношении у художника к ним теплое, лирическое, и есть много симпатии и человеческого сочувствия к этим людям. И, тем не менее, они помещены в такую ситуацию, которая в глазах внешнего наблюдателя их губит. Она делает их как бы неотъемлемой частью такого мира, который абсолютно непреодолим для них. А мир это, в сущности, очень безрадостный мир. И они не могут из него выйти. Эта двойственность по отношению к персонажам: с одной стороны, сочувствие и понимание, что они люди, а с другой стороны, видение их, как составной части мира без надежды, — и есть та ситуация, в которую ты становишься зрителем.

БУЛАТОВ. Тут я должен сказать, что чем больше я работаю, тем меньше я знаю свои картины. Раньше я много о них знал, а сейчас у меня нет этой иллюзии. У меня с картиной контакт какого-то идеологического характера. Как только я это теряю, я чувствую, что и теряю картину. Я должен поймать опять этот контакт. Это диалог с картиной. И как бы надею ей, что мне нужно разрешить, а она показывает, как это сделать.

ГРОБС. Вот мы с тобой как-то говорили раньше, и мне показалось, что для твоих картин очень важна пространственная метафора человеческого существования. Т.е. существование в объеме, существование в пространстве — это существование как бы подлинное. Существование в плоскости — существование как бы урезанное, без движения для персонажей, скажем, неподвижное существование. В твоих картинах есть всегда некоторая амбивалентность для тех людей, которые живут в этой картине: то ли они застыли на этой плоскости, то ли они могут развернуться в пространстве. Правда ли, что это метафора для тебя продолжает иметь значение?

БУЛАТОВ. Я не совсем так это понимаю. Видимо, не плоскость имеется в виду, а поверхность. Я поверхность вполне могу понять и как глубинность, т.е. все, что мы видим — все лежит на поверхности. Я понимаю, как поверхность, все видимое. Если мы проникнем во что-то открытое, то все равно мы видим внутреннюю поверхность. Нам ничего другого не надо. Ну, а пространство — это что-то такое, на что есть надежда, но что невидимо. Само пространство в моем понимании не есть рассто-

яние. Понятие пространства — как таковое, конечно, связано для меня с духовной жизнью, с освобождением. Отсутствие пространства — тюрьма. Это понятно, я думаю, каждому. В этом есть такая элементарная отчетливость. Еще для меня очень важен свет. Это решающий момент — свет. В картине свет все моделирует. В сущности, он все как бы создает — он создает все в какой-то подлинности. Получается, что этот ложный мир тем не менее имеет отношение к подлинной реальности, потому что он освещен, и сам свет есть как бы надежда. Он, этот свет, становится аналогом чего-то подлинно живого. Вот эти облака, например (имеется в виду работа «Иду» — В.Г.). Они не просто делаются светом. Я очень хорошо помню, как я их делал. У меня было ощущение, что я делаю настоящие облака. Я точно знал, что я вижу свет, как он идет, и прямо получается облако. В сущности, я ведь предметов не делаю никогда. Все дело в том, что я никогда их не делаю. Поэтому я с удовольствием их делаю. Мне очень приятно, что я ничего не рисую предметно. Я всегда свет рисую, и получается предмет. И когда он получается, мне всегда бывает очень неожиданно: надо же, предмет получился! Но в этом и есть радость — без этого как-то скучно делается. Такая тоска. Я просто нарисовать ничего не могу. Решительно ничего.

ГРОЙС. То, что ты сказал, — очень интересно. Я снова вспоминаю свой разговор с Ильей Кабаковым. Для него ведь свет наступает тогда, когда разрушается все видимое. В видимом для него свет отсутствует. Он говорит: я все видимое разрушаю, преодолеваю и выхожу на свет. У тебя отношение к миру иное. Поскольку мир освещен и свет в нем присутствует, ты не можешь относиться к нему негативно. Тебе не хочется его преодолеть и разрушить.

БУЛАТОВ. Нет, я чувствую, что мне все это очень дорого, и нет, такой негативности нет.

ГРОЙС. Я, конечно, враг всяких национальных и прочих позитивных определений искусства. Но я должен сказать: соотносённость падшего мира с миром поверхностным и видимым, а мира истинного с миром невидимым, мира чистого света и движения духа — это очень иудейская традиция. Это традиция Бога невидимого, который освобождает от земных уз. Думаю, что эта традиция лежит очень глубоко в корнях сознания людей, которые связаны с ней и кровно, и культурно, и психологически. Но я хотел бы сейчас вернуться к тому, что я говорил о заклатье твоими работами духа социальности. Все, кто приходят к тебе, конечно, благодарны за то, что ты сумел этот мир социального представить не иронично, не отмахнувшись от него, не высмеяв, как это де-

ние. Понятие пространства — как таковое, конечно, связано для меня с духовной жизнью, с освобождением. Отсутствие пространства — тюрьма. Это понятно, я думаю, каждому. В этом есть такая элементарная отчетливость. Мне для меня очень важен свет. Это решающий момент — свет. В картине свет все моделирует. В сущности, он все как бы создает — он создает все в какой-то далиности. Получается, что этот земной мир тем не менее имеет отношение к подлинной реальности, потому что он освещен, и сам свет есть как бы надежда. Он, этот свет, становится аналогом чего-то подлинно живого. Вот эти облака, например, (имеется в виду работа "Дух" — Э.Г.). Они не просто делаются светом. Я очень хорошо помню, как я их делала. У меня было ощущение, что я делаю настоящие облака. И точно знал, что я вижу свет, как он идет, и прямо получается облако. В сущности, я ведь предметов не делала никогда. Все дело в том, что я никогда их не делала. Поэтому я с удовольствием их делаю. Мне очень приятно, что я ничего не рисую предметно. И всегда свет рисую, и получается предмет. И когда он получается, мне всегда бывает очень неожиданно: надо же, предмет получился! Но в этом и есть радость — без этого как-то скучно делается. Такая тоска. И просто нарисовать ничего не могу. Разительно ничего.

ГРОИС. То, что ты сказал — очень интересно. И снова вспоминаю свой разговор с Ильей Кабоковым. Для него ведь свет наступает тогда, когда разрушается все видимое. В видимом для него свет отсутствует. Он говорит: я все видимое разрушаю, преодолеваю и прихожу к свету. У тебя отношение к миру иное. Поскольку мир освещен и свет в нем присутствует, ты не можешь относиться к нему негативно. Тебе нем хочется его преодолеть и разрушить.

БУЛАТОВ. Нет, я чувствую, что мне все это очень дорого, и нет, такой негативности нет.

ГРОИС. И, конечно, враг всяких национальных и прочих позитивных определений искусства. Но я должен сказать, что соотносимость подлинного мира с миром поверхностным и видимым, а мира истинного с миром невидимым, мира чистого света и движения духа — это очень еврейская традиция. Это традиция Бога невидимого, который освобождает от земных уз. Думаю, что эта традиция лежит очень глубоко в корнях сознания людей, которые связаны с ней и кровно, и культурно, и психологически. Но я хотел бы сейчас вернуться к тому, что я говорил о великой тайне работы духа социальности. Все, кто приходит к тебе, конечно, благодарны за то, что ты сумел этот мир социального представить не кроваво, не отмахнувшись от него, не вымешав, как это де-

лают, скажем, Комар и Меламид. В тебе нет ничего от соцарта и от насмешки. Многие пытаются — целая традиция есть такая: Бахчинян и другие — отделаться от мира, в котором мы живем, насмешкой. Все, кто видят твои работы, поражены твоим очень серьезным отношением к тому, что ты желаешь, твоим желанием подойти со всем вниманием к миру, в котором ты живешь, не отмахнуться ни от чего, с чем этот мир имеет дело.

БУЛАТОВ. Хочется понять. Понять или сделать вид, что понимаешь. Чтобы прожить. В сущности, ведь во многом, делая картину, делаешь себя. В общем-то искусство — способ прожить.

ГРОЙС. Конечно, насмешка и ирония не способствуют пониманию. Твои работы — и этим они меня поразили, как только я их увидел, — освобождение пониманием. Это то, что идет от европейской классики: если ты понял, ты свободен, если осознал, то освободился. Однако, мы сталкиваемся и с другой точкой зрения: известна точка зрения Евг. Шифферса, например, которая состоит в том, что если ты вписываешь людей, обладающих бессмертной душой, в какой-то мир, в котором они принудительно должны существовать, и мир этот предъявляешь зрителю со всей серьезностью, то, быть может, именно это, в конечном счете, не даст этим людям никакого выхода: они оказываются поработанными этим миром. Шифферс говорит даже о логической силе искусства и о том, что твое искусство губит бессмертные души твоих персонажей, замыкая их в этот мир. Оно отрезает им возможность спасения. Что ты можешь сказать по поводу этой точки зрения, которая достаточно хорошо известна?

БУЛАТОВ. Я бы хотел сказать, что изображаю этих людей, как себя. В сущности говоря, для меня нет дистанции между мной и изображаемыми тут людьми. Потому что иначе это была бы как раз ирония, а здесь, в сущности, — одни автопортреты. Поскольку, помещая себя в эту ситуацию, я одновременно освобождаюсь, мне кажется, что должно быть освобождение и для других.

ГРОЙС. Я понимаю тебя так: помещая себя в этот мир, ты не оставляешь себя в нем. У тебя нет внутреннего чувства, что ты вредишь своей душе, поэтому у тебя нет чувства, что ты вредишь душе других людей.

БУЛАТОВ. Люди, которых я рисую, как правило, находятся где-то на краю между пространством картины и тем пространством, в котором я нахожусь. Вот, например, в «Улице Красикова» люди неизвестно где: там, в картине, или здесь, в этой комнате. Они на одном переходе. Первая картина, где мне удалось поместить человека внутрь, это вот «Наташа». Она для меня оптимистическая: человек там и — ничего, выжил.

хают, скажем, Комар и Меламед. В тебе нет ничего от соцарта и от насмешки. Многие пытаются — целая традиция есть такая: Бахчисаи и другие — отделиться от мира, в котором мы живем, насмешкой. Все, кто видит твои работы, поражен твоими очень серьезным отношением к тому, что ты делаешь, твоим намерением пожить со всем миром и миру, в котором ты живешь, не отмахнуться ни от чего, с чем этот мир имеет дело.

БУЛАТОВ. Хочется понять. Понять или судить вид, что понимаешь. Чтобы понять. В сущности, ведь во многом, делая картину, делаешь себя. В общем-то искусство — способ понять.

ГРОИС. Конечно, насмешка и ирония не способствуют пониманию. Твои работы — и этим они меня поразили, как только я их увидел, — освобождение пониманием. Это то, что идет от европейской классики: если ты понял, ты свободен, если осознал, то освободился. Однако, мы сталкиваемся и с другой точкой зрения: известная точка зрения Евг. Шиффера, например, которая состоит в том, что если ты вписываешь людей, обладающих бессмертной душой, в какой-то мир, в котором они принудительно должны существовать, и мир этот представляешь зрителю со всей серьезностью, то, быть может, именно это в конечном счете не даст этим людям никакого выхода: они оказываются переработанными этим миром. Шиффер говорит даже о логической силе искусства и о том, что твоё искусство губит бессмертные души твоих персонажей, закиная их в этот мир. Оно отрезает им возможность спасения. Что ты можешь сказать по поводу этой точки зрения, которая достаточно хорошо известна?

БУЛАТОВ. Я бы хотел сказать, что изображаю этих людей, как себя. В сущности говоря, для меня нет дистанции между мной и изображаемыми тут людьми. Потому что иначе это была бы как раз ирония, а здесь, в сущности, — один автопортрет. Поскольку, помещая себя в эту ситуацию, я одновременно освобождаюсь, мне кажется, что должно быть освобождение и для других.

ГРОИС. Я понимаю тебя так: помещая себя в этот мир, ты не оставляешь себя в нем. У тебя нет внутреннего чувства, что ты вредный своей душе, поэтому у тебя нет чувства, что ты вредный душе других людей.

БУЛАТОВ. Люди, которых я рисую, как правило, находятся где-то на краю между пространством картины и тем пространством, в котором я нахожусь. Вот, например, в "Улице Красикова" люди неизвестно где: там, в картине, или здесь, в этой комнате. Они на одном переходе. Первая картина, где мне удалось поместить человека внутрь, это вот "Натан". Она для меня оптимистическая: человек там и — ничего, вышел.

Для меня нет в моих картинах опасности для людей. Как я себе не хочу зла, так и им не хочу.

ГРОЙС. На это вот что можно возразить: ведь для тебя оптимистическая надежда — надежда, что они выживут. Но, быть может, как раз это выживание и губит их души. Выживая в этом мире, они утрачивают спасение в мире ином.

БУЛАТОВ. Я выживание понимаю как спасение.

ГРОЙС. У тебя, значит, есть внутреннее ощущение, что в этом мире можно прожить с надеждой.

БУЛАТОВ. В сущности говоря, во всех картинах, кроме последней («Зима»), это было проблемой. Потому что везде люди стоят на краю. Неизвестно, где они находятся: там или здесь. И если человек находится где-то в глубине, то неизвестно, опять-таки, как он туда попал. Так везде, кроме последней картины («Зима»), где все удалось неизвестно какими способами. Как у Хармса: жизнь победила неизвестным мне способом.

ГРОЙС. Ты говорил, что пространство подлинного существования — это пространство за видимым миром, а теперь, скорее, возникает ощущение, что это пространство внутри картины.

БУЛАТОВ. Нет, оно по ту сторону. Но как туда попасть — вот вопрос.

ГРОЙС. Так как туда попасть?

БУЛАТОВ. Как туда попасть? Сквозь картину. Раз мы говорим, что картина — модель мира, значит, в ней должно находиться все, что есть в мире. Все спасение должно быть в ней. Не помимо нас оно должно происходить, а в ней.

ГРОЙС. Значит, невидимое тоже должно быть в картине?

БУЛАТОВ. Оно там не изображено. Оно по ту сторону картины. Как в мире оно по ту сторону реальности, так и в картине оно по ту сторону, т. е. не вправо, не влево, не вверх, не вниз, — а именно по ту сторону.

ГРОЙС. Т. е., когда ты смотришь на картину, она сама, своей внутренней структурой, своим устройством указывает на то место в этом мире, где есть возможность выйти на ту сторону видимого.

Может быть, это само «по ту сторону» она не показывает, но показывает то место, через которое туда можно попасть. Этим-то твои работы и должны отличаться от работ передвижников, где такое место не указывается.

Для меня нет в моих картинах опасности для людей. Как и себе не хочу зла, так и им не хочу.

ГРОЙС. На это вот что можно возразить: ведь для тебя оптимистически надежда — надежда, что они выживут. Но, быть может, как раз это выживание и губит их души. Выживая в этом мире, они утрачивают спасение в мире иным.

БУЛАТОВ. Я выживание понимаю, как спасение.

ГРОЙС. У тебя, значит, есть внутреннее ощущение, что в этом мире можно прожить с надеждой.

БУЛАТОВ. В сущности говори, во всех картинах, кроме последней ("Зима") это была проблема. Потому что везде люди стоят на краю. Незвестно, где они находятся: там или здесь. И если человек находится где-то в глубине, то неизвестно, опята-таки, как он туда попал. Так везде, кроме последней картины ("Зима"), где все удалось неизвестно какими способами. Как у Харриса: жизнь победила неизвестным мне способом.

ГРОЙС. Ты говорила, что пространство подлинного существования — это пространство за видимым миром, а теперь, скорее, возникает ощущение, что это пространство внутри картины.

БУЛАТОВ. Нет, оно по ту сторону. Но как туда попасть — вот вопрос.

ГРОЙС. Так как туда попасть?

БУЛАТОВ. Как туда попасть? Сквозь картину. Раз мы говорим, что картина — модель мира, значит в ней должно находиться все, что есть в мире. Все спасение должно быть в ней. Не понимаю как оно должно проходить, а в ней.

ГРОЙС. Значит, невидимое тоже должно быть в картине?

БУЛАТОВ. Оно там не изображено. Оно по ту сторону картины. Как в мире оно по ту сторону реальности, так и в картине оно по ту сторону, т.е. не вправо, не влево, не вверху, не внизу, — а именно по ту сторону.

ГРОЙС. Т.е., когда ты смотришь на картину, она сама, своей внутренней структурой, своим устройством указывает на то место в этом мире, где есть возможность выйти на ту сторону видимого. Может быть, это само "по ту сторону" она не показывает, но показывает то место, через которое туда можно попасть. Этими-то твоими работами я должен отличаться от работ передвижников, где такое место не указывается.

БУЛАТОВ. Одно время я декларативно строил картину именно таким образом. Это и сейчас присуще моим картинам. Картина так строится.

Но она уже не становится наглядным пособием.

ГРОЙС. Это не дано в виде очевидного приема, но, тем не менее, зритель должен это чувствовать.

БУЛАТОВ. В моих картинах пространство построено как бы помимо фигуры человека. Человек как бы живой. Он только что пришел, а картина уже была. Вдруг человек там встал, смотрит — и ничего. Он отойдет — картина останется. Речь идет о том, что даже в этом мире можно остаться человеком, пробыть, прожить. Здесь видно, что с краюшка, где-то очень недалеко, протоптано что-то. Оно все-таки там.

ГРОЙС. Но все персонажи твоих картин спиной как бы смотрят на зрителя, а вот тут («Зима») в первый раз героиня просто обращена к зрителям. Я думаю, тут большая разница. Мы сейчас, когда говорим о твоём искусстве, говорим о таких вот поздних соцреалистических вещах. Но для тебя твой творческий путь — путь без разрывов или для тебя есть ощущение перелома?

БУЛАТОВ. У меня есть и переломы. Много было сложных поисков, много терзаний всяких. Но с определенного времени есть ощущение такого пути.

ГРОЙС. А с какого времени?

БУЛАТОВ. Я начинаю считать свою работу своей, не ученической, с 1963 года. Я долгое время после этого еще занимался поверхностями, но у меня такое ощущение, что это один путь. Сначала поверхности, потом прорыв в пространство. Сначала желание деформации, недоверие к предмету — собственно, с этого импульса все началось. Это как у Платонова. Жук, а жук, ты кто? Что же это на самом деле за предмет? Но оказывается, что когда вскрываешь поверхность, то все так же остается спрятанным. То есть не в этом дело. Чем больше человек вмешивается, тем больше он просто вносит свое отношение, и темой оказывается не этот мир, а его собственное отношение к этому миру. Поэтому эту часть моей работы можно рассматривать, как ложную. Но для меня она была важной.

ГРОЙС. Поэтому ты думаешь, что все больший отказ от этих деформирующих видимое приемов связан с твоим все большим желанием отрешиться от своей субъективной позиции?

БУЛАТОВ. Я все время чувствовал, что проблема оказывается нетронутой. Я только пытался ее поймать, и вдруг оказывалось, что она не при-

БУЛАТОВ. Одно время я декларативно строил картину именно таким образом. Это и сейчас присуще моим картинам. Картина так строится. Но она уже не становится наглядным пособием.

ГРОСС. Это не дано в виде очевидного приема, но тем не менее зритель должен это чувствовать.

БУЛАТОВ. В моих картинах пространство построено как бы по форме фигуры человека. Человек как бы живой. Он только что пришел, а картина уже была. Вдруг человек тем встал, смотрит - и ничего. Он отойдет - картина останется. Речь идет о том, что даже в этом мире можно остаться человеком, пробыть, прожить. Здесь видно, что с краешка, где-то очень недалеко, протоптана что-то. Оно все-таки там.

ГРОСС. Но все персонажи твоих картин синими как бы смотрят на зрителя, а вот тут ("Зима") и первый раз героиня просто обращена к зрителю. И думаю, тут большая разница. Мы сейчас, когда говорим о твоём искусстве, говорим о таких вот поздних социалистических вещах. Но для тебя твой творческий путь - путь без разрывов или для тебя есть ощущение перелома?

БУЛАТОВ. У меня есть и перемены. Много было сложных поисков, много терзаний всяких. Но с определенного времени есть ощущение такого пути.

ГРОСС. А с какого времени?

БУЛАТОВ. Я начинаю считать свою работу - своей, не учебической, с 1963 года. И долгое время после этого еще занимался поверхностным, но у меня такое ощущение, что это один путь. Сначала поверхности, потом прорыв в пространство. Сначала мелкие деформации, недоверие к предмету - собственно, с этого импульса все началось. Это как у Платонова. Бук, а бук, ты кто? Что же это на самом деле за предмет? Но оказывается, что когда искривляешь поверхность, то все так же остается спрятанным. То есть не в этом дело. Чем больше человек исследуется, тем больше он просто вносит свое отношение, и темой оказывается не этот мир, а его собственное отношение к этому миру. Поэтому эту часть моей работы можно рассматривать, как логичную. Но для меня она была важной.

ГРОСС. Поэтому ты думаешь, что все больший отказ от этих деформирующих видимых приемов связан с твоим все большим желанием оторваться от своей субъективной позиции?

БУЛАТОВ. Я все время чувствовал, что проблема оказывается нетронутой. И только пытался ее познать, и вдруг оказывалось, что она непри-

чем, а речь идет только о моем к ней отношении. Я опять оказываюсь в положении человека, который не знает, как жить. Мне-то нужно было сделать такую картину, чтобы она помогала мне жить.

ГРОЙС. Есть такой известный лозунг Гуссерля: отказ от психологизма. Выход к самим вещам.

БУЛАТОВ. Ну да, речь тогда пошла об основополагающих началах и ритмах самой картины. В конце концов, пришлось заняться ею: а с чем же я имею дело? Я не могу внести в картину механически свои впечатления, потому что картина что-то принимает, а что-то не принимает, на все она реагирует по-разному — значит, в конце концов, надо разобраться в этом. Пришлось опять заняться этим какое-то время. И вот отчетливо выяснились основополагающие ритмы самой картины, и оказалось, что они очень важны для понимания мира. Вот так это случилось. «Горизонт» оказался очень важным во всех смыслах для меня.

ГРОЙС. Вообще все твои композиции — традиционные, центральные композиции. У тебя построение картин очень классично. И я думаю, что это в первую очередь останавливает внимание. Именно это отличает их от работ передвижников и не дает отождествить их с гиперреализмом, хотя в том, как ты обосновал свое невмешательство в визуальный образ, есть много общего с гиперреализмом. Это их очень четкое строение, их классическая организация отсылает к самому традиционному европейскому осознанию картины, самого факта картины, в отличие от случайно зафиксированного облика реальности. Сразу понимаешь, что имеешь дело именно с картиной, т. е. с чем-то завершенным в себе. Вся картина подчинена центральной организации. Только сам персонаж нарочно сдвинут в сторону. Это и делает его в картине как бы лишним, необязательным. Он пришел в совершенный мир картины из мира случайного, с воли.

БУЛАТОВ. Ведь для меня картина существует до всякого изображения. Прежде всего, есть уже картина, а потом уже изображение всякое и предметы. Но существует прежде всего картина — белый четырехугольник.

ГРОЙС. Т. е. картина как конструкция.

БУЛАТОВ. Да, как дом, в котором уже живут. Если мы въезжаем в квартиру, она не пустая — надо кого-то из нее переселять. Дело в том, что в картине все реагирует: каждая точка реагирует по-разному. Картина уже есть с самого начала, а потом я начинаю на ней рисовать.

чем, в речь идет только о моем к ней отношении. И опять оказываюсь в положении человека, который не знает, как жить. Мне-то нужно было сделать такую картину, чтобы она помогла мне жить.

ГРОЗС. Хотя такой известный девиз Гуссерля: отказ от психологизма. Выход к самим вещам.

БУЛАТОВ. Ну да, речь тогда пойдет об основополагающих началах и ритмах самой картины. В конце концов пришлось заняться ей: а с чем же я имел дело? Я не могу внести в картину механически свои впечатления, потому что картина что-то принимает, а что-то не принимает, на все она реагирует по-разному — значит, в конце концов надо разобраться в этом. Пришлось опять заняться этим какое-то время. И вот отчетливо выяснилось основополагающие ритмы самой картины, и оказалось, что они очень важны для понимания мира. Вот так это случилось. "Горизонт" оказался очень важным во всех смыслах для меня.

ГРОЗС. Вообще все твои композиции — традиционные, центральные композиции. У тебя построения картин очень классично. И я думаю, что это в первую очередь останавливает внимание. Именно это отличает их от работ передвижников и не дает отождествить их с гиперреализмом, хотя в том, как ты обосновал свое непостоянство в визуальный образ, есть много общего с гиперреализмом. Это их очень четкое строение, их классическая организация отсылает к самому традиционному европейскому восприятию картины, самого факта картины, в отличие от случайно зафиксированного образа реальности. Сразу понимаешь, что именно дело именно с картиной, т.е. с чем-то завершающим в себе. Вся картина подчинена центральной организации. Только сам персонаж нарочно сдвинут в сторону. Это и делает его в картине как бы лишним, необязательным. Он пришел в совершенный мир картины из мира случайного, с воли.

БУЛАТОВ. Здесь для меня картина существует до всякого изображения. Прежде всего, есть уже картина, а потом уж изображение всякое и предметы. Но существует прежде всего картина — белый четырехугольник.

ГРОЗС. Т.е. картина, как конструкция.

БУЛАТОВ. Да, как дом, в котором уже живут. Если мы въезжаем в квартиру, она не пустая — надо кого-то из нее переселить. Дело в том, что в картине все реагирует: каждая точка реагирует по-разному. Картина уже есть с самого начала, а потом я начинаю на ней раскладывать.

ГРОЙС. Эта твоя картина — она очень классична. Ты, прежде всего, ориентирован на картину, в отличие от моментального впечатления о жизни, и на мир, как целостность, в отличие от случайного впечатления от мира. То, что отличает классицизм от реалистических или барных направлений.

БУЛАТОВ. Да, в сущности, все стоящее внимания — в картине. Образа нет как бы, потому что за пределами картины вообще ничего нет.

ГРОЙС. Что ты можешь сказать об эстетической стороне картины, о которой ты упомянул вначале в связи с Фаворским?

БУЛАТОВ. Для меня белое, черное, все предметы, которыми я пользуюсь, имеют определенное этическое значение. Например, выбор цвета не мотивируется эстетической стороной дела. Я очень как-то верю, что если получится, то будет красиво. Выбор цвета всегда имеет значение. Каждый цвет несет какую-то нагрузку.

ГРОЙС. То есть все конструктивные элементы картины для тебя связаны с какими-то символическими функциями в культуре, и ты все время учиываешь это. Вообще, мне кажется, что явления большого стиля продиктованы не вкусом. Большое искусство всегда продиктовано смыслом за пределами личного вкуса. Оно основывается на конструктивном и внеэстетическом принципе. Ты, кстати, никогда не оформлял свои взгляды на картину в виде трактата, как это делали, например, художники Возрождения?

БУЛАТОВ. Я пытался и всегда это получалось так многозначительно, что меня начинало тошнить, и я бросал.

ГРОЙС. Тогда еще два вопроса. Существуют ли в Москве какие-то художники, которые на тебя влияют, которые тебе нравятся?

БУЛАТОВ. Я знаю, как близких мне художников, Олега Васильева и Илью Кабакова и влияние их чувствую постоянно. Определенные симпатии я чувствую к Свешникову, особенно к его ранним работам. Но и сейчас мне нравится то, что он делает. Мне интересен Шварцман, конечно, и, пожалуй, Вейсберг. Назову этих троих.

ГРОЙС. Последний вопрос. Вопрос достаточно традиционный для теперешнего разговора — это вопрос об отношении твоём к вере. Связываешь ли ты свое искусство с верой?

ГРОИС. Эта твоя картина — она очень классична. Ты, прежде всего, ориентирован на картину, в отличие от моментального впечатления, о жизни, и на мир, как целостность, в отличие от случайного впечатления от мира. То, что отличает классицизм от реалистических или барочных направлений.

БУЛАТОВ. Да, в сущности, все стоящее пишущая — в картине. Образует как бы, потому что за пределами картины вообще ничего нет.

ГРОИС. Что ты можешь сказать об эстетической стороне картины, в которой ты упомянул вначале в связи с Базарским?

БУЛАТОВ. Для меня белое, черное, все предметы, которыми я пользуюсь имеют определенное этическое значение. Например, выбор цвета не определяется эстетической стороной дела. Я очень как-то верю, что все получится, то будет красиво. Выбор цвета всегда имеет значение. Каждый цвет несет какую-то нагрузку.

ГРОИС. То есть все конструктивные элементы картины для тебя связаны с какими-то символическими функциями в культуре, и ты все время учишься это. Вообще, мне кажется, что явления большого стиля продиктованы не искусством. Большое искусство всегда продиктовано смыслом за пределами личного вкуса. Оно основывается на конструктивном и эстетическом принципе. Ты, кстати, никогда не оформлял свои взгляды на картину в виде трактата, как это делали, например, художники Возрождения?

БУЛАТОВ. Я пытался и всегда это получалось так многозначительно, что меня начинало тошнить и я бросал.

ГРОИС. Тогда еще два вопроса. Существуют ли в Москве какие-то художники, которые на тебя влияют, которые тебе нравятся?

БУЛАТОВ. Я знаю, как близких мне художников, Олега Васильева и Елиза Казанова и влияние их чувствуется постоянно. Определенные симпатии и чувство к Свешникову, особенно к его ранним работам. Но в целом мне нравится то, что он делает. Мне интересен Шварцман, конечно, и, пожалуй, Вейсберг. Назову этих трех.

ГРОИС. Последний вопрос. Вопрос достаточно традиционный для теперешнего разговора — это вопрос об отношении твоим к вере. Связываешь ли ты свое искусство с верой?

БУЛАТОВ. Я думаю, что все люди веруют, и не понимаю неверующего человека. Мне кажется, что без этого практически невозможно жить. А что касается самой художественной практики, то это сложный вопрос, может ли живопись быть религиозной. Религиозная картина возможна, как чудо, но может ли она существовать, как заданность — просто не знаю.

ВЛАДОВ. Я думаю, что все люди веруют, и я не понимаю неверующего человека. Мне кажется, что без этого практически невозможно жить. А что касается самой художественной практики, то это сложный вопрос, может ли искусство быть религиозной. Религиозная картина возможна, как чудо, но может ли она существовать, как заданность - просто не знаю.

И. Кабаков

НОЗДРЕВ И ПЛЮШКИН

Ноздрев и Плюшкин — два бессмертных героя «Мертвых душ» — до сих пор задевают нас своей способностью рассматривать себя с самых разных точек, по самым разным сечениям, и всегда почему-то получается при этом не только любопытное, но и важное, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Мне, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.

1. Ноздрев и Плюшкин как два бессмертных характера.
2. Они же как бессмертные типы (социальные).

В первом случае Ноздрев «олицетворяет собой бесшабашность, безудержность, бестолковость, бессмысленную энергию, в конечном счете — безумие и бред. Плюшкин — скопидомство, скряжничество, бессмысленную мелочность и — в конечном счете — тот же бред и безумие».

С точки зрения социальных типов и Ноздрева, и Плюшкина «Гоголь гениально изобразил типы провинциальных помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые...»

Попробуем посмотреть на Ноздрева и Плюшкина еще в одном срезе, не менее произвольном, чем другие, а именно — со стороны «типа сознания».

С этой «точки зрения» Ноздрев и Плюшкин будут связаны друг с другом, как дополняющие друг друга цвета, как взаимопротивоположные стороны одного и того же «типа сознания».

Назовем их. Ноздрев выражает собой, воплощает «тип сознания» общественный. Это такой род сознания, при котором все вещи, события, отношения между людьми, темп, тонус, короче: весь смысл жизни во всех ее

НОЗДРЕВ И ПЛЯШКИН

Ноздрев и Пляшкин — два бессмертных героя "Мертвых душ" — до сих пор задавляют нас своей способностью рассматривать себя с самых разных точек, из самых разных сечений, и всегда почему-то получается при этом не только абсурдное, но и зловещее, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Мне, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.

1. Ноздрев и Пляшкин как два бессмертных характера.
2. Они не как бессмертные типы (социальные).

В первом случае Ноздрев "олицетворяет собой беснравность, безудержность, бестолковость, бессмысленную энергию, в конечном счете безумие и бред. Пляшкин — скотинство, скрытничество, бессмысленную мелочность и — в конечном счете — тот же бред и безумие."

С точки зрения социальных типов и Ноздрев и Пляшкин — "Тогода гениально изобразил типы провинциальных помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые..."

Попробуем посмотреть на Ноздрева и Пляшкина еще в одном срезе, не менее произвольном, чем другие, а именно — со стороны "типа сознания".

С этой "точки зрения" Ноздрев и Пляшкин будут связаны друг с другом, как дополняющие друг друга цвета, как взаимодополняющие стороны одного и того же "типа сознания".

Назовем их. Ноздрев выражает собой, воплощает "тип сознания" общественный.

Это такой род сознания, при котором все вещи, события, отношения между людьми, темп, тонус, короче: весь смысл жизни во всем ее

точках пронизан общественным, публичным значением. Не характер именно его, Ноздрева, представлен нам и действует в поэме, человек, охваченный общественным, компанейским экстазом, состоянием по преимуществу. Уместно настоять на том, что общественное сознание (и в поэме, и в нашей повседневной местной жизни) — не есть что-то абстрактное, умозрительное, состоящее из известных числом и способом выполнения каких-то правил поведения, отношений внутри общества, общества и человека и т. д., а представляет собой в действительности особую охваченность, в известном смысле страсть, демона, пронизывающего всего человека и просто сжигающего его всю жизнь, каждое его мгновение на «алтаре общественной жизни», «общественного служения». Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деспотизме и несущее насилие энтузиазме, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он охвачен общественным поручением и он временно или постоянно вершит «общественное дело». Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния взвинченности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы мы знаем и пугаемся непонятной энергии, молодцеватости пионервожатых, всевозможных запевал, распорядителей вечеров, а потом — всю остальную жизнь — «душ общества», добровольных тамад, командиров походов, привалов, дней рождений и праздников на производстве и т. д.

Если наблюдать со стороны за человеком, находящемся в этом состоянии, охваченным им, то с первого взгляда его можно оценить как глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, счастливым, возбужденным, но одновременно и несколько озабоченным, по-своему внимательным и даже в каком-то смысле цепко-

точках признан общественным, публичным значением. По характеру именно его, Поэдрава, предстает нам и действует в поэме, и человек, охваченный общественным, командантским экстазом, состоянием по преимуществу. Уместно insistir на том, что общественное сознание (и в поэме, и в нашей повседневной частной жизни) — не есть что-то абстрактное, умозрительное, состоящее из известных чисел и способом выполнения каких-то предписанных действий, отношений внутри общества, общества и человека и т.д., а представляет собой в действительности особую охваченность, в известном смысле страсть, дамова, принципиально возмущающая человека и просто охваченного его вся жизнь, какое его отношение к "алтарю общественной жизни", "общественного служения". Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деснотизме и несущее несильные энтузиазмы, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он охвачен общественным поручением и он временно или постоянно ведет "общественное дело". Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния возмущенности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы им чужды и чуждеем наполненной энергии, молодцеватости пионерских, всевозможных записок, распорядителей вечеров, в потом — все остальные жизни — "дух общества", добровольных тождеств, командиров походов, призывов, дней рождений и праздников на производстве и т.д.

Если набраться со стороны за человеком, находящимся в этом состоянии, охваченным им, то с первого взгляда его можно оценить как глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, охваченным, возбужденным, но одновременно и несколько опьяненным, по-своему внимательным и даже в каком-то смысле ценно-

подозрительным. Подозрительность и цепкость его направлены на следующее: все «общество» должно находиться, по мысли «общественника», в особом, близком трансу состоянии, которое можно назвать «общественным». С этого момента люди и каждый из них, который был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становится частью единого тела, которое раньше называлось общество, а теперь коллектив. С момента образования общество живет своим собственным, «общественным» состоянием, уже ничем не похожим на состояние отдельного человека. Вот именно к нему, к этому новому телу обращено внимание общественника, из него извлекается та эманация, та энергия, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и медиумом, и дирижером, чувствует это состояние, этот дух, наполняется им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на общество. От него, от общественника зависит возбуждать, питать, организовывать это тело, бороться с отстающими, поощрять передовых, журить нерадивых, но самое главное — держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали «общественным трансом, неврозом». Вот откуда этот взвинченный энтузиазм, бесконечная бодрость и энергия, и одновременно холодная подозрительность. Она обращена к тем, кто в поле «общественности» присутствует лишь формально, не желая вовлечься в это состояние. Все, что было сказано об общественном трансе, полностью относится к состоянию, в котором находится Ноздрев. Его постоянное местопребывание в прямом и переносном смысле — на ярмарке в губернском городе. Ярмарка и есть условие возникновения этого транса полубытия, полусна, в котором возникают и живут «общества». Что делают в них, вернее, что в них делается — известно из восторженных, полубыбличных рассказов

подозрительным. Подозрительность и ценность его направлены на следующее: все "общество" должно находиться, по мысли "общественники", в особом, близком к трансу состоянии, которое можно назвать "общественным". С этого момента люди и каждый из них, который был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становится частью единого тела, которое раньше называлось обществом, а теперь коллектив. С момента образования общество имеет своим собственным, "общественным" состоянием, уже ничем не похожим на состояние отдельного человека. Тот именно к нему, к этому новому телу обращено все внимание общественника, из него извлекается та эманация, та энергия, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и наблюдателем и дирижером, чувствует это состояние, этот дух, наполняет им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на общество; от него, от общественника зависит возбуждать, питать, организовывать это тело, бороться с отставшими, поощрять передовых, курить передовых, но самое главное — держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали "общественным трансом, напряжением. Вот откуда этот вымученный энтузиазм, бесконечная бодрость и энергия и одновременно холодная подозрительность. Она обращена к тем, кто в поле "общественности" присутствует лишь формально, не желая впасть в это состояние. Все, что было сказано об общественном трансе, полностью относится к состоянию, в котором находится Наздрав. Его постоянное местопребывание в прямом и переносном смысле — на ярмарке в губернском городе. Ярмарка и есть условие возникновения этого транса полубития, полусна, в котором возникает и живет "общество". Что делают в них, вернее, что в них делается — известно из восторженных, полубризовочных рассказов

Ноздрева, но ясно, что дело совсем не в этих кутежах, обменах, покупках, перемещениях, дружбах, а в том состоянии, которое полно огня, дыма, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо, и смерть — но все «на людях», среди людей, погруженных, пляшущих в этом мире общественного состояния, общественного транса. Ноздрев — один из них.

Что делает Гоголь с Ноздревым? Он трижды поворачивает его перед нами. Первый раз мы видим в его же рассказе на ярмарке, безумная, фее-рическая, почти сказочная жизнь проходит перед нами, но как бы силуэтом, за экраном. Второй раз мы видим его у себя дома, уже, так сказать, «наяву», и в третий раз — на балу у губернатора.

Третье описание «На балу» — классическое изображение самого бала как полного растворения, помрачения всех и каждого в «общественном», и выкрутасы, ползание по полу, хватанье Ноздрева не только в этом воздухе бала не неприличны и скандальны (как считается, он вел себя неправдоподобно, дворянин не мог хватать других за ноги и проч.), а как раз наоборот — нормально, естественно, как следовало и должно было происходить из самой ситуации. И он, Ноздрев, как наиболее чувствительный к моменту, к ситуации человек, как «душа общества» (сейчас бы сказали «душа коллектива»), только выразил в самом полном, остром смысле то, что созревало, накопилось в этом «общественном» чаду.

Немного хочется сказать о духе «безобразия», который всегда познает, возникает в общественном месте, всегда связан с духом и состоянием общности, в уникальной ситуации замкнутого и обреченного на самое себя общество. Это состояние доходит до апогея в двух своих важнейших точках: в точке осознания себя обществом — неважно, дружеская пирушка ли это, сословный бал, именины на

Новадрев, но ясно, что мало связано не в этих кутенях, обменная, покупок, перемещениях, друзьях, а в том состоянии, которое можно описать, дыма, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо и смерть - но все "на людях", обрамлении людей, погруженных, вливающих в этот мир общественного состояния, общественного течения. Новадрев - один из них.

Что делает Гоголь с Новадревым? Он трижды возвращает его перед нами. Первый раз мы видим его в его же рассказе на примере, бесушная, феодалическая, почти сказочная жизнь проходит перед нами, но как бы окутано, за экраном. Второй раз мы видим его у себя дома, уже, так сказать, "наизусть", и третий раз - на балу у губернатора.

Третье описание "На балу" - классическое изображение самого бала как полного растворения, помрачения всех и каждого в "общественном" и накрутасе, полноте по полу, хватанье Новадрева не только в этом полудне бала но и вприличии и скандалах (как считается, он вел себя неприлично, дворянин не мог хватать других за ноги и проч.), а как раз наоборот - нормально, естественно, как следствие и должно было происходить из самой ситуации. И он, Новадрев, как наиболее чувствительный и моменту, и ситуация человек, как "душа общества" (сейчас бы сказали "душа коллектива") только вырвался в своем полне, острои смысле то, что созревало, накиннулось в этом "общественном" чину.

Нельзя не сказать о духе "безобразия", который всегда повсюду, возникает в общественном месте, всегда связан с духом и состоянием общественности, в уникальной ситуации замкнутого и обреченного на само себя общества. Это состояние доходит до апогея в двух своих крайних точках: в точке осознания себя обществом - несомненно, душевская пирушка для это, осоловевший бал, именуемый на

производстве или троллейбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, тамада воплощает в себе эту точку, это торжество осознанности обществом себя как целое. Вторая точка возникает как воздух неестественности, искусственности, ложности, в известной степени преступности, которую несут в себе любые сборища, сходы, любое «общество», собравшееся как бы по поводу, но в сущности ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникает человек, который воплотит, выразит его. Часто этот «милый безобразник» бывает заведомо приглашен в «общество», иногда он возникает неожиданно, внезапно, общество само в своей потребности назовет кого-то внутри самого себя. Важно другое — дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественного, которое перемещается от первоначального счастья к безобразию. Он действует как неизбежный двухтактный двигатель — сначала первое, потом второе.

Примеров из жизни и истории — миллионы. Страшные попойки Ивана Грозного и Петра. Сегодняшние попойки, дни рождения, новые и старые годы, свадьбы и проч. Описанные И. Буниным собачий лай и завывания Маяковского на приеме в честь открытия выставки полностью повторяют поведение на балу Ноздрева. Маяковский так же, как и Ноздрев, был медиумически чувствителен к воздуху, климату большой аудитории, умел выражать ее, «брать игру на себя» и т. д. Сюда же можно отнести рассказ «Чертогон» Лескова с битьем зеркал и всего что ни попало, купцами I гильдии и др.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Ноздрева дома, недаром дана так полно, в таком огромном куске. Здесь комизм и эффект достигается тем, что зритель видит функционирование не «общественного» состояния, общественной эйфории в наименее пригодном для этого

производства или трамвайбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, толпа впадает в себе эту точку, это торжество осознания обществом себя как целого. Вторая точка возникает как воздух неестественности, искусственности, ложности, в известной степени преступности, которую несут в себе любя оборачива, сходы, любое "общество", сформировавшееся как бы по поводу, но в сущности ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникает человек, который воплотит, выразит его. Часто этот "малый безобразник" бывает замечательно притягиваем в "общество", иногда он возникает неожиданно, внезапно, общество само в своей потребности называет кого-то внутри самого себя. Важно другое — дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественного, которое нарастает от первоначального счастья и безобразия. Он действует как напавший двухтактный двигатель — сначала первое, потом второе.

Примеров из жизни и истории миллионы. Страшные попойки Ивана Грозного в Петре. Сегодняшние попойки, дни рождения, поминки и старая гоним, свадьбы и проч. Описание Н. Бунина собачий лай и замывания Манковского на приеме в честь открытия выставки, полностью повторяет поведение на балу Поздрева. Манковский так же, как и Поздрав, был мелочнически чувствителен к воздуху, кинематографической аудитории, умел управлять ее, "брать игру на себя" и т.д. Сюда же можно отнести рассказ "Чертогон" Лескова с битьем перкал и всего что ни попало, купцами и гильдии и др.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Пухлякова дома, недаром была так полна, в таком огромном куске. Здесь кончина и эффект достигается тем, что зритель видит функционирование "общественного" состояния, общественной эйфории в наиболее пригодном для этого

месте, не на том стадионе, где они обычно реализуются и полноценно живут, а как раз наоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще дико и противоестественно, т. е. дома. Домашнее состояние, дом как таковой противоположны общественному, внеположны «обществу». Дом по определению невозможно ввергнуть, погрузить в общественное состояние. Но в том-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Ноздрев не расслабляется, не переключает сознания, верный общественному призванию в любом месте. Весь мир для него — общество, и его собственный дом — тоже. На ярмарке все крутится, меняется, перемещается — и в доме тоже. Зять Межуев — член общества и «уехать» из него он не может, не имеет права — это преступление «общество» и общественное сознание не понимает и не прощает нам (вспомним, как тяжело и «подло» уезжать со дня рождения домой — «мы тебе не нравимся» и пр.).

Но ведь Чичиков приехал к Ноздреву «приватно», т. е. именно в дом к нему, отдельному, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразие, возникшие при этом, происходят не от встречи «плохого», взбалмошного, бестолкового характера «безобразника» Ноздрева и тихого, рассудительного, «хорошего» характера Чичикова, а от встречи двух сознаний: пылающего, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания, пребывающего в общественном состоянии Ноздрева, классического общественника, заводилы, весельчака, организатора счастья, легкости — и закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации «с глаз на глаз» Чичикова.

месте, не на том стадионе, где они обычно реализуются и passionately выкут, а как раз наоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще дико и противоестественно, т.е. дома. Доминанте состоянию, дом как таковой противопоставлен общественному, исключая "обществу". Дом не оправдывает невозможно перегнуть, погрузить в общественное состояние. Но в том-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Пондран не расщепляется, не переключает сознания, верный общественному признаку в любом месте. Весь мир для него - общество, и его собственный дом-тоже. На примарке все крутится, манится, паритостоя - и в доме тоже. Зато Мехуза член общества и "уехать" из него он не может, не имеет права - это преступление "обществу" и общественное сознание не понимает и не прощает нем (основным, как тыжино и "падо" узнать се для рождения домой - "ам тебе не нравился" и пр.).

Но ведь Чичиков приехал к Пондрану "приматно", т.е. именно в дом к нему, отдельному, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразие, возникшие при этом, происходят не от встречи "плохого", злобного, бестолкового характера "бездарности" Пондрана и такого, рассудительного, "хорошего" характера Чичикова, а от встречи двух сознаний: шаловатого, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания, пребывающего в общественном состоянии Пондрана, классического общественника, народник, весельчак, организатора счастья, легкости - и закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации "о глазу на глазу" Чичикова.

Ноздрев предлагает веселую счастливую игру, где Межуев, Чичиков, Ноздрев, все остальные — равны и братья. Чичиков не принимает этой игры, уходит от нее. По Гоголю Чичиков пасует, так оно и должно быть. Общественное состояние вездесуще: везде, где оно есть, оно побеждает: сила и сопротивление его противников не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ею. От него можно только прятаться, убегать, но не без повреждений, что, вероятно, произошло и с Чичиковым. Не погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под воздействием со стороны?

В картине Феллини «Сладкая жизнь» стриптиз одной из участниц «вечернего общества» прерывается внезапным появлением «хозяина дома», который поднимает шторы на окнах и утренний свет прогоняет, подобно крику петуха, «дух общества».

В нашем мире, где шторы наглухо опущены и никто их не сможет поднять, конец «общественного состояния», «транса» заключен в переходе его в его «безобразия», в пыль, в бестолковщину, но потом, видимо, снова в новое «общественное состояние», потом... Но тут Гоголь в таких случаях все покрывает пеленой неизвестности, которой, как мы знаем, заканчивается и сцена Ноздрева с Чичиковым.

.....

«Состояние сознания» Плюшкина прямо противоположно «сознанию» Ноздрева. Если сознание Ноздрева целиком направлено вовне, то у Плюшкина — вовнутрь.

Если Ноздрев видит, захвачен морем вещей, событий — Плюшкин не имеет никакого контакта ни с чем вокруг, все для него неожиданно

Ноздрев предлагает веселую счастливую игру, где Мекуев, Чичиков, Ноздрев, все остальные — раини и братья. Чичиков не принимает этой игры, уходит от нас. Но Гоголь Чичикова насует, так оно и должно быть. Общественное состояние высшего: ладно, где оно есть, оно побеждает; сила и сопротивление его противников не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ей. От первого можно только прятаться, убегать, но не без повреждений, что, вероятно, произошло и с Чичиковым. Не погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под воздействием са-сто-рени.

В картине великий "Сладкая жизнь" странный вызов из участия "мечтательного общества" предвещает внезапным появлением "кованья дома", который поднимает шторм на окнах и утренний свет прогоняет, подобно крику петуха, "дух общества".

В нашем мире, где шторм наглухо окутаны и никто их не слышит подлить, конец "общественного состояния", "транса", заключен в переходе его в его "безобразия", в шель, в бестолковщину, но потом, видимо, снова в новое "общественное состояние", потом... Но тут Гоголь в таких случаях все покрывает пеленой неизвестности, которой, как мы знаем, заканчивается и сцена Ноздрева с Чичиковым.

.....
"Состояние сознания" Плюшкина прямо противоположно "сознанию" Ноздрева. Если сознание Ноздрева целиком направлено вовне, то у Плюшкина — вовнутрь.

Если Ноздрев видит, захвачен морем вещей, событий — Плюшкин не имеет никакого контакта ни с чем вокруг, все для него неожиданно

и затруднено. Если Ноздрев постоянно на какой-то непомерной сцене — Плюшкин постоянно в углу, за кулисами. Ноздрев — на ярком свете, Плюшкин — в тени, полумраке. Ноздрев невозможен без людей, Плюшкин невозможен с людьми. Ноздрев мелькает, как муха, во множестве мест одновременно, легко летит за горизонт, — Плюшкин навеки неподвижен в своем затхлом затененном углу... И так до бесконечности могут продолжаться эти сравнения.

Короче говоря, Ноздрев — классический экстраверт, Плюшкин — классический интроверт. В Плюшкине продемонстрирован тип сознания, бесконечно погруженного в самое себя, т. е. имеющего свой центр, свое единственное средоточие внутри себя. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение на центр, на себя, вовнутрь приводит к полной неподвижности, неизменяемости самого Плюшкина. Но это не мертвая, окостеневшая неподвижность — она полна напряженной динамики, энергии, определенного драматизма. Жизнь в этом неподвижном сером и пыльном с виду сознании состоит в особом отношении окружающего его мира и событий к этому сознанию, к этому центру, в котором происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом новом восстановлении жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в памяти, в удержании его в этой памяти как живой части сознания, и потому неподвижное хранение, предстояние перед лицом этой памяти сообщает вещам новую, утраченную уже ими в жизни силу. Не мертвые по виду вещи складываются, хранятся вокруг Плюшкина. Пусть мгла, пыль и забвение покрывает это скопище вещей и их хозяина. Под этим пеплом происходит, существует бесконечная связь, диалог между вещью и памятью,

и затружено. Если Поздрав постоянно на какой-то постоянной сцене — Пляшущи постоянно в углу, за кулисами. Поздрав — на ярком свете, Пляшущи — в тени, полутьме. Поздрав невозможен без людей, Пляшущи невозможен с людьми. Поздрав мелькает как муха по множеству мест одновременно, легко летит за горизонт, — Пляшущи навели неподвижен в своем затхлом затканном углу... И так до бесконечности могут продолжаться эти образы.

Короче говоря, Поздрав — классический экстраверт, Пляшущи — классический интроверт. В Пляшущи продемонстрирован тип сознания, бесконечно погруженного в самое себя, т.е. имеющего свой центр, свое единственное предельное внутри себя, т.е. ~~имеющего свой центр, свой предельный мир~~. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение к центру, к себе, вовнутрь приводит к полной неподвижности, неизменяемости самого Пляшущи. Но это не мертвая, экзистенциальная неподвижность — она полна напряженной динамики, энергии, определенного драматизма. Жизнь в этом неподвижном сером и пыльном с виду сознании состоит в особом отношении окружающего его мира и событий к этому сознанию, к этому центру, в котором происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом акте восстановления жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в памяти, в удержании его в этой памяти как живой части сознания, и потому неподвижное хранение, предстояние перед лицом этой памяти сообщает людям нечто, утраченную уже ими в живой силе. Не мертвые по виду вещи складываются, хранятся вокруг Пляшущи. Буква мгла, пыль и забвение пронизывает это окошко вещей и их хозяина. Под этим панном происходит, существует бесконечная связь, диалог между вещами и памятью,

хранящей жизнь этой вещи, и можно говорить о постоянном токе пусть странной, но жизни, сладкой, топкой, в каком-то смысле одухотворенной. Вещи, мир, закрепленный в них, не мелькают, образуя пустоту в сознании, а наполняют его, дают ему пищу для размышлений, согревают его.

Каждая вещь — бумажка, перышко, гвоздик — связана в этом сознании с такими воспоминаниями и обстоятельствами, что расстаться с ними, выбросить их — значит выбросить и погубить эту жизнь, эти обстоятельства. Но ведь это прошлая жизнь, прошлые обстоятельства? В том-то и дело, что для сознания нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. В настоящем времени присутствуют уже новые вещи, новые обстоятельства, но ведь они не лучше, не полнее тех, кого они вытеснили — они только лишь «новые»! При такой установке сознания вещи нагромождаются друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но музей и библиотеку не мирового, общезначимого значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной памяти. Что за беда! Разве жизнь, извлекаемая в этом одном-единственном случае, беднее, слабее, чем жизнь, происходящая в общественных музеях и собраниях? И поэтому в этом смысле совершенно неважно, что общественные музеи прекрасно подметены, освещены, что в них поставлена охрана, а предметы разложены и выставлены в порядке и снабжены этикетками. «Музей им. Плюшкина» страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова — для его хозяина он упорядочен, организован и весь известен до мельчайших экспонатов не хуже любого Лувра.

крайней жизни этой жизни, и можно говорить о постоянном токе души стройной, но легкой, слезливой, тонкой, в каком-то смысле одухотворенной. Духи, мир, закреплённый в них, не наливает, образуя пустоту в сознании, а наполняет его, даёт ему пищу для размышлений, согревает его.

Жизнь вещь — бумажка, перышко, гвоздик — связано с этим сознанием с тонким восприимчивым и обстоятельным, что растаться с ними, выбросить их — значит выбросить и погубить эту жизнь, всю обстоятельность. Но ведь это прошлая жизнь, прошлые обстоятельства? В том-то и дело, что для сознания нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. В настоящем времени присутствуют уже новые вещи, новые обстоятельства, но ведь они не лучше, не шире тех, кого они вытеснили — они только лишь "новые"! При такой установке сознания вещи нагромождаются друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но музей и библиотеку не мирового, общезначимого значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной души. Что за беда! Разве жизнь, являющаяся в этом одном-единственном случае беднее, слабее, чем жизнь, происходящая в общественных музеях и собраниях? И поэтому в этом смысле совершенно незачем, что общественные музеи прекрасно подматены, освещены, что в них поставлена охрана, а предметы размещены и выставлены в порядке и снабжены этикетками. "Музей па.Павлова" страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова — для его хозяина он упорядочен, организован и весь известен до мельчайших экспонатов на хуле любого Лувра.

.....

Невольно приходит в голову сопоставление с ситуацией художников, живущих на Западе и у нас. В западном обществе, бесконечно открытом, полном возможностей, все художники, как это видится отсюда, носятся, мелькая, загораясь и потухая наподобие Ноздрева. Они находятся внутри общества, возбуждаясь им и сами его взвинчивая, удивляя, терроризируя хэппенингами и другими «общественными» акциями, бесконечно ища контакта искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи него в жизнь, становясь режиссерами и безобразниками подобно Ноздреву хотя бы на мгновение.

(Вспомним телеграмму «Ответственность за землетрясение берем на себя. Комар и Меламид», или упаковку скал и т. п.).

В здешней жизни, непроницаемой и душной, все художники приходят к самоизоляции, к удушающему самопогружению, к преувеличенному копанию в чепухе, к приданию мусору и пыли тех сверхсмыслов и значений, которые так присущи плюшкинскому сознанию. Нужно добавить только, что в отличие и в добавление к фантазиям Плюшкина художественное сознание эстетически оценивает и осваивает эту пыль, мусор и грязные разводы и способно бесконечно «медитировать» по поводу них.

Нельзя не приходит в голову сопоставление с ситуацией художников, живших на Западе и у нас. В западном обществе, бесконечно открытом, полном возможностей все художники, как это γίνεται откуда, косятся, мелькая, загораясь и потухая напокази Ноланда. Они находятс я внутри общества, возбуждаются им и сами это значатили, удивили, терроризируя цензурными и другими "общественными" акциями, бесконечно ища контакта искусства и жизни, расширя, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи него в жизнь, становясь реалистами и безобразниками подобно Ноланду, хотя бы на мгновение.

(Помните телеграмму "Отвественность на неадекватные берег на себя. Комар и Меламид", или уникалку скам и т.п.).

В нашей жизни, непроницаемой и душной, все художники приходит к самоизоляции, к удручающему самопогружению, к преувеличенному копанию в чепухе, к приделанию мусору и пыли тех сверхосмыслов и значений, которые так присущи плакатному сознанию. Нужно добавить только, что в отличие и в добавление к фантазиям Платкина художественное сознание эстетически оценивает и осуждает эту пыль, мусор и грязные разлады и способно бесконечно "медитировать" по поводу них.

РАССУЖДЕНИЕ О ВОСПРИЯТИИ ТРЕХ СЛОЕВ, ТРЕХ УРОВНЕЙ,
НА КОТОРЫЕ РАСПАДАЕТСЯ ОБЫКНОВЕННАЯ АНОНИМНАЯ ПЕ-
ЧАТНАЯ ПРОДУКЦИЯ: КВИТАНЦИИ, СПРАВКИ, МЕНЮ, ТАЛОНЫ,
БИЛЕТЫ И Т. П.

Назовем эти уровни. Первый уровень — это «уровень» бумаги, из которой изготовлена эта продукция (хорошего качества, плохого качества, гладкая, шершавая и т. д.).

Второй уровень — это уровень «белого», или пустого, того белого, на котором потом возникнет текст, собственно белая поверхность.

Третий уровень — собственно сообщение, которое на этом белом будет напечатано: всевозможные графы, указания, сноски, отделы, цифры, тексты и т. п.

Все три указанные слоя мы описали один за другим как рядом стоящие, но можно их расположить один «над» другим, и в этом случае мы можем говорить уже о них как об уровнях восприятия. Попробуем описать смысл каждого из уровней в отдельности. Первый уровень, собственно, макулатура, бумага, представленная как вещь, причем в самом низком, природном виде. И если помнить (как нам всем дано в опыте), что она из новой быстро становится старой, из чистой — грязной, а из целой — рваной, скомканной и мятой, то особенно хочется отметить то неизбежное будущее, к которому она приходит — становится мусором, грязью, отбросами, которые легко затоптать и место которых в помойке. Это ее бумажное «будущее» хорошо просвечивает в настоящем каждой бумаги, особенно, если она несет на себе печать недолгого употребления: бумага для упаковки, газеты, пипифакс и прочее.

Рассуждение о восприятии трех слоев, трех уровней, на которые распадается обыкновенная анонимная печатная продукция: катанки, оправки, мануалы, билеты и т.п.

Назовем эти уровни. Первый уровень — это "уровень" бумаги, из которой изготовлена эта продукция (хорошего качества, плохого качества, гладкая, шершавая и т.д.).

Второй уровень — это уровень "белого", или чистого, того белого, на котором потом возникнет текст, собственно белая поверхность.

Третий уровень — собственно сообщение, которое на этом белом будет напечатано: всевозможные графы, указания, списки, отделы, цифры, тексты и т.п.

Все три указанных слоя мы описали один за другим как рядом стоящие, но можно их расположить один "над" другим, и в этом случае мы можем говорить уже о них как об уровнях восприятия. Попробуем описать смысл каждого из уровней в отдельности. Первый уровень, собственно, макулатура, бумага, представленная как вещь, причем в самом низком, природном виде. И если помнить (как нам всем дано в опыте), что она из новой быстро становится старой, из чистой — грязной, а из целой — рваной, скомканной и мятой, то особенно хочется отметить то неизбежное будущее, к которому она приходит — становится мусором, грязью, отбросами, которые легко затоптать в месте которых в помойке. Это ее бумажное "будущее" хорошо просвечивает в настоящем каждой бумаги, особенно если она несет на себе печать недолгого употребления: бумага для упаковки, газеты, минифакс и прочее.

Таким образом сама бумага представляет идеальный пример вещи, ненадолго «вынутый» из природы и вновь уходящей, исчезающей в ней. Вынутой для чего-то и вновь уходящей в ее небытие.

И вот эта присутствующая в макулатуре двойственность, двойственность «ничего» и «для чего-то» сама разделяет эту вещь на два полюса, между которыми она колеблется: одна и та же бумага как предмет в одном случае может стать бесценной при одних обстоятельствах и совершенно обесцененной при других.

* * *

Перейдем к рассмотрению второго слоя, который мы обозначили как «белое» бумаги, как ее пустое поле.

Это «белое» тоже двоится в нашем сознании и тоже может выступать в двух своих значениях, оставаясь одним и тем же по своему виду, но резко различным от установки нашего сознания.

Из них первое и самое распространенное отношение к «белому», к белому листу — это отношение как к пустоте, на которой еще ничего не написано, не нарисовано, не обозначено. Это вполне утилитарная установка, и в этом случае белый лист — это действительно ничего, и ждет пока своего настоящего употребления, чтобы на нем написали, нарисовали и т. д. В этом смысле белый лист не имеет своего «настоящего», своего самостоятельного существования и получит его только в будущем. Он не несет в этом случае никакого сообщения, т. к. сообщения мы ждем сверху этого листа, а пока этого сообщения нет, смотреть на этот белый лист бессмысленно. Но при другой установке эта самая пустота, это «белое» может иметь самостоятельную нагрузку и при этом весьма содержательную, способную

Таким образом сама бумага представляет идеальный пример вещи, ненадолго "вынутой" из природы и вновь уходящей, исчезающей в ней. Вынутой для чего-то и вновь уходящей в ее небытие.

И вот эта присутствующая в макулатуре двойственность, двойственность "ничего" и "для чего-то" сама разделяет эту вещь на два полюса, между которыми она колеблется: одна и та же бумага как предмет в одном случае может стать бесценной при одних обстоятельствах и совершенно обесцененной при других.

х х х

Перейдем к рассмотрению второго слоя, который мы обозначили как "белое" бумаги, как ее пустое поле.

Это "белое" тоже двойно в нашем сознании и тоже может выступать в двух своих значениях, оставаясь одним и тем же по своему виду, но резко различным в зависимости от установки нашего сознания.

Из них первое и самое распространенное отношение к "белому", к белому листу - это отношение как к пустоте, на которой еще ничего не написано, не нарисовано, не обозначено. Это вполне утилитарная установка, и в этом случае белый лист - это действительно ничего, и ждет пока своего настоящего употребления, чтобы на нем написали, нарисовали и т.д. В этом смысле белый лист не имеет своего "настоящего", своего самостоятельного существования и получит его только в будущем. Он не несет в этом случае никакого сообщения, т.к. сообщения мы идем сверху этого листа, а пока этого сообщения нет, смотреть на этот белый лист бессмысленно. Но при другой установке эта самая пустота, это "белое" может иметь самостоятельную нагрузку и при этом весьма содержательную, способную

г. Москва

**ОБЪЯВЛЕНИЕ на взнос наличными выручки
из показ кинофильмов**

Ф. И. О. И. А.

От	Долж- ности № 12 Итого дочет	Сумма по форме	Удостоверен финансовому отделу о точном внесении
1. В доход государства			
2. На расходы			
3. На прочие			
Итого			
<p>Примечание: по кредитам счета показаний</p>			
<p>Подпись бухгалтера</p>			
<p>Подпись главного бухгалтера</p>			

г. Москва

удержать и питать наше внимание совсем особым образом, связанным с особыми переживаниями. Такого рода восприятия при созерцании белого листа могут быть сами по себе достаточно сложны, и в свой черед, учитывая эту сложность, мы попробуем рассмотреть ее на трех уровнях.

Из них первый мы назовем просто энергийным. Я хочу назвать его так потому, что при определенном смотреии на белый лист возникает, идет на нас поток той энергии, которая заключена в белом листе как в вещи, в которой хранится, аккумулируется, сохраняется энергия солнца, энергия, которую вобрали в себя многолетние деревья, стоя под солнцем до того, как их спилили, измельчили и вылили тонкой массой на плоский стол. Сквозь все эти эволюции от дерева к белому листу эта энергия солнца, его свет никуда не исчезли и сохраненные в белом листе идут к нам, на нас. Белый лист, таким образом, в самом прямом физическом смысле слова хранит и несет, когда мы смотрим на него, эту энергию и этот свет.

Второй уровень — хочется назвать его символическим — это уровень, в котором белый лист, «белое» выступает как цвет и уже как цвет несет на себе свою смысловую нагрузку, возможно, в самом общем значении — как образ смерти. Здесь белое выступает в своем значении конца, конца прожитой жизни, конца всего, что было, выступает как некий итог, как некая завершающая черта. Белый цвет — это то, что отрицает, нивелирует прошлое. «Ничего» белого листа на этом уровне выступает как всеотрицание, абсолютная пустота, как отвержение жизни и ее противоположность.

Третий уровень рассмотрения белого листа можно было бы назвать метафизическим, и в противоположность вышесказанному он может иметь не негативное, а, наоборот, позитивное значение, и уже

удержать и питать наше внимание совсем особым образом, связанным с особыми переживаниями. Такого рода восприятия при созерцании белого листа могут быть сами по себе достаточно сложны, и в свой черед, учитывая эту сложность, мы попробуем рассмотреть ее на трех уровнях.

Из них первый мы назовем просто энергичным. Я хочу назвать его так потому, что при определенном смотре на белый лист возникает, идет на нас поток той энергии, которая заключена в белом листе как в веки, в которой хранится, аккумулируется, сохраняется энергия солнца, энергия, которую вобрали в себя многолетние деревья, стоя под солнцем до того, как их сплюснули, измельчили и вылили тонкой массой на плоский стол. Сквозь все эти эволюции от дерева к белому листу эта энергия солнца, его свет никуда не исчезли и сохраняемые в белом листе идут к нам, на нас. Белый лист, таким образом, в самом прямом физическом смысле слова хранит и несет, когда мы смотрим на него, эту энергию и этот свет.

Второй уровень — хочется назвать его символическим — это уровень, в котором белый лист, "белое" выступает как цвет и уже как цвет несет на себе свой смысловой нагрузку, возможно, в самом общем значении — как образ смерти. Здесь белое выступает в своем значении конца, конца прожитой жизни, конца всего, что было, выступает как некий итог, как некая завершающая черта. Белый цвет — это то, что отрицает, исключает прошлое. "Ничего" белого листа на этом уровне выступает как всеотрицание, абсолютная пустота, как отвержение жизни и ее противоположность.

Третий уровень рассмотрения белого листа можно было бы назвать метафизическим, и в противоположность эмпирическому он может иметь не негативное, а, наоборот, позитивное значение, и уже

в этом смысле может иметь характеристику абсолютной полноты. Это связано с представлением о «белом» как о переживании света. При таком восприятии «белого» как света на нас идет мощный поток пульсирующей энергии, но это не только та энергия, которую мы описали как сохраненную энергию солнца. Характер этой энергии совсем иного происхождения. Впечатление от нее таково, что она одновременно и истекает, и сохраняется, отсюда возникает то ощущение особой полноты, которая превышает любую характеристику и определение, т. к. эта световая полнота обволакивает и хранит их в себе. Этот свет содержит в себе, не отрицая, всю множественность предметов и явлений, служит источником их силы и существования, и такое понимание «белого» как света в этом смысле предстает не как гипотеза, а как подлинное и мощное, воздействующее переживание.

Теперь, после такого долгого разглядывания «белого», перейдем к уровню собственно текста, помещенного на «белом». Но его понимание так же, как и при рассмотрении первых двух уровней — макулатуры и белого — для нас раздваивается, предоставляя нам выбор, чем его считать. Выбор этот связан соответственно с тем, чем мы считаем «белое», на котором этот текст будет помещен. Если мы это «белое» будем считать «плоским» белым листом, на котором ничего нет, т. е. листом в самом утилитарном смысле слова, то тогда и текст, помещенный на нем, приобретет самое прямое, буквальное, «функциональное» значение. Это будет в самом точном смысле талон предупреждения о неуплате за телефон, квитанция за международные разговоры, билет в кино т. д. В этом случае после его использования его роль исчерпывается, и он подлежит выбрасыванию. Опускаясь до уровня вещи, материала, он исчезает, сливаясь с бумагой, которая выбрасывается на помойку.

в этом смысле может иметь характеристику абсолютной полноты. Это связано с представлением о "белом" как о переживании света. При таком восприятии "белого" как света на нас идет мощный поток пульсирующей энергии, но это не только та энергия, которую мы описали как сохраненную энергию солнца. Характер этой энергии совсем иного происхождения. Впечатление от нее таково, что она одновременно и истекает и сохраняется, отсюда возникает то ощущение особой полноты, которая придает любую характеристику и определение т.е. эта световая полнота обволакивает и хранит их в себе. Этот свет содержит в себе не отрицая все множественность предметов и явлений, служит источником их силы и существования, и такое понимание "белого" как света в этом смысле предстает не как гипотеза, а как подлинное и мощное, воздействующее переживание.

Теперь, после такого долгого разглядывания "белого", перейдем к уровню собственно текста, помещенного на "белом". Не его понимание, так же, как и при рассмотрении первых двух уровней - макулатуры и белого - для нас раздвигаются, предоставляя нам выбор, чем его считать. Выбор этот связан соответственно с тем, чем мы считаем "белое", на котором этот текст будет помещен. Если мы это "белое" будем считать "плоским" белым листом, на котором ничего нет, т.е. листом в самом утилитарном смысле слова, то тогда и текст, помещенный на нем, приобретет смысл прямой, буквальный, "функциональный" значения. Это будет в самом точном смысле талон предупреждения о неуплате за телефон, квитанция за международные разговоры, билет в кино и т.д. В этом случае после его использования его роль исчерпывается и он подлежит выбрасыванию. Опускаясь до уровня вещи, материала, он исчезает, сливаясь с бумагой, которая выбрасывается на помойку.

Но в случае понимания «белого» как самодостаточной полноты, как самостоятельной реальности, тот же самый текст получает, наоборот, дополнительное, расширительное значение, выявляя свои подтексты, обертоны. Обыденные, профанические тексты, гласящие об уплате за телефон, содержащие наименование блюд, расписание поездов, приобретают иное, не сводящее к буквальному значение.

Приобретает новый смысл и изобразительная сторона этих текстов: вся эта геометрия полосок, знаков, таблиц и букв становится в этом случае решеткой, в известном смысле помехой, сквозь которую свет и энергия белого идут на нас.

В этом случае все вместе взятое целое — бумага, «белое» и текст — приобретает новую ценность, превышающую изначальную ценность обыкновенного, ничем не привлекательного канцелярского документа.

Но в случае понимания "белого" как самостоятельной полноты, как самостоятельной реальности, тот же самый текст получает изобрет, дополнительное, расширяющее значение, заывая свои подтексты, обертоны. Обидающие, профанические тексты, гласящие об уплате за телефон, содержание наименее бляд, расписание поездов приобретает иное, не сводящееся к буквальному значению.

Приобретает новый смысл и изобразительная сторона этих текстов - вся эта геометрия полосок, знаков, таблиц и букв становится в этом случае решеткой, в известном смысле помехой, сквозь которую свет и энергия белого идут на нас.

В этом случае все вместе взятое целое - бумага, "белое" и текст - приобретает новую ценность, превращая изначальную ценность обиходного, ничем не привлекательного канцелярского документа.

Картина Эрика Булатова «Наташа» на первый взгляд представляется очень простой. Это портрет молодой женщины на фоне зимнего пейзажа. Женщина, по-видимому, позирует фотографу, находящемуся вне картины, где-то вправо от зрителя, куда смотрит Наташа. Поэтому, видимо, и фигура смещена вправо.

Однако в эту простую схему впечатление от картины не укладывается.

Картина не идиллична. Ощущение напряженности вызывает контраст между погруженным в морозную дымку пейзажем и фигурой Наташи, которая по характеру выполнения совершенно с ним не связана. Она скорее связана со зрителями, смотрящими на картину, с этим внешним по отношению к картине пространством самой картины.

Для чего же автору понадобилось это противопоставление?

Чтобы ответить на этот вопрос, лучше всего обратиться к конструкции картины.

В геометрическом центре картины расположен памятник вместе со всем своим мемориальным комплексом. Занимая центральное место, он как бы претендует на всю полноту содержания картины, т. е. стремится подключить к своей значительности все изображение и, в частности, фигуру женщины, добиться от нее соприсутствия.

Между тем, внимание Наташи направлено за пределы картины, видимо, на того, кто ее фотографирует. Взгляд и поза не оставляют сомнения в том, что происходит лирический диалог.

Наташа психологически оказывается связанной не с тем, что у нее за спиной, а с тем, что перед ней, т. е. со зрителем.

Однако, для того, чтобы картина существовала (работала), одного контраста недостаточно. Картина развалилась бы на две несвязанные части.

Картина Эрика Булатова "Натане" на первый взгляд представляется очень простой. Это портрет молодой женщины на фоне зимнего пейзажа. Женщина, по-видимому, позировала фотографу, находящемуся вне картины, где-то вправо от зрителя, куда смотрит Натан. Поэтому, видимо, и фигура смещена вправо.

Однако, в эту простую схему впечатление от картины не укладывается.

Картина не идиллична. Ощущение напряженности снижает контраст между погруженным в морозную дымку пейзажем и фигурой Натани, которая по характеру исполнения совершенно с ним не связана. Она скорее связана со зрителем, смотрящим на картину, с этим зрителем по отношению к картине пространством самой картины.

Для чего же автору понадобилось это противопоставление?

Чтобы ответить на этот вопрос, лучше всего обратиться к конструированию картины.

В геометрическом центре картины расположен пантаник вместе со всем своим ненормальным комплексом. Занимая центральное место, он как бы претендует на всю полноту содержания картины, т.е. стремится подчинить к своей значительности все изображение и, в частности, фигуру женщины, добиться от нее сопереживания.

Между тем, внимание Натани направлено за пределы картины, видимо, на того, кто ее фотографирует. Взгляд и поза не оставляют сомнения в том, что происходит лирический диалог.

Натане психологически оказывается связанной не с тем, что у нее за спиной, а с тем, что перед ней, т.е. со зрителем.

Однако, для того, чтобы картина существовала (работала), одного контраста недостаточно. Картина развалилась бы на две несвязанные части.

Теперь пришло время обратиться к третьему участнику композиции. Это свет. Оранжевый предвечерний свет, источник которого находится по ту сторону изображения, проступает сквозь пейзаж, последовательно отмечая свое присутствие и, наконец, как бы пройдя его весь, вступает в непосредственный контакт с Наташей, как с чем-то родственным себе. Тут важная роль отводится оранжевому цвету Наташиной куртки.

Образуется диагональ, соответствующая движению света в картине, из левого верхнего угла в правый нижний к Наташе. Эта световая диагональ успешно соперничает с центральной линейной геометрией социального пространства, обеспечивая победу интимно-лирического начала.

Это освобождение и является содержанием картины.

О. Васильев

Теперь пришло время обратиться к третьему участнику композиции. Это свет. Оранжевый предвечерний свет, источник которого находится по ту сторону изображения, проступает сквозь пейзаж, последовательно отмечая свое присутствие и, наконец, как бы пройдя его весь, вступает в непосредственный контакт с Наташей, как с чем-то родственным себе. Тут важная роль отводится оранжевому цвету наташиной куртки.

Образуется диагональ, соответствующая движению света в картине, из левого верхнего угла в правый нижний к Наташе. Эта световая диагональ успешно соперничает с центральной линией геометрией социального пространства, обеспечивая победу интимно-лирического начала.

Это освобождение и является содержанием картины.

О. Васильев

Я бы хотел добавить небольшое замечание, касающееся времени в картине.

Дело в том, что пейзаж, памятник, словом весь предметный ряд представлялись мне данностью, неподвижностью, что ли. Во всяком случае, чем-то устойчивым во времени.

Картина как бы рассчитана именно на изображение этого соединения пейзажа с памятником.

А Наташа вдруг вошла. Она не закреплена там, в картине. Она вошла и сейчас уйдет, а все остальное останется.

Она вошла в картину из того мира, в котором находится зритель, и представляет из себя как бы зеркальное изображение зрителя в картине.

Это мне представляется важным.

Э. Булатов

Я бы хотел добавить небольшое замечание, касающееся времени в картине.

Дело в том, что пейзаж, памятник, словом весь предметный ряд представлялись мне данностью, неподвижностью, что ли. Во всяком случае чем-то устойчивым во времени.

Картина как бы рассчитана именно на изображение этого соединения пейзажа с памятником.

А Наташа вдруг вошла. Она не закреплена там, в картине. Она вошла и сейчас уйдет, а все остальное останется.

Она вошла в картину из того мира, в котором находится зритель и представляет из себя как бы зеркальное изображение зрителя в картине.

Это мне представляется важным.

Э. Булатов

И. Кабаков

ДВА ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКА

Представим себе на минутку железнодорожный вокзал небольшого города, построенный, примерно, в начале века, уже старый, обшарпанный, ободранный, хорошо всем известный, вокзал, где надо делать пересадку от «главной магистрали» на провинциальную ветку и где из-за этих «пересадок» вечно топчется самая несчастная, неприметная на вид публика в ожидании поезда, билета, добавочного состава и пр. У нас это одно из самых мучительных мест по живущей как бы в них всегда безнадежности и невыносимой тоски. Каждый знает это состояние неизвестности, ожидания и особого вокзального смертельного томления от отчаяния, от невозможности выбраться из него и уехать дальше. Даже при воспоминании о вокзале нас уже готово охватить это чувство.

Теперь вспомним «оформление» этого сооружения, этого «мавзолея тоски» — ведь он всегда украшен своей совершенно особой «изобразительной продукцией» — и в памяти у каждого тотчас всплывут эти «произведения», одни и те же, с небольшими отклонениями, потому что на всех бесчисленных вокзалах нашей бесконечной территории они почти одинаковы и могут быть сведены к пяти группам. Вот они:

1. Аванзал, или место выхода на перрон — самая большая «зала» вокзала, хотя это всего-навсего проход на посадку и только переход, и самая обычно малолюдная. Сидеть здесь негде, можно только стоять, и люди обычно маются в других местах. Но именно переходы украшены у нас наиболее роскошно. На недостижимой для глаз высоте, на верху стен и даже на потолке размещены гигантские полотна с торжественным историческим содержанием, людьми и вещами, образующими краси-

ДВА ЗАПОВЕДОКОРОННИКА

Прекрасная себе на минутку знаменитый возник небольшого города, построенный, примерно, в начале века, уже старый, обширный, многоэтажный, хорошо всем известный. Искра, где надо доказать переход от "гидроэнергетической" на промышленную основу и где во-он эти "парасалон" нежно тискает сама неслучайная, неслучайная на вид цуканка, в ожидании поезда, знания, добротного состава и пр. У нас это одно из самых значительных мест на железной дороге в виде опыта безопасности и безопасности таски. Каждый знает это состояние неопределенности, ожидания и особого показанного ситуационного ожидания от отчуждения, от неопределенности выбора не надо и уехать далеко. Даже при рассмотрении о жизни нас уже готово ожидать это чувство.

Таким образом "оформление" этого сооружения, этого "маленького города" — здесь он всегда удерживает своей особенностью "необратимой продукцией" — и в жизни у каждого человека возникают эти "проникновения", один и те же, с разными отклонениями, потому что во всех бесчисленных случаях нашей бесконечной территории они почти одинаковы и могут быть связаны с ними группами. Вот они:

1. Аппарат, или место выхода на работу — самая большая "зона" работы, где это всего-навсего проход на работу и только переход к самым общим задачам. Скорость здесь очень высокая, можно только стоять и лишь обычно идти в других местах. Но именно переходы удерживают нас наиболее активно. На железнодорожной или даже на городской станции и даже на вокзале размещены гигантские площади с разнообразными историческими сооружениями, зданиями и зданиями, образованными красо-

вые сплетения и сочетания, с могучими античными формами. Может быть, эта часть вокзала, этот «проход на перрон» имеет своим прототипом приемный зал во дворце, где встречали во всем блеске послов других земель, или, может быть, центральный неф храма? На первое намекает особый дух победы, воздух триумфа, который живет в этих огромных полотнах, а также особая хронологичность: тяжелые, мощные этапы истории, запечатленное время, замершее в этом зале для назидания и устрашения случайных гостей. С нефом храма схоже особое место этих полотен — на недоступной для человеческого горизонта высоте. В зависимости от возможностей высоты потолка вокзала они располагаются как можно выше, упираясь верхним своим краем в карниз. Таким образом создается впечатление, что они вознеслись бы еще выше, если бы не потолок. Сходство с храмом усиливается нечеловеческими, гигантскими размерами фигур, частей тел, невероятной угрозой, решительностью и ужасом, исходящими от них, и одновременно какой-то отрешенностью, безличностью их существования. Каков таинственный смысл и назначение этих изображений, что они должны производить в душах мелькающих внизу людей с сумками и узлами?..

Но перейдем к другой массе продукции, которая висит в наиболее теплой и приятной части вокзала — это, конечно, не сортир, одна из наиболее страшных его частей, а буфет или, точнее, ресторан. Вход в ресторан обычно охраняется особым стражем, в отличие от других, проходных мест вокзала, и по контрасту он как бы изображает, содержит в себе дух «восточного дивана» — это, как правило, большое пустое помещение, и сразу поэтому бросается в глаза десяток специально причесанных женщин, стоящих вдалеке, возле, как представляется, какой-то еды. Но ни к ним, ни к еде идти нельзя,

ные симфонии и сочетания, с поручили ситичини формам. Может быть, эта часть вокзала, этот "проход на перрон" имеет свои прото-типные признаки зал во дворце, где встречали во всем блеске послов других земель или, может быть, центральный неф храма? На первом возникает особый дух победы, воздух триумфа, который живет в этих огромных полотнах, в этих особая хронологичность: тысячелетия, мощные этапы истории, запечатленная эра, заверша в этот зал для назначения и отречения случайных гостей. С нефом храма схоже особое место этих полотен — не недоступный для человеческого горизонта высоте. В зависимости от возможностей высоты потолка повисла они распадаются как можно выше, упираясь верхние свои края в парни. Таким образом создается впечатление, что они вознесены бы еще выше, если бы не потолок. Сходство с храмом усиливается человеческими, гигантскими размерами фигур, частей тел, нависающей угрозой, ренессансностью и ужасом, восходящим от них в оплывающую какой-то отрешенностью, безличностью их существованию. Какое таинственный смысл и назначение этих изображений, что они должны провозгласить в душах маленьких массу людей с сумками и узлами?..

Но перейдем к другой массе произведений, которая висит в наиболее важной и видной части вокзала — это, конечно, не сортир, одна из наиболее странных его частей, в буфет или, точнее, ресторан. Вход в ресторан сильно отличается особым образом, в отличие от других, проходных мест вокзала, а по контрасту он как бы прообразует, содержит в себе дух "восточного мира" — это, как правило, большое простое помещение в среду поэтому бросается в глаза десятка специально причесанных женщин, стоящих в ряд, воле, как представляется, какой-то ери. Но их и них, ни в одежде иль неслышно,

не полагается. Надо садиться за стол посреди этого пустого пространства и снова в полном одиночестве ждать, бесконечно ждать, как это и свойственно «вокзалу». Достаточно времени, чтобы оглядеться и рассмотреть висящие на стенах изображения. Они, как правило, представляют собой пейзаж и натюрморты. И те, и другие на первый взгляд изображают приятные сюжеты. Это лесные опушки, поля, виды моря, и натюрморты, как правило, изображают комбинации из тыквы, арбуза и винограда или вазу с фруктами или букеты цветов в больших кувшинах. Но ощущение вокзальной тоски от этого зрелища не только не проходит, но еще более усиливается и не только потому, что к тебе никто не подходит, чтобы накормить или хотя бы узнать, что ты здесь делаешь. Тоска исходит от самих этих висящих картин, содержится в них. Постепенно ты понимаешь, в чем дело. Тоска не только в исполнении самих этих картин, в бесконечной их перекопированности с неизвестного, но уже в своем начале унылого образца. От роскошных натюрмортов веет ужасом и тоской из-за размеров изображенных на них предметов. Тыква величиной с автоколесо, ваза — с ведро, каждый цветок размером с футбольный мяч. Все огромное, большое и оттого отвратительно неприятное. Дело именно в этих размерах. Снайдерс в Эрмитаже производит такое же отталкивающее впечатление. От пейзажей ощущение иное, но также неприятное. Эти моря, опушки леса и рощи настолько пошло для украшения висят в своих позолоченных рамах, неуместно висят в этом огромном зале, что окончательно превращены в предмет роскоши, на котором, на этом предмете, уже изображены пейзаж, море и прочее. В этом смысле они ничем не отличаются от изображений, нарисованных на боку чайника или молочника, и в этом смысле, находясь «на боку» ресторана, слились с ним, с его воздухом и одновременно с

не поддается. Надо садиться за стол посреди этого пустого пространства и снова в полном одиночестве ждать, бесконечно ждать, как это и свойственно "вокнулу". Достаточно времени, чтобы оглядеться и рассмотреть всеяны на стенах изображения. Они, или правильно представляет собой пейзажи и натюрморты. И те и другие на первый взгляд изображают приятные сцены. Это лесные опушки, поля, реки моря, в натюрморты, как правило, изображает комбинация из тарелок, посуды и винограда или ваза с фруктами или букеты цветов в больших вазонах. Но ощущение всеобщей тоски от этого арсенала не только не проходит, но еще более усиливается и не только потому, что к тебе никто не подходит, чтобы поговорить или хотя бы узнать, что ты здесь делаешь. Тоска исходит от самих этих многочисленных картин, содержится в них. Постепенно ты понимаешь в чем дело. Тоска не только в исполнении самих этих картин, в бесконечной их перекоренности с неизвестного, но уже в самом начале зримого образа. От роскошных натюрмортов веет унылом и тоской из-за размеров изображенных на них предметов. Такая величина с яблоком соизмерима — с яблоком, как и цветком размером с футбольный мяч. Все огромное, большое и оттого ошеломительно неприятное. Дело видно в этих размерах. Снайперы и артиллеристы производят такое же ошеломляющее впечатление. От пейзажей ощущение иное, но также неприятное. Эти моря, опушки леса и реки настолько плохо для украшения висят в своих позолоченных рамках, неизвестно висят в этом огромном зале, что ошеломительно прекрасны и предмет роскоши, на котором, на этом предмете, уже изображены пейзажи, море и прочее. В этом смысле они ничем не отличаются от изображений, нарисованных на боку Яфаники или молоточка и в этом смысле, находясь "на боку" ресторана, связаны с ним, с его воздухом и одновременно с

ним мучают меня, пока я сижу в неизвестности, в ожидании еды, и обещают что-то необыкновенно роскошное вообще, не давая мне хоть что-нибудь сейчас в частности.

Третья группа работ расположена, когда, посидев, послонявшись и не зная, куда еще деться, вы выходите, чтобы побродить по перрону, «подышать» — на внешней поверхности вокзала, так сказать, на его экстерьере. Эта группа продукции в отличие от прежде рассмотренного убранства расположена вровень со зрителем, в его «горизонте внимания» и непосредственно, можно сказать назойливо, обращена к нему, буквально смотрит на него. Это жуткие по своему драматизму, наполненные бесконечным ужасом и близкие по своей неотвратимости к кошмару изображения происшествий, которые случились или могут случиться на этом перроне или неподалеку от него. В детстве я видел книгу, всю наполненную иллюстрациями к «Синей Бороде», а всего в книге было, если не ошибаюсь, страниц 200 и все они были наполнены жуткими сценами. Такой же неизвестный, но изобретательный садист обвел весь периметр здания вокзала цепью своих произведений с иными, но не менее зловещими сюжетами. Как и там, здесь тоже действуют два основных персонажа — мучитель и жертва, как и там, в конце одно и то же — смерть. Вот совсем маленькая девочка идет, может быть, из школы с портфелем, идет, смешно балансируя по рельсу — сзади на нее неотвратимо надвигается светящееся чудовище. Вот двое сидят на крыше вагона и мирно беседуют, может быть, о работе или о рыбалке — сзади, невидимо для них, надвигается мост. Другой немного выглянул из окна вагона посмотреть, скоро ли станция — но поезд врывается в узкий тоннель и...

нам мучают меня, пока я сижу в неизвестности, а выйдя один и обещаю что-то необыкновенно роскошное вообще, не давая мне хоть что-нибудь сейчас в частности.

Третья группа работ расположена, когда восстаёт, расположенась и на этой куле все дается, вы выходите, чтобы изобрести пошурбу-
ну, "поднять" — на ^{различия} высшей поверхности вокзала, так сказать на его вторичаре. Эта группа продукции в отличие от вида рассот-
ренного убавства расположена вровень со зрителем, а его "горизан-
те живания" и непосредственно, можно сказать изойлино, обращена к нему. Буквально смотрит на него. Это группа по своему драматиче-
ску, наполненная бесконечным ужасом и близким по своей неотрасти-
мости к комичу изобретения прохвостов, которые случаются или могут случиться на этом перроне или впереди от него. В дотот-
ве я видел книгу, все названную иллюстрациями к "Синей Бороде", а всего в книге было, если не ошибаюсь, страниц 300 и все они бы-
ли заполнены картинками страниц. Такой же неизвестный, но изобрета-
тельный талант обвел весь периметр здания вокзала концы своих
произведений с ^{изобра-}жениями, но не менее изобретениями. Как и там,
здесь тоже действуют два основных персонажа — учитель и ученик,
как и там, в конце одно и то же — смерть. Вот совсем маленькая
девочка идет, может быть, из школы с портфелем, идет, смеясь ба-
ланируя по рельсу — сзади на нее неотвратимо надвигается света-
ясебя чудовище. Вот двое сидят на крыше вагона и мерзко беседуют,
может быть, о работе или о роботе — сзади, незаметно для них, на-
двигается мост. Другой немного выходя из окна вагона посмот-
реть скоро ли станция — во время приваляется в ушах тонкая и...

Еще один мирно читает книгу, стоя на краю платформы, сзади, опять сзади, невидимо для него несется ужасный железный зверь. Еще один с тихим задумчивым интеллигентным лицом, в одной руке держа портфель, в другой — руку ребенка, переходит пути — сбоку от него в двух шагах все тот же поезд и... Конец всегда один.

Что поражает — это то, что персонаж при всех невероятных, прямо-таки невообразимых ситуациях, всегда один и тот же милый, приятный, скромный человек, занятый своим ежедневным, будничным делом, своими обычными заботами. Он живет естественной жизнью, спокойной, даже слегка созерцательной. По всем этим картинам даже можно восстановить его биографию, и перед нами окажется человек весьма положительный, среднего достатка. Он всегда чисто, опрятно одет, может быть, не совсем по моде, но солидно. В руках у него обычно портфель (с чертежами, книгами), иногда авоська с продуктами. Он хороший семьянин и едет или с работы домой, или, наоборот, на работу. Видно, что он думает или о работе, или о доме, и в том, и другом месте у него как будто бы все в порядке. И поэтому эти картины так потрясают наше воображение, что мы видим, как этот человек ни капельки, ни на йоту не знает, да и предполагать не может, что с ним произойдет буквально в следующее мгновение. Ведь поезд, нелепая смерть, не где-то там еще вдали, где он мог бы увидеть ее, испугаться и, может быть, еще спастись, а она уже близко, рядом, уже здесь, а он не видит и не знает. Но зато видим, знаем ее мы. И вот это видение не его, а наше и наша невозможность ни крикнуть, ни предпринять что-нибудь для него и составляют весь ужас, все отчаяние наше при разглядывании этих картин.

Мы снова возвращаемся в помещение вокзала и попадаем в самое страшное его место — конечно, после сортира — в зал ожидания. Страшен он потому, что там, именно там, поселилась, живет та самая

Еще один мирно читает книгу, стоя на проп. платформе, озари, опять озари, невидимо для него несется ужасный железный зверь. Еще один с тихим задумчивым интеллигентным лицом, в одной руке держит портфель, в другой — руку ребенка, переходит пути — обок от него в двух шагах все тот же поезд и... Конеч всегда один.

Что поразит это то, что персонажи при всех невероятных, прямо-таки невозможных ситуациях, всегда один и тот же интеллигентный, скромный человек, занятый своим делом, своим делом, своим обычными заботами. Он живет естественной жизнью, спокойной, даже слегка созерцательной. Но все эти картины дома можно восстановить его биографию и перед нами окажется человек весьма положительный, среднего достатка. Он всегда чисто, опрятно одет, может быть, не совсем по моде, но солидно. В руках у него обычно портфель (с чертежами, книгами), иногда связка с продуктами. Он хороший семьянин и идет или с работы домой, или, наоборот, на работу. Видно, что он думает или о работе, или о доме, и в том и другом месте у него как будто-бы все в порядке. И поэтому эти картины так потрясает наше воображение, что мы видим, как этот человек или каскадер, или на ходу не знает, да и предполагать не может, что с ним произойдет буквально в следующее мгновение. Будь поезд, внезапная смерть, во где-то там еще вдали, где он мог бы увидеть ее, покурить и, может быть, еще смеяться, а она уже близко, рядом, уже здесь, а он ее не видит и не знает. Но зато мы, знаем ее мы. И вот это видение не его, а наше и наша невозможность ни крикнуть, ни предпринять что-нибудь для него и составляет весь ужас, все отчаяние наше при разгадывании этих картин.

Мы снова возвращаемся в комнату и возмездие и покаяние в самом страшном его месте — конечно, после сортира — в зал ожидания. Странно он потому, что там, именно там, произошла, может быть самая

скука, то ожидание, которые и составляют самую квинтэссенцию, самый смысл «вокзального состояния». Кто испытал, что это такое — а испытал каждый, никто, видно, не миновал этого, — то сразу представляет людей, застывших в самых невообразимых корчах, с оцепеневшими, пустыми лицами, и может вообразить ужас, исходящий и от людей, и от вещей в этом зале, в этом приюте тоски, где слились и сравнились такие различные в другой жизни люди и отличные от них вещи.

Под стать этому состоянию и изображения, развешанные в самом нелепом, почти безумном беспорядке на стенах этого зала. Как правило, все они зловещи и показывают или говорят, что обреченные здесь не должны делать ни под каким видом. Тон, вид их краток, как выстрел или пуля: «Не шуметь», «Не плевать на пол», «На скамьях не лежать», «Вход запрещен», «Посторонним вход запрещен», «Кружку от бачка ставить вниз на поддон», «Выход за пять минут до отхода поезда запрещен», «Окурки на пол не бросать» и другие в том же роде. Все, что окружает вас в этой юдоли, только запрет, пресечение.

В известном смысле каждый из залов вокзала можно было бы поименовать по разлитым, насыщенным в них состояниям: так, зал ожидания можно было бы назвать залом отчаяния, галереей на перроне — галереей ужаса, аванзал — залом грозы и возмездия. Зал ресторана — залом тонкой, изощренной пытки, но есть еще один зал, который хотелось бы назвать, как это звучит ни странно, залом надежды. Это кассовый зал, зал, где продаются билеты. Здесь витает, здесь живет, содержится надежда на окончание пытки, надежда, что будет конец всему этому, настанет конец и самому вокзалу. Здесь и обитатели этого зала выглядят

скука, то ожидание, которое и составляет самую интимность, самый смысл "показного состояния". Это испытан что это такое — и испытан каждый, никто, никто, на миге этого, — то сразу представляется людей, застывших в своих невозможных позах, с оцепеневшими, пустыми лицами и может представить у нас, исходящий и от людей, и от вещей в этом зале, в этом приходе тоска, где слышное и сравнялось также различные в другой жизни люди и отягченные от них вещи.

Под стать этому состоянию и изображения, размещенные в самом зале, почти безумном беспорядке на стенах этого зала. Как правило, все они злобные и показывают или говорят, что обреченные здесь не должны делать ни под каким видом. Тон, вид их краток, как выстрел или пуля: "Не шуметь", "Не плавать на пол", "На скамьях не лежать", "Выход запрещен", "Посторонним вход запрещен", "Никому от бачки ставить язык на замок", "Выход за пять минут до отхода поездов запрещен", "Окурки на пол не бросать" и другие в том же роде. Все, что окружает нас в этой вход, только запрет, пресечение.

В известном смысле каждый из залов вокзала можно было бы назвать по разлитым, написанным в них состояниям — так, зал ожидания можно было бы назвать залом отчаяния, галерею на перрон — галереей ужаса, анжизал — залом гнева и возмездия. Зал ресторана — залом тоски, изобретеной пищи, но есть еще один зал, и в нем мы сейчас находимся, который хотелось бы назвать, как это звучит ни странно, залом надежды. Это кассовый зал, зал, где продаются билеты. Здесь выдает, здесь берет, содержится надежда на овладение пития, надежда, что будет конец всему этому, наступит конец и самому вокзалу. Здесь и обитатели этого зала выдают

совсем по-иному. На лицах их еще видна жизнь, они полны мысли, соображений, расчетов, они одухотворены, как лица, живущие надеждой. И неудивительно — там за небольшим окошком спасение, исход, переход в иную, подлинную жизнь, конец бреда и мороки. Их надежда не эфемерна, а реальна, твердо существует, подтверждена — она расположена на всех стенах этого зала, глядит с них отовсюду. Все стены зала увешаны этими «картинами надежды»: это подробные расписания поездов, названия станций отправления, станций прибытия, стоимости билетов, категорий билетов, информации о наличии этих поездов, мест и т. д. Расписания на лето, на зиму, на осень, расписания автобусов, самолетов и даже пароходов, если они есть в этих краях, и проч., и проч.

Почти можно сказать, что это зал счастья, когдаходишь сюда, можно сказать, что это зал свободы. Каждый, глядя на расписания, легко может найти тот поезд (самолет, автобус), который унесет его к его цели, и каждый знает то мгновение счастья, когда во множестве граф и колонок расписания возникает «тот самый, его» поезд, удобный во всех смыслах — и по остановкам, и по времени отправления... Мгновенный ужас, каждому знакомый, охватывает нас. Но где же гарантия, гарантия, что этот поезд придет, не опоздает, не отменен, но, прежде всего, **ЕСТЬ ЛИ БИЛЕТ? БИЛЕТА НЕТ.**

Теперь только начинается то самое изощренное состояние, которое проходит под двумя противоположными, несовместимыми друг с другом знаками: «билетов нет» и «уехать отсюда надо».

С этого момента расписание из знака надежды превращается в сложную шараду, лабиринт, математическую, геометрическую, топологическую задачу со множеством неизвестных, и в каждом содержится неопределенность все того же знака: «билетов нет».

своем по-прежнему. На лицах их еще была жизнь, они помнили мысли, соображения, расчеты, они охотворены, как лица, живущие надеждой. И безусловно, так же, как и в большом окне, счастливо, нехоту, переход в яну, полноту жизни, конец брани и морок. Их надежда не внешняя, а реальная, твердая существует, подтверждена — она расположена на всех стенах этого зала, глядит с них отовсюду. Все стены зала увешаны этикетками "картинками надежды": это подробные расписания поездов, названия станций отправления, отапливаемых, стоимости билетов, категорий билетов, информации о наличии этих поездов, мест и т.д. Расписания на лето, на зиму, на осень, расписания автобусов, самолетов и даже пароходов, если они есть в этих краях и проч. и проч.

Почти можно сказать, что это зал счастья, когда входил сюда, можно сказать, что это зал свободы. Каждый, глядя на расписание, легко может найти тот поезд (самолет, автобус), который увезет его к его дому и каждый знает то количество счастья, когда во множестве граф и колонки расписания означает "тот самый, его" поезд, удобный во всех смыслах — и по отправлениям, и по времени отправления... Мгновенный уаз, каждому знакомый, охватывает нас. Но тут не гарантия, гарантия, что этот поезд придет, не опоздает, не отменен, не проедет всего НОГЬ ИЛИ ВИНЕТ?

БИЛЕТА НЕТ.

Теперь только начинается то самое изобретение состояние, которое проходит под двумя противоположными, несовместимыми друг с другом названиями: "Билетов нет" и "уехать отсюда надо".

С этого момента расписание на билет надежды превращается в сложную задачу, логическую, математическую, геометрическую, топологическую задачу со множеством неизвестных и в каждом содержится неопределенность все того же билета: "Билета нет".

Билетов нет, но они могут быть, могут появиться, их нужно достать. Каким образом, когда? Во всяком случае, надо занять очередь, а главное, быть почаще в этом зале, вообще далеко не уходить, потому что надежда уехать отсюда только здесь.

Но вернемся к изображениям, висящим в этом зале, к этим бесчисленным расписаниям. Их смело можно назвать напряженными, насыщенными картинами со своими сюжетами, со своей душой, которая может быть обозначена, как драма между обещанием и неисполнением, между существованием вообще и ситуацией в частности, между гарантией и отсутствием гарантии.

II ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ВЕЩЬ И «КАРТИНА»

Мы описали пять групп, пять залов продукции вокзала, и всякий вмещающий человек может сказать, что подобное их описание — плод особого настроения, которое охватывает нас на вокзале, что оно весьма «субъективно» и, что самое главное, к самим представленным висящим доскам, указателям, картинам не имеет никакого отношения. Что все эти вещи нужны и необходимы и всеми нормальными людьми воспринимаются в их целях и в их функциях. Так большие картины в проходном зале украшают его, картины в ресторане — украшают ресторан, таблицы в зале ожидания предупреждают — и правильно — чтобы люди не плевали на пол, не входили, куда не положено, железнодорожные плакаты — оберегают пассажиров от возможных на железной дороге неожиданных происшествий, а расписания в кассовом зале — и ребенку ясно, для чего они. Эти вещи глубоко функциональные. Но взгляд, который был высказан раньше на эти вещи, как раз придает этим вещам несвойственные им функции, на которые они при своем изготовлении не были рассчитаны. Ясно, в каком новом функци-

Билеты вот, но они могут быть, могут появиться, их нужно достать. Каким образом, купят? По тикетам лучше всего зайти очередь, а тикеты, быть может в этом зале, вообще даются не угодить потому что придется уходить отсюда только здесь.

Но пересел и воображения, истории в этом плане, к этим бесчисленным рисованиям. Их можно можно назвать изображениями, иллюстрированными картинками со своим смыслом, со своей душой, которая может быть обозначена, как драма между объектами и неопределенным, между существованием вещей и ситуаций в частности, между гарантией и отсутствием гарантии.

II.

Функциональная вещь и "картина"

Мы описали пять групп, пять видов продукции завода и всякий внимательный человек может сказать, что подобное их описание явилось своего рода настроением, которое означает нам не только, что оно такое "субъективно" и, что самое главное, к своим представлениям истории рисунки, узоры, картины не имеют никакого отношения. Что все эти вещи нужны и необходимы в жизни человеческой людьми воспринимаются в их смысле и в их функции. Так большие картины в просторной зале украшают его, картины в просторной - украшают простор, картины в узкой комнате предупреждают - в просторной - чтобы люди не попали на пол, не попали куда не должно, плакатные рисунки плакаты-объявления пассажиров от внимания на железной дороге предупреждают проезжающих, а рисунки в просторной зале - и ребенку надо для чего был. Эти вещи глубоко функциональные. По эстетике, который был выработан раньше на эти вещи, как раз придет эти вещи всевозможные на функции, на которые они при своем изготовлении не были рассчитаны. Все в каком-то смысле функци-

ональном ряду они были рассмотрены — в ряду обыкновенных картин — т. е. произведений искусства, висящих в музее. Мы знаем этот незаинтересованный, отвлеченный способ рассматривания картин в музеях, знаем тот круг эмоций и представлений, который специфичен для восприятия произведений искусства, т. е. нам известна его «производственная» функция. Этот способ восприятия может быть настолько стоек, что может применяться, прикладываться и к вещам, находящимся вне музея, с музеем не имеющего общего. В этом случае возникает особая двуплановость восприятия такой внемuseumной, «внехудожественной» вещи. Она, имея «вид» одной области представлений, способна каким-то образом «питать», извлекать из себя пучок других, лежащих в другом ряду. Какие могут быть взаимодействия между первым и вторым рядами, между рядами свойств функции вещи в жизни и функции ее как «художественного произведения»?

Их три.

1-й вариант.

Вещь совершенно теряет свои свойства, какие у нас были в ее «нормальной жизни», теряет свою «функциональность» и становится полностью новым предметом, «произведением искусства», растворяется в нем и узнается в этом новом целом только как средство или своими частями, как это видно в произведениях Дюшана, сюрреалистов, как у Тенгеля и Люгебюля. Целое в данном случае «произведения искусства» не равно своим частям (предметам жизни), а покрывает их, растворяет, заключает их в себя.

2-й вариант.

«Вещь» из жизни, не теряя ничего в своей житейской функции, «переименовывается», «означается» как «произведение искусства». При этом все функции, которые были у меня в жизни, полностью переходят при этом переименовании, «переосмыслении» в свойства это-

своими ракурсами они были рассмотрены — в ракурсы обиходных картин — т.е. произведений искусства, находящихся в музее. Им здесь этот неинтереснейший, отвлеченный способ рассмотрения картин в музеях, имея тот друг функций и представлений, который специфичен для восприятия произведений искусства, т.е. для искусства его "пронза". — на функции. Этот способ восприятия может быть настоящим, но может и притворяться, притворяться и к себе, находясь вне музея, с музеем не имея ничего общего. В этом случае возникает особый двусмысленность восприятия такой искусственной, "искусственной" среды. Она, имея "вид" одной области представлений, способом какою-то образом "идеи", излагать на себя лучи других, лежащих совсем в другом ракурсе. Каким могут быть взаимоотношения между картин и вторым ракурсом, между разными способами функции ее и жизни в функции ее как "художественного произведения"?

Из три.

1-й вариант.

Здесь совершенно теряется свои свойства, жизнь у нас была в ее "нормальной жизни", теряет свою "функциональность" в отношении к полноте жизни предметов, "художественного искусства", растворяется в нем и угасает в этом новом целом только как единство или своим частям, как это видно в произведениях Диккенса, спорежностей как у Тургенева и Достоевского. Здесь в данном случае "художественное искусство" не само своим частям (предметам жизни), а поглощает их, растворяет, включает их в себя.

2-й вариант.

"Вид" из жизни, но теряя ничего в своей житейской функции, "параметризматом", "ослабостью", как "художественное искусство". При этом все функции, которые были у жизни в жизни, полностью порождают свои отголоски параморфизма, "парасимбиоза" в свойствах его-

го «художественного произведения», т. е. попросту эстетизируются. Лучше, полнее всего это происходит с вещами, которые в «нормальной жизни» уже выполняли «эстетическую» функцию, но, разумеется, не в «музейном», «великом» смысле слова.

Лучший пример здесь — это произведения поп-арта. Лихтенштейн демонстрирует удвоение, перевод одного в другое в принципе однородных вещей. Комиксы, репродукции, Вассельман — рекламы — по принципу что хорошо и красиво рекламируется в жизни, красиво и в высшем художественном смысле.

Большое тоже может быть приравнено к хорошему и, следовательно, красивому, а отсюда, как и в первом варианте, к «большому искусству».

Практически при этом «перевode» нет предмета, который бы был неспособен к переводу, перевод в высшую «лигу» распространяется на «любой» предмет, в том числе на самый случайный, тривиальный, типовой, как это видно у Уэрхолла.

Но и сам «акт» перевода, переобозначения, как прикосновение Мидаса, может стать гарантией принадлежности бывшей «вещи» к сонму «произведений искусства», как это происходит у Джонса и гиперреалистов, где акт изготовления в живописи флагов, цифры и репродукции прямо переводят смысл одного в смысл другого.

Теряет ли «вещь жизни» свои свойства в этом втором случае, как это было в первом? Какие-то теряет, а какие-то нет.

Во втором случае «вещь» теряет, так сказать, свое содержание, но не теряет форму. Она уже в качестве «произведения искусства», обесмысливает свое содержание, свою жизненную функцию, но полностью и еще больше укрепляет, демонстрирует свою форму, которая ей была присуща в жизни. Тем самым от ее новой жизни в ка-

то "художественного произведения", т.е. попросту эстетизируется. Лучшее, самое лучшее это происходит с рекламой, которая в "нормальной книге" уже выполняла "эстетическую" функцию, но, разумеется, не в "художественном", "политическом" смысле слова.

Лучший пример здесь это производная реклама. Литературная демонстрирует укрупнение, перевод одного в другое в художественном отношении. Романы, репродукции, рассказы — реклама — по принципу что хорошо и красиво рекламируется в книге, красиво и в смысле художественном смысле.

Важнее всего может быть приращено к хорошему и, следовательно, красивому, а отсюда, как и в первом варианте, к "художественному искусству".

Практически при этом "переходе" нет предмета, который бы был исключен из перевода, перевод в искусство "искусства" воспроизводится на "художественный" предмет, в том числе на самый случайный, случайный, типичный, — как это было у Горького.

Но и сам "акт" перевода, переобозначения, как предположение Липина, может стать гармоничной примерностью бывшей "книжки" к своему "художественному искусству", как это происходит у Липина и литературоведов, где акт литературности и художественной функции и репродукции прямо переводит смысл одного в смысл другого.

Говорит ли "художественный" смысл свойственен в этом втором случае, как это было в первом? Конечно-то говорит, а книга-то нет.

Во втором случае "книжка" говорит, так сказать свое содержание, но не говорит форму. Она уже в качестве "художественного произведения", обособливается свое содержание, свое эстетическое функционирование, но исключается и еще больше укрепляет, демонстрирует свою форму, которая ей была присуща в книге. Так книга от ее новой книги и ко-

честве произведения искусства бросается и заново оживляется ее роль в жизни как пустой, формальной вещи, как бы заново восстанавливается в восприятии зрителя ее лишь внешняя, себя предлагающая форма, окружающая пустоту, за которой ничего нет. В жизни реклама предлагает нечто реальное. Помещенная в искусство, реклама выявляет в рекламе ее пустоту, ее пустой захват в восприятии «музейном».

Таким образом вещь попарты наполовину приобретает свойства стандарта, а именно в своей форме, оболочке, а наполовину остается сама по себе в своем обесмысленном, опустошенности, в которой она смыкается с ее функционированием в жизни и соотнесена с ней этой пустотой в обычной жизни.

Рассмотрим третий случай.

Случай, при котором вещь из жизни переходит в другой «музейный» художественный ряд и при этом не теряет «ничего» из своей обычной функции, функции, которую она имела в нормальной жизни. Каким это образом возможно? Ведь во втором случае, в случае с попартром все-таки происходит «обесмысливание», т. е. уничтожение функции «предмета жизни» при переводе и не может быть иначе при перемене одной функции на другую, переходе утилитарности в незаинтересованность, неэстетического в «эстетическое».

Тем не менее, эта ситуация, при которой одна и та же вещь может находиться в одной сфере и одновременно в другой — возможна и не просто теоретически, а и на практике.

В каком случае это возможно?

Это возможно, когда функция вещи при переходе к другой функции в искусстве не уничтожается или преобразуется, а остается нетронутой. Вещь в искусстве приобретает как бы двухфункциональность, и оба слоя вообще не смыкаются, а остаются и существуют сами по

частоте произведения искусства бросается и связано оно является ее роль в жизни как пустой, формальной вещи, как бы заново составленной из себя в восприятии зрителя ее лишь внешняя, себя предлагающая, форма, окружающая пустоту, за которой ничего нет. В жизни реклама предлагает нечто реальное. Помещенная в искусство, реклама превращает в рекламе ее пустоту, ее пустой захват в восприятии "музейном".

Таким образом вещь искусства наколенику приобретает свойство стандарта, а именно в своей форме, оболочке, а наколенику остается сама по себе в своей обесмысленной, опустошенности, в которой она сливается с ее функционированием в жизни и соотносится с ней этой пустотой в обычной жизни.

Рассмотрим третий случай.

Случай, при котором вещь из жизни переходит в другой "жизни" художественный ряд и при этом не теряет "ничего" из своей обычной функции, функции, которую она имела в нормальной жизни. Возможен ли этот образ? Ведь во втором случае, в случае с нами, этот образ происходит "обесмысливание", т.е. уничтожение функции "предмета жизни" при переходе и не может быть иначе при переходе одной функции на другую, переходе утилитарности в неадекватность, эстетическое в "эстетическое".

Тем не менее, эта ситуация, при которой одна и та же вещь может находиться в одной сфере и одновременно в другой — возможно и не просто теоретически, а и на практике.

В каком случае это возможно?

Это возможно, когда функция вещи при переходе в другой функции в искусстве не уничтожена или преобразована, а остается нетронутой. Ведь в искусстве превращает как бы двуфункциональность и оба слоя вещи не сменяются, а остаются и существуют параллельно

себе, возникая в сознании попеременно, как бы мерцая, пребывая то в одном ряду, то в другом.

Как это возможно?

Чтобы это понять, надо представить себе узкую направленную телеологичность вещи в еще нормальной жизни. Правда, в жизни большинство вещей полителеологичные, многоцелевые, или вещь в жизни, как правило, разлагается на самую «непрозрачность» предмета, как таковую и на его известную роль. Но в ряду всех вещей есть вещи, в которых их целенаправленность, их телеологичность составляет главное и может быть единственное их свойство. Короче говоря, они существуют как описание их собственной цели.

Но в таком случае такие предметы жизни ничего не представляют реального в жизни и связаны или с экстремальными, исключительными функциями, или со специальными мгновениями, и во всех таких случаях эти целенаправленные предметы в известном смысле «внеположны жизни» в ее целом в силу их специальности, узости, что, собственно, и составляет основное свойство телеологической вещи в жизни. Образ бумажного кулька, сделанного из страницы старого учебника, в который насыпаны ягоды, хорошо дает представление об этом рассуждении.

Теперь попробуем такой телеологический узконаправленный предмет перевести в ранг «произведения искусства». Что при этом произойдет? Потеряет, преобразует он свою функцию, свою цель, как это происходит с произведением попарта?

Кажется, что нет. Назойливое полагание его, назначение, существующее в телеологии столь сильно, останется тем же. Но, не теряя в функции, оно приобретает свойственное произведению искусства свойство глубины, созерцательности, многосмысленности. Короче, одно будет просвечивать сквозь другое, не смешиваясь, не смыкаясь, не пре-

себе, возникшая в сознании попеременно, как бы чередуя, пребывая то в одном ряду, то в другом.

Как это возможно?

Чтобы это понять, надо представить себе такую направленную телеологичность вещи в ее нормальной жизни. Проще, в жизни большинства вещей полителеологичны, многоцелевые или даже в жизни, как правило, разлагается на самый простой предмет как таковой и на его извечную роль. Но в ряду всех вещей есть вещи, в которых их целенаправленность, их телеологичность составляет главное и может быть единственное их свойство. Короче говоря, они существуют как единицы их собственной цели.

Но в таком случае такие предметы жизни ничего не представляют реального в жизни и связаны или с экстраординарными, исключительными функциями или со специальными назначениями и во всех таких случаях эти целенаправленные предметы в известном смысле "высвобождаются" в ее целом в силу их специальности, узости, что, собственно, и составляет основное свойство телеологической вещи в жизни. Образ былого кулака, сделанного из страницы старого учебника, в которой напечатан ягоди, хорошо дает представление об этом рассуждении.

Теперь попробуем такой телеологический узконаправленный предмет перевести в ряд "произведения искусства": Что при этом произойдет? Потеряет, преобразует он свои функции, свою цель, как это происходит с произведением поэта?

Кажется, что нет. Назначение, назначение его, назначение, осуществляемое в телеологии столь сильно, останется тем же. Но на территории в функции оно приобретает свойственные произведения искусства свойства глубины, созерцательности, многозначности. Короче, оно будет прославлять свое другое, не сменяемое, не сменяемое, не пре-

образуя и не затрагивая одно другое.

Как это возможно, как осуществимо?

III МЕСТНАЯ КУЛЬТУРА

Все тот же разговор о «новой», «местной» культуре. Как она возможна? Что это такое? Каков вид предмета культуры в ней?

Уже было рассуждение о том, что подлинно художественное изображение «этой» местной культуры есть описание явления этой местной жизни с точки зрения этой же местной «культуры». А что, возможны и другие описания местной жизни и ее явлений? Возможны и вот они.

1-е. С точки зрения абстрактной «мировой» культуры, с точки зрения вечных культурных истин и представлений, с точки зрения «абсолютных» понятий.

2-е. С точки зрения иной культуры. Причем, эта иная культура может принадлежать этому же месту и, будучи в «другом времени», является по отношению к нынешней как иная.

Но и первый, и второй способ, хотя и возможны, но не годятся.

Теперь подходим к самому главному вопросу, ради которого и написано все. Если для описания явлений местной жизни в принципе не подходит ни абстрактный, хотя и величественный способ..... ни способ описания этих явлений с точки зрения иной местной культуры (хотя он тоже имеет гарантии) не существуют ли внутри самой местной жизни вещи сами по себе, способные быть описанием местной жизни? И уже в этом качестве способные, в свой черед, быть явлениями местной культуры и уже в этом качестве при каких-то условиях быть явлениями и «пресловутой» универсальной мировой культуры. Вот проблема, которая обсуждается и предлагается в небольшой компа-

образу и не затрагивая одно другое.

Как это возможно, как осуществимо?

II. Местная культура

Вот тут мы сталкиваемся с "новой", "местной" культурой. Как она возможна? Что это такое? Каков вид предмета культуры и ее?

Уже было рассуждение о том, что подлинно художественное изображение "этой" местной культуры есть описание жизни этой местной жизни с точки зрения этой же местной "культуры". А что, возможно и другое описание местной жизни и ее явлений? Возможно и вот как.

1-е. С точки зрения абстрактной "мировой" культуры, с точки зрения вечных культурных истин и представлений, с точки зрения "обобщенных" понятий.

2-е. С точки зрения иной культуры. Причем эта иная культура может принадлежать тому же месту и, будучи в "другое время", является по отношению к настоящей как иная.

Но в первый и второй способ, хотя и возможны, но не годятся.

Теперь подходим к самому главному вопросу, ради которого и написана все. Если для описания явлений местной жизни в принципе не подходит ни абстрактный, хотя и всеобщественный способ..... и способ описания этих явлений с точки зрения иной местной культуры (хотя он тоже имеет гарантии) не существует ли внутри самой местной жизни сами по себе способные быть описаниями местной жизни уже в этом качестве способные, в свою очередь, быть явлениями местной культуры и уже в этом качестве при каких-то условиях быть явлениями и "пресловутой" универсальной мировой культуры. Вот проблема, которая обсуждается и предлагается в небольшой компо-

нии**.

В местной культуре совершенно специфично для нее существуют все элементы художественного произведения. Прежде всего само произведение, взятое как «предмет», само сообщение, выбор его и «фон», который присутствует в каждом художественном произведении.

Безо всяких промежуточных доказательств хочется утверждать, что в местной культуре, взятой «сейчас», «вещь» культуры будет представлять собой телеологический предмет, взятый из самой местной жизни, основным сообщением будет уклонение от этого телеологического предмета, вообще антитеза, противоборство всякой телеологичности. Фон будет такой же, как и всегда.

Хочется сказать немного о понятии фона. Потому можно говорить о местной культуре, как культуре, что она выступает, проявляется на фоне тех самых абстрактных понятий и категорий, которые на более глубоком и оттого на более суммарном неопределенном уровне, могут быть обозначены как культурные категории вообще. Именно по отношению к ним, определяясь как самостоятельная, возможно су-

* Чтобы быть более ясным, что имеется в виду под первым непригодным описанием действит., можно привести пример Петрова-Водкина, который для этого предложил «предмет-картину», которая представляет собой конгломерат из проверенных, апробированных и абсолютных духовных и культурных ценностей (искусство Возрождения, Средневековье, иконопись, символизм, натуральная правда предмета в жизни, пойманный фрагмент действительности и т. д.).

Для второго «негодного» типа, т. е. местная жизнь через иную местную культуру, годится пример Солженицына, описывающий ужасные предметы и факты сегодняшнего дня, но с точки зрения сознания XIX века, скорее всего Л. Толстого (Толстой приходит в редакцию «Нового мира», беседует с Твардовским и т. д.). Получается комическая ситуация, близкая к Твену в его «Янки при дворе короля Артура».

ния²⁾

В местной культуре совершенно специфично для нее существуют все элементы художественного произведения. Присуще всего само произведение, являясь как "предмет", само сообщение, выбор его в "фон" который присутствует в каждом художественном произведении.

Безо всяких промежуточных доказательств хочется утверждать, что в местной культуре, взятой "сейчас" "земь" культуры будет представлять собой телесологический предмет, взятый из самой местной жизни, основным сообщением будет упоминание от этого телесологического предмета, вообще антигеза, противоположно всякой телесологичности. Фон будет такой же, как и всегда.

Лечится сказать немного о понятии фона. Потому можно говорить о местной культуре, как культуре, что она выступает, произносится на фоне тех самых абстрактных понятий и категорий, которые на более глубоком и оттого на более суммарном неопределенном уровне, могут быть обозначены или культурными категориями вообще. Именно по отношению к ним, определяясь как самостоятельная, возможно существовать. Чтобы быть более ясным, что имеется в виду под нормой непроизвольного описания действия, можно привести пример Петрова-Водкина,

который для этого предложил "предмет-картину", которая представляет собой конгломерат из произвольных, образованных и абсолютных художественных и культурных ценностей (искусство Возрождения, Средневековья, иконопись, символизм, натурализм, предельно предмет в жизни, координатный фрагмент действительности и т.д.).

Для второго "негодного" типа, т.е. местная жизнь через язык местную культуру читается пример Саломея, описывающий различные предметы и факты сегодняшнего дня, но с точки зрения сознания XIX века, скорее всего Л. Толстой (Толстой приходит в редакции "Нового мира", беседует с Твардовским и т.д.). Получается комическая ситуация, близкая к Толстому в его "Бике при дворе короля Артура".

ществование самоопределения культуры «местной». Местная культура — это реализация овеществления в местных представлениях «культуры» этих суммарных общих вездесущих понятий и представлений.

Отсюда дополнительно понятно, почему один и тот же предмет, введенный в местную культуру, может в ней функционировать и «работать» как предмет культуры, а другой нет. Первый в случае наведения, накладывания на него общекультурных представлений в виде какой-то матрицы, эта вещь способна соотноситься с ним матрицей, взаимодействовать с ее матрицей понятиями, категориями, а вторая нет.

IV

КАРТИНА БУЛАТОВА «ГОРИЗОНТ»

Функциональная вещь в жизни или телеологическая вещь имеет два слоя своего существования — род и тему. Так, железнодорожный плакат, о котором говорилось вначале, имеет свой род — плакат и тему (бойся высоких платформ, не ходи по путям, не прыгай с подножки, не ездь на крыше и т. д.). Теперь посмотрим на замену, которую произвел Булатов в этом железнодорожном плакате. Вместо локального места действия его — окрестности станции, вокзала у него представлены ЛЮБЫЕ места окружающей действительности: улицы, площади, пляжи, квартиры, уголки природы, дачные аллеи. Они, «ВСЕ ЭТИ МЕСТА» в случае нашей замены окажутся столь же ОПАСНЫ для нахождения в них того же человека, о котором говорилось раньше, и каждый раз опасность будет содержаться конкретно в каждом соответствующем месте, в отличие от железнодорожного плаката, где место действия всегда одно и то же и жертва, идущая по путям в тишине, покое и неведении, и железный убийца, неумолимо по этим же железным путям набегающий на нее.

В нашей замене вокзальной окраины на остальной мир этот костяк, сюжет заменяется с железнодорожной темой на все остальные

частности самоопределения культуры "местной". Местная культура это реализация себя в местных представлении "культуры" этих суммируя опыт возросших познаний и представлений.

Отсюда проистекает понятие почему один и тот же предмет, введенный в культуру, может и не функционировать и "работать" как предмет культуры, и другой нет. Первый в случае введения, накладывая на него обиходную культуру представлений в виде какой-то матрицы, эта вещь способна соотноситься с ней матрицей, взаимодействовать с ее матрицей понятиями, категориями, в второй нет.

17. Картина Булатова "Горизонт"

Функциональная роль в жизни или теологическая роль имеет для себя своего существования — род и тему. Так железнодорожный плакат в котором говорилось раньше, имеет свой род — плакат и тему (дождь, высокие платформы, не ходи по путям, не прыгай с вагонов, не едь на крыше и т.д.). Теперь рассмотрим на плакате, которую произвел Булатов в этом железнодорожном плакате. Вместо желаемого места действия его — окрестности станции, вокзала, у него представления ЛИБЕ место окружающей действительности: улицы, площади, здания, кварталы, уголки природы, дачные виллы. Они, "ВСЕ ЭТИ МЕСТА" в случае нашей замены окажутся столь же ОПАСНЫ для нахождения в них того же человека, о котором говорилось раньше, но каждый раз опасность будет содержаться конкретно в каждом соответствующем месте, но реализовываться, выходясь в новую картину, возникшая система. Станет сюжет. Костик его в железнодорожном плакате один и тот же. Котик, идущий по путям в темноте, покое и возмущении и жалкий убийца, неуловимый по этим же железным путям набегавший на нас.

В нашей жизни железной дороги на остальной мир этот кошмар, сюжет напоминает о железнодорожной темой на все остальное

темы в зависимости от места действия.

Такова и картина «Горизонт» с людьми, идущими на пляж. Они идут «на пляж», но не «по пляжу», идут «вперед к морю», а не «вдоль моря». Но что такое вообще горизонт, взятый как понятие? Это не черта, а точка, к которой мы двигаемся и стремимся. Именно оттуда, из этой точки не-сется вперед, на идущих на пляж что-то иное. Почему это можно предположить? Только потому, что стереотип железнодорожного плаката срывается сразу же, как только мы глядим на эту картину. Но ведь этой точки не видно, горизонт закрыт широкой лентой. Но это неважно, с точки зрения схемы построения «оно» все равно есть за этой лентой и вид его даже еще от этого таинственнее и ужаснее.

Но к чему относится лента, идущая поперек картины?

Опять вернемся к свойствам железнодорожного плаката. Еще раз укажем на его целенаправленность, на его дидактичность, на его односмысленную функцию, на его сентенцию, на приказ, на его единичный смысл: **НЕЛЬЗЯ**.

Вот это его свойство и относит его к разряду вещей, которые в самом начале названы как телеологические — одноцелевые, однозначные.

В каждом железнодорожном плакате эта единичная функция существует, накрепко скреплена с понятием плаката, в сущности, она и есть плакат (изосодержанием только подкрепляет, удостоверяет его правоту).

Это всегда шрифт, надписи в этих плакатах: «Бойся», «Не прыгай», «Не ходи», «Потеряешь жизнь» и т. д. В сущности зритель сначала видит, читает, ужасаясь и шарахаясь от угрозы, направленной на него — зрителя, а потом только в страхе понимает, в каких случаях его убьют, зарежут, задавят и т. д. Текст плаката обращен к

темы и зависимости от места действия.

Также и картина "Горизонт" с людьми, идущими на пляж. Они идут "на пляж", но не "по пляжу", идут "вперед к морю", а не "вдоль берега". Но что такое вообще горизонт, какой или понятие? Это не черта, а точка, к которой мы движемся и стремимся. Именно оттуда, из этой точки несется вперед, но идущих на пляж что-то иное. Почему это можно предположить, только потому, что старостин плакатодорожного плаката сближает образ не как только ни глядишь на эту картину. Но ведь этой точки не видно, горизонт закрыт широкой лентой. Но это известно, с точки зрения схемы построения "оно" все равно есть за этой лентой и над его дном еще от этого таинственно и ужасно.

Но к чему относится лента, идущая поперек картины?

Быть может к свойствам плакатодорожного плаката. Еще раз укажем на его целенаправленность, на его дидактичность, на его образовательную функцию, на его сенсацию, на приказ, на его единичный смысл: НЕЙМИ.

Вот это его свойство и объяснит его и разрывку ленты, которое в своем каталоге названо как телеологическое — одноцелевое, знаменное.

В каталоге плакатодорожного плаката эта единичная функция существует, никак не связана с понятием плаката, в сущности она и есть плакат (плакатодорожный только подчеркивает, удостоверяет его правоту).

Это всегда будет, например в этих плакатах: "Бойся", "Не при-рай", "Не жди", "Потрясающая жизнь" и т.д. В сущности приказ сначала видит, читает, убеждает и борется от угрозы, направленной на него — приказ, а потом только в страхе показывает в каталоге случаях его убавит, перекут, заливает и т.д. Текст плаката обращен к

зрителю, а не к внутреннему пространству самого плаката.

Запретительная (а не пригласительная, рекомендательная функция, как в рекламе) присутствует в железнодорожном плакате, и в разбираемом случае широкая лента, помимо, разумеется, других смыслов, имеет то же значение. Подводя итог, можно сказать, что прежде, чем мы пройдем в пространство, нас уже остановят заранее окриком: «Входа нет», «Опасно», «Стой» и т. д. В прямом или замещенном сюжете, подтверждающем это распоряжение, в каждом конкретном случае недостатка не будет.

Ну, хорошо, предположим, мы притянули к художнику железнодорожный плакат, но он везде есть и был, почему он пригоден оказался для «местной культуры»? Ответ довольно прост. В местной культуре изображение всякой действительности функционирует как железнодорожный плакат. Вообще просто плакат является не изображением вообще мира, а призывом к чему-то, т. е. любое изображение в местной культуре насквозь, во всех частях его телеологично, целенаправленно. (Но не место здесь рассматривать этот вопрос).

Поэтому-то и все изображения жизни, реального мира находятся полностью в пределах «местной культуры».

Но тут-то и видна в этих вещах разность, разведенность самого телеологического предмета от сообщения, заключенного в нем, о котором мы говорили раньше, как признака «местной культуры». Смысл первого слоя всякого изображения жизни как таковой, вернее, его приказ в местной культуре как сияющий, радостный, несущий своим видом покой и чувство удовлетворения с его приказом «Радуйся и наслаждайся».

Сама же инструкция, как мы говорили, восходит к ужасному сюжету железнодорожных страстей и, ни в чем не выражаясь визуаль-

зрителю, а не и внутреннему пространству самого зрителя.

Запретительная (а не приглашительная, рекомендательная функция, как в рекламе) присутствует в железнодорожном плакате и в развешенном случае широкая лента, помимо, разумеется, других символов, имеет то же значение. Подходи этот, можно сказать, что правда чем ни пройдем в пространстве, нас уже остановит заповедь окриком: "Выход нет", "Опасно", "Стоп" и т.д. В общем или замеченном смысле, подтверждающим это распоряжение в каждом конкретном случае недостатка не будет.

Ну, хорошо, предположим мы протянули к художнику железнодорожный плакат, ^{он} но ведь есть и был, почему он приговор оказался для "местной культуры"? Ответ довольно прост. В местной культуре изображение всякой действительности функционирует как железнодорожный плакат. Вообще просто плакат является не изображением вообще мира, а призывом к чему-то, т.е. целое изображение в местной культуре невозможно, во всех частях его телеологично, целенаправленно. (Но не место здесь рассматривать этот вопрос).

Поэтому-то и все изображения жизни, реального мира находятся полностью в пределах "местной культуры".

Но тут-то и видна в этих видах разность, разнородность своего телеологического предмета от сообщения, замечанного в нем, о котором мы говорили раньше, как признака "местной культуры". Смысл первого слова всякого изображения жизни как таковой, беря его признак в местной культуре как сиюминутный, радостный, несущий своим видом покой и чувство удовлетворения в его признаке "Радуйся и наслаждайся".

Сам же инстинкт, как мы говорили, восходит к универсальному чувству железнодорожных стрелок и, ни в чем не выражаясь натураль-

но, явно узнаваемо, проворачивает, переворачивает наше восприятие в другую сторону. Но хочется повторить — только восприятие. И первый и второй слои восприятия совершенно при этом в самом произведении не пересекаются, не взаимодействуют, каждый остается нетронутым, сам по себе, как бы не зная друг о друге. Мы, зрители, знаем о них обоих, а они — нет. По-прежнему сияет в картине незамутненное солнце яркого дня, спокойно идут отдыхающие на пляж к теплому южному морю. И одновременно, независимо, видится в нашем сознании некто, несущийся из-за горизонта на нас, но спасительно пока закрытый яркой лентой.

Ну, хорошо, предположим, что мы доказали, что картина «Горизонт» Булатова является представителем «местной культуры», почему все-таки «культуры»?

Ответ несложен. Именно потому, что она «картина». Все, о чем мы говорили раньше о плакате и телеологической вещи, помещено, реализовано у Булатова в пространстве картины, а это пространство (не вещь — картина, которая, как в ресторане, сама может стать вещью, атрибутом места), само обладает огромным набором общекультурных понятий и категорий, которые всегда лежат в основе функций любых местных культур. Нет смысла перечислять и выводить эти категории. Но матрица этих общих категорий, будучи наложенной на картину Булатова, находит во всех своих точках свои соответствия, ответы и выражения.

V

КАРТИНА «ВЫНОС ПОМОЙНОГО ВЕДРА» И. КАБАКОВА

Полное название картины «Расписание выноса помойного ведра по подъезду № дому № по улице В. Бархина ЖЭКа Бауманского р-на».

Как видно уже из самого названия вид вещи, которая взята для этой картины — это расписание, взятое только не на вокзале, а где-

но, явно зависимо, преворачивает, переворачивает наше восприятие в другую сторону. Но хочется повторить — только восприятие. И первый и второй слои восприятия совершенно при этом в своем произведении не пересекаются, не взаимодействуют, каждый остается нетронутым, сам по себе, как бы не зная друг о друге. Им, зрителям, известно о них обоих, а они — нет. Но-прежнему сияет в картине незатуманенное солнце яркого дня, спокойно плывут облачка над нами и теплому глазу море. И одновременно, естественно, видится в нашей комнате нечто, несущийся из-за горизонта на нас, но совершенно по не закрытой аркой лентой.

Ну, хорошо, предположим, что мы доказали, что картина "Горизонт" Булатова является представителем "честной культуры", почему все-таки "культуры"?

Ответ несложен. Именно потому, что она "картина". Все, о чем мы говорили раньше о языке и телеологической эвде, помещено, реализовано у Булатова в пространстве картины, а это пространство (не вещь — картина, — которая как в растворе сама может стать вещью, акрибутой места), сама обладает огромным набором общекультурных понятий и категорий, которые всегда лежат в основе функций любых местных культур. Нет смысла перечислять и изобретать эти категории. Но матрица этих общих категорий, будучи наложенной на картину Булатова, находит во всех своих точках свои соответствия, отклики и выражения.

7. Картина "Зимнее помойного ведра" И.Кабикова

Зимнее название картины "Расписанное зимнее помойного ведра по подъезду в доме № по улице В.Берлина ЮЗКв Бауманского р-на".

Как видно уже из самого названия вид вещи, которая стала для этой картины — это расписание, взятое только не на вокзале, а где

то на стене дома, подъезда, но все равно относится к тому же типу продукции, что и вокзальное расписание.

Картина так же, как и в рассмотренном случае с «Горизонтом», распадается на три части, не связанные по восприятию друг с другом.

«Расписание выноса» в известном смысле полностью вероятное жэковское изделие и на самом деле безо всякого подвоха можно было бы повесить на стене жилищно-эксплуатационной конторы (как, впрочем, и картину Э. Булатова «Ул. Красикова» и другие, на стенах любой художественной выставки Союза художников СССР). Она является деловым расписанием на 8 лет вперед для жильцов подъезда № 4. В этом смысле (эта доска с расписанием) полностью телеологична, насквозь утилитарна. Но именно эта деловитость, эта утилитарность полностью переосмысливается во втором слое, слое, не связанным с приказом, целью, расписанностью, в слое, связанном скорее с обыденным, высняемым сознанием, сознанием отдельно каждого человека. С точки зрения этого отдельного частного сознания чудовишно и дико знать, что через 8 лет он с 15 по 30 сентября будет выносить помойное ведро. Он, может быть, умрет, будет жить в другом месте, совершит, может совершить еще что-либо — он не согласен с неумолимой сеткой времени, приказывающей ему быть через 8 лет «здесь» и вынести помойное ведро. Это напряжение между безличной сеткой времени и невозможностью ее ни выполнить, ни избавиться от нее и составляют балансировку двух этих слоев — слоя телеологического предмета из жизни (расписание) и основным сообщением.

Но в отличие от картины Булатова, где второй слой находится в изобразительной плоскости, здесь второй слой находится в плоскости литературы. Таким образом возникает крайняя затрудненность, где пластический ряд пересекается, контактирует не с пластическим, а словесно-смысловым. Могут ли они взаимодействовать? Пока я этого

то на стене дома, подвезде, но все равно относится к тому же та изобретения, что и вокзальное расписание.

Картина так же, как и в рассмотренном случае о "Горизонте", распадается на три части, но связанные во восприятии друг с другом.

"Расписание выноса" в известном смысле полностью порывает некоем виде и на самом деле без всякого подвоха можно было бы повесить на стене жилищно-эксплуатационной конторы (или, например, в квартиру Э. Бухатова "Уд. Браскиона" и другие, на стенах любой художественной выставки Союза художников СССР). Она является расписанием на 8 лет вперед для жильцов подвезда № 4. В этом смысле (эта доска с расписанием) полностью телеологична, насквозь утилитарна. Но именно эта телеологичность, эта утилитарность полностью переосмысливается во втором слое, слое не связанном с приказом, целью, расписанием, в слое, связанном скорее с обидой, личным сознанием, сознанием отдаленности каждого человека. С точки зрения этого отдаленного частного сознания чудовищно и дико знать, что через 8 лет он с 15 по 30 сентября будет выносить мусорное ведро. Он, может быть, урет, будет жить в другом месте, совершит, может совершить еще что-либо — он не согласен с неумолимой сеткой времени, приказывающей ему быть через 8 лет "здесь" и вынести мусорное ведро. Это напряжение между безличной сеткой времени и невозможностью ее не изменить, не избежать от нее, и составляет балансировку двух этих слоев — слоя телеологического предмета из жизни (расписание) и основным сообщением.

Но в отрывке от картины Бухатова, где второй слой находится в изобразительной плоскости, здесь второй слой находится в плоскости литературы. Таким образом возникает крайняя затрудненность, их эластичный ряд переосмысливается, контактирует не с эластичными, а словесно-символическими. Могут ли они взаимодействовать? Понимая это

не знаю. Тем не менее существует претензия считать эту функциональную вещь из жизни и ее литературное опровержение предметом изобразительного искусства. На каком основании? Все на том же приеме подведения под вещь из жизни конструкции структуры картины, т. е. расписание на стене просят считать картиной. Способно ли оно к этому? Есть ли в самой вещи свойства, признаки, которые оживут, заработают, если ее будут рассматривать как картину? Нам кажется, что есть.

1. Расслоение, свойственное структуре картины, ее плоскости и глубины.

Для функциональной вещи свойственно использование доски как простого места для нанесения текста. Для картины это не так. Пространство картины смотрится, существует в глубине, за поверхностью и поэтому видно всегда сквозь элементы, расположенные на ее поверхности. Это свойство пластики картины использовано при подведении принципа картины под расписание. На этот раз результат будет не литературный и не функциональный, а «пластический», весь текст (с его литературным опровержением) будет представлять сеть значков в жесткой решетке, сквозь которую буквально, как через решетку, будет сквозить, виднеться белая глубина, белое пространство. Оно может быть интерпретировано, это белое пространство, и как пустота, и как свет. И то, и другое понятие, конечно, пластическое, которое может быть прочитано. Глубина картины — пустота и эта пустота дискредитирует, опустошает все знаки, помещенные в ней, на ней. Или, второе, из глубины, белой глубины картины идет свет; иногда изображение на передней поверхности картины, все эти сетки, знаки и предметы есть досадная пелена, грязь и помеха, мешающие проходить свету из глубины на нас, к нам.

не злит. Тем не менее существует претензия считать эту функциональную вещь из жизни и ее литературное опровержение продуктом изобразительного искусства. На каких основаниях? Все на том же приеме подведения под вещь из жизни конструкции структуры картины т.е. рисование на стене просит считать картиной. Способно ли оно к этому? Есть ли в самой вещи свойства, признаки, которые вынудят, переоборудуют, если ее будут рассматривать как картину? Нет, кажется, что есть.

1. Расположение, свойственная структуре картины, ее плоскости и глубины.

Для функциональной вещи свойственно использование доски как простого места для нанесения текста. Для картины это не так. Пространство картины смотрится, существует в глубине, за поверхностью и поэтому видно всегда сквозь элементы, расположенные на ее поверхности. Это-то свойство картины использовано при подведении принципа картины под рисование. На этот раз результат будет не литературный и не функциональный, а "пластический", вещь-текст (с его литературным опровержением) будет представлять сеть значков в жесткой решетке, сквозь которую, будучи как через решетку, будет сквозить, виднеться белая глубина, белое пространство. Оно может быть материальным, это белое пространство, и как пустота и как свет. И то и другое понятие, конечно, пластическое, которое может быть прочтано. Глубина картины — пустота и эта пустота дискредитирует, опустошает все знаки, приделанные к ней, на ней. Как, говоря о глубине, белой глубиной картины идет свет; иногда изображение на видимой поверхности картины, все эти сцены, знаки и предметы есть дословная запись, грязь и шумок, не позволяющие проходить свету из глубины на нас, к нам.

Еще раз повторим те слои, которые существуют в этом изопроизведении «местной культуры» (если это, конечно, так: это еще вопрос).

1. Телеологическая вещь, данная прямо, без замены.
2. Опровержение (литературное), заключенное в самом тексте, в самой этой телеологической вещи.
3. «Подведенная» под телеологическую вещь картина, которая претендует на выполнение функции всех общих понятий культуры, заключенных в понятие «картина» (пустота, пространство, свет и т. д.).

Еще хотелось в конце сказать о том, каким образом произведения «местной культуры» могут стоять по отношению к общим принципам культуры вообще, в частности в ее отношении к истинному. Здесь хотелось привести мысль искусствоведа М. Холиной о том, что зритель стоит лицом к произведению, смотрит на эти сегодняшние произведения таким образом, что он пытается восстановить смысл и подлинное «ЗА» представленным ему произведением, восстановить его из прошлого, которое закрыто от него именно этим наличным произведением по тем осколкам и намекам, которые удастся из-за него увидеть, и по тем странным и искаженным фрагментам, которые можно разглядеть и обнаружить в нем самом, что оно, это подлинное и истинное, находится не в нем самом, а за ним, по ту сторону представленной нам вещи.

Еще раз повторю те вещи, которые существуют в этом изложении "местной культуры" (если это, конечно, так: это еще в процессе).

1. Телеологическая вещь, данная прямо, без знания.

2. Опровержение (интер-турное), заключенное в самом тексте, в самой этой телеологической вещи.

3. "Подраженная" под телеологическую вещь картина, которая претендует на выполнение функций всех общих понятий культуры, заключенных в понятие "картина" (пустота, пространство, свет и т.д.)

Еще хотелось в конце сказать о том, какими образом произведения "местной культуры" могут стоять по отношению к общим принципам культуры вообще, в частности в ее отношении к истинному. Здесь хотелось привести мысль художника И. Уоллиной о том, что зритель стоит лицом к произведению, смотрит на эти сегодняшние произведения таким образом, что он пытается восстановить смысл и подлинное "ЗЛ" представленным ему произведением, восстановить его из прошлого, которое закрыто от него именно этим настоящим произведением по тем осколкам и намекам, которые удается из-за него увидеть и по тем странным и разрозненным фрагментам, которые можно распознать и обнаружить в нем смысл, что это, это подлинное и истинное, находится не в нем самом, а за ним, по ту сторону представленной ему вещи.

Утверждаю:
Начальник цеха № 10 (Медведев)
«25» июня 1979 г.

ПОЛОЖЕНИЯ ПО ОБЕСПЕЧЕНИЮ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КОМНАТЫ ОТДЫХА ДЛЯ РАБОТНИКОВ ЦЕХА

Комната отдыха предназначена для обеспечения отдыха работников цеха в обеденные перерывы и во время пересменок. Режим работы определяется следующим: с 10³⁰ до 12⁰⁰ и с 14³⁰ до 16⁰⁰.

Для обеспечения нормальной работы и сохранности имущества, находящегося в помещении, поддержания должного санитарного порядка и своевременной подготовки отдыха назначаются ответственные лица, в обязанности которых входит:

1. Материальная ответственность за сохранность и целостность имущества согласно описи.

2. Перед открытием согласно заданного режима ответственное лицо обязано навести надлежащий порядок, должны быть помыты полы, протерта и расставлена мебель, проветрено помещение, подготовлена посуда, чай, включить магнитофон.

В период нахождения работников на отдыхе в комнате ответственное лицо должно неотлучно находиться в помещении, наблюдать и поддерживать порядок, обеспечивать отдыхающих необходимым инвентарем и посудой.

Вносить предложения и активно участвовать в организации по улучшению отдыха рабочих.

Следить за исправностью инвентаря, мебели, механизмов и при необходимости принимать меры по устранению недостатков.

После окончания режима отдыха ответственное лицо обязано выполнить следующее: навести должный порядок в помещении (уборка, расстановка мебели, инвентаря). Закрыть комнату на все

Утвержден:
Начальник цеха 3/10 (Подпись)
"25" _____ 1979 г.

Положения по обеспечению функционирования комнаты отдыха
для работников цеха.

Комната отдыха предназначена для обеспечения отдыха работников цеха в обеденные перерывы и во время перекуров. Режим работы определяется следующим: с 10⁰⁰ до 12⁰⁰ и с 14³⁰ до 16⁰⁰.

Для обеспечения нормальной работы и сохранности имущества, находящегося в помещении, поддержания должного санитарного порядка и своевременной подготовки отдыха назначается ответственное лицо, в обязанности которого входит:

1. Исполнять ответственность за сохранность и целостность имущества согласно описи.

2. Перед открытием согласно заданного режима ответственное лицо обязано привести надлежащий порядок, должны быть помыты полы, протерты и расставлены мебель, проветрено помещение, подготовлена посуда, чай, включить магнитофон.

В период нахождения работников на отдыхе и в комнате ответственное лицо должно постоянно находиться в помещении, наблюдать и поддерживать порядок, обеспечивать отдыхающих необходимыми инвентарем и посудой.

Вносить предложения и активно участвовать в организации по улучшению отдыха рабочих.

Следить за исправностью инвентаря, мебели, механизмов и при необходимости принимать меры по устранению недостатков.

После окончания режима отдыха ответственное лицо обязано выполнить следующее: привести должный порядок в помещении (уборка, расстановка мебели, инвентаря). Закрыть комнату на все

имеющиеся запоры, опечатать двери, сдать помещение диспетчеру цеха, оформив эту сдачу обоюдными подписями в спецжурнале. В 7³⁰ следующего дня принять состав запоров комнаты отдыха у диспетчера цеха, оформив прием в спецжурнале.

На выходные и праздничные дни диспетчер цеха обязан сдать состав запоров комнаты отдыха цеховому сторожу, оформив передачу росписью в журнале. При смене сторожа должны передавать друг другу, подтверждая передачу письменно в журнале до наступления рабочего дня и предъявлять комнату ответственному лицу с оформлением в журнале

Ознакомлены:

(Полоса)
(Ухин)
(Бардик)
(Челоков)
(Мульченко)
(Елагин)
(Желякова)

находясь заборы, ошметать двор, сдать помещение диспеттеру цеха, оформить эту сдачу обходным листом в спецжурнале. В 7³⁰ следующего дня принять состав заборов команды отдыха у диспеттера цеха, оформить прием в спецжурнале.

На выходные и праздничные дни диспетчер цеха обязан сдать состав заборов команды отдыха нахожущему сторожу, оформить передатку письмом в журнале. При смене сторожа должны передаться друг другу, подтверждая передатку письмом или в журнале до наступления рабочего дня и предъявлять команду ответственному лицу с оформлением в журнале.

Ознакомлены:

В.Т.... (Полоса)
А.И.... (Гли)
Б.И.... (Бардин)
М.И.... (Вологов)
А.И.... (Кузнецов)
С.И.... (Сидоров)
Е.И.... (Великов)

О ПОДАРКАХ, КОТОРЫЕ ДАРИТ ГИАЦИНТОВА



Кадр из телефильма «Осенний день очарования».

Слово бы ни чем не манило, ничего особенного зернее не обещало скромное и даже какое-то застенчивое название телефильма В. Сиргеева «Осенний день очарования». Но после многорядного и доводимо-таки бессодержательного, угнетительного меланхолического жужжания в новогодние дни (в этом, в первую очередь, и в том, что в начале года) вдруг зрителю получились подарки, неожиданные и тем более радующие подарком.

Это Софья Владимировна Гиацинтова в роли немолодой и несколько худавшей музыкантки Ксении Николаевны, которая вдруг дала объявление в газету о продаже редакцией граммофонной пластинки с записью Шалалина, для того чтобы... Впрямь, стоп!

Пластинка (действительно редчайшая) — во-первых, разбита — о чем Ксения Николаевна не было известно, — а во-вторых, та пластинка, которая все же уцелела (хотят, то же очень старинная), оказывается всего лишь предлогом, который придумала Ксения Николаевна, чтобы встретиться у себя дома с новыми людьми... Вообще — с людьми.

Если совсем коротко малюнуть смысл происшедшей не очень долгой, но чрезвычайно многогранной неординарности и сложности встречи, то для нас этот смысл прежде всего в участии самой героини. Сама Ксения Николаевна... В участии ее на стареющей души и богатого сердца.

Однако же сформированная женщина со всеми ее причудами и странностями, со всей историей ее простой и совсем непростой жизни, отдаленной мужские искусства, созрелости прекрасного в людях и природе — вот центр повествования, очень бережно и точно выделенный режиссером телефильма.

Василий Иванович Давидчук, поставивший этот спектакль в Останине, строит все моменты так искусно, что зритель как бы сам по себе постигает главное: психологию



HATHORMOPT.

ПИСЬМА В «ПРАВДУ»

И столовая— важный цех

Пять раз в неделю во время обеденного перерыва посетители нашей рабочей столовой. Если бы была пригласительная карта, кресла оформлены уютно, красиво, обдуваются, высокая культура обслуживания, то человеку приятно находиться в столовой на весь день. Именно поэтому в коллективе производственного объединения «Горизонт» «кулинарный цех» является первостепенным значением. В начале прошлой сессии вступила в строй комбинат общественного питания, в распоряжении которого пять объединенных залов на 200 мест каждый. Независимо открыта первая очередь еще одной столовой на 220 мест.

Формы работы применяются самые разнообразные. Один зал отведен для диетического питания, а двух других — комбинированные обеды на потоковой линии самообслуживания «Эффект». Организованы столы самозащиты, где можно приобрести холодные закуски, кондитерские изделия, чай. Проводятся выставки-продажи кулинарных и кондитерских изделий. И со всеми обязанностями работники объединения справляются отлично, за что получают благодарности от наших рабочих. К этому можно добавить, что специалисты комбината в заводском клубе молодой хозяйки обучают девиц кулинарному мастерству, читают лекции о том, как приготовить вкусные обеды, правильно сервировать стол.

В административном отношении комбинат производственного объединения не подчиняется. Но, поскольку он обслу-

живает нас, мы поддерживаем с его коллективом самый тесный контакт. Своими силами, например, механизировали два трудоемких процесса и столовой изготовили транспортеры подачи посуды, стеллажи для реализации кондитерских изделий и ряд других полезных приспособлений. Все дети сотрудников комбината питания обеспечены местами в заводских детских садах и яслях, пионерских лагерях.

Многие из нас в состоянии сделать для нас, но далеко не все, что требуется. Не секрет, что труд в столовых тоже нелегкий — лишь третья часть всех технологических операций выполняется механизмами, остальное ложится на руки женщин. Да и имеющиеся на кухне техники далеки от совершенства. Куда это годится, после месячной работы тарелки, ложки и стаканы приходится перемыть вручную!

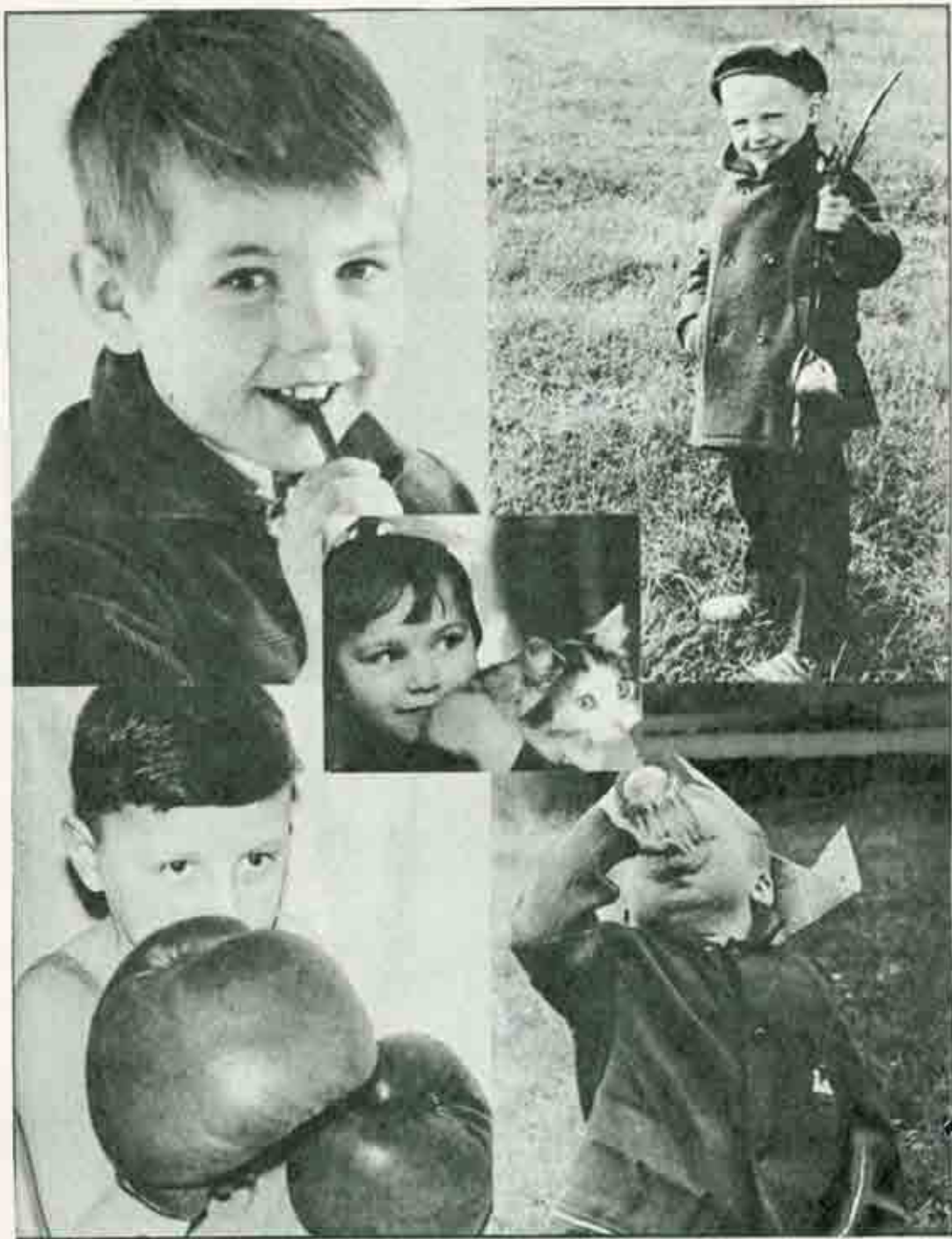
Видно, настало время серьезно заняться созданием комплекса средств малой механизации для предприятий общественного питания. Надеюсь на нас помогут экономить свободное время не только современные методы транспортировки, хранения, переработки и продажи товаров, но также и механизация труда всех работников предприятий общественного питания.

Е. ПРОХОРЧИК.

Председатель профсоюзного комитета Минского производственного объединения «Горизонт».

г. Минск.



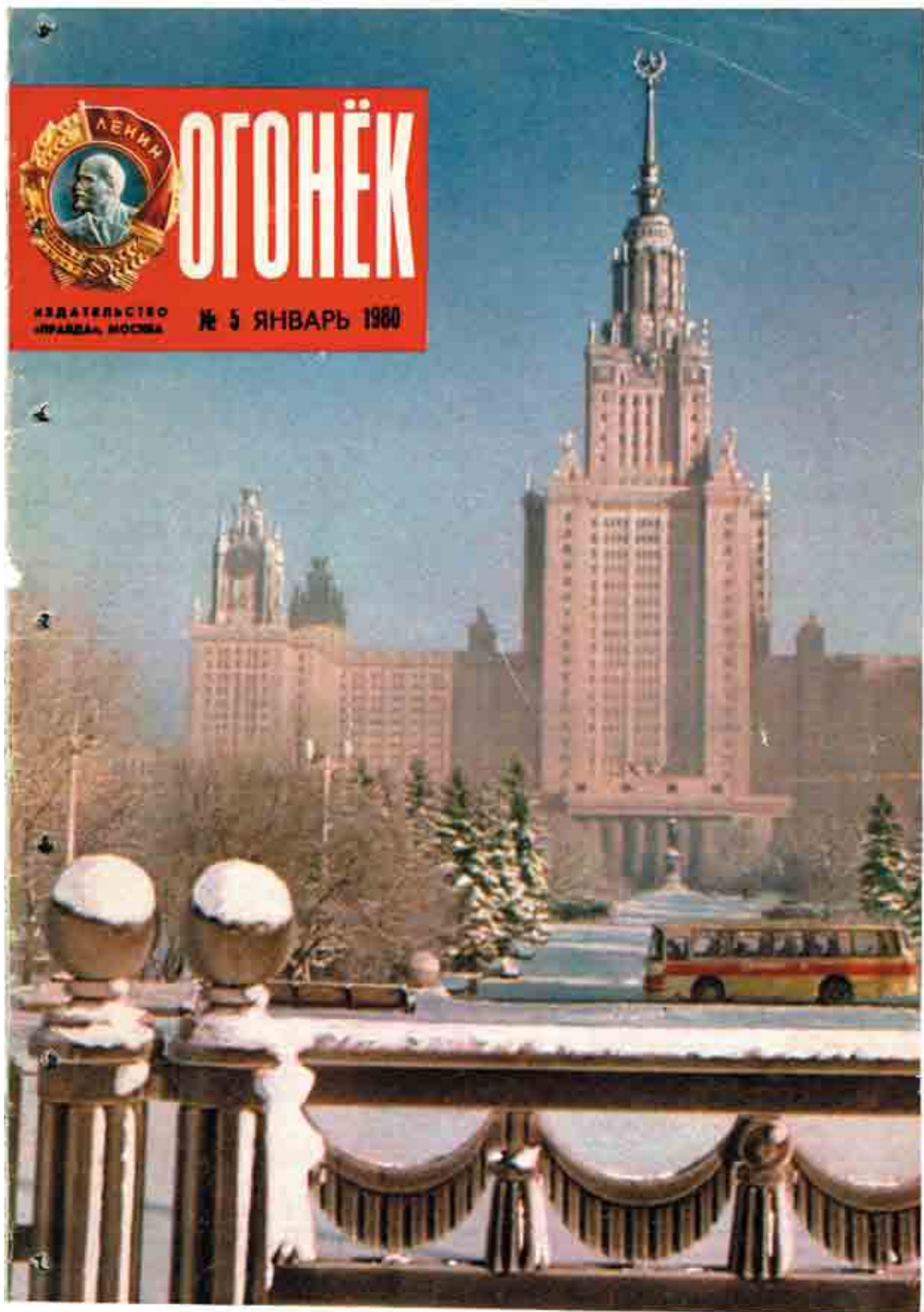


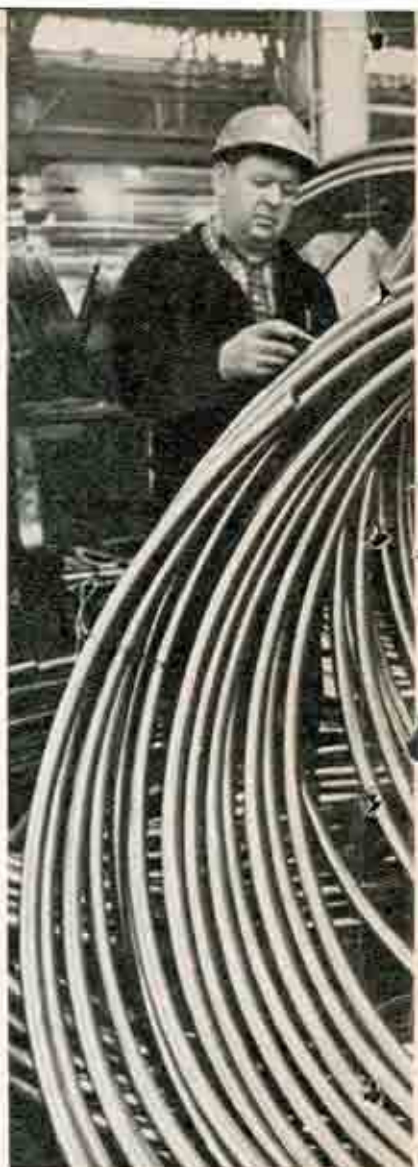
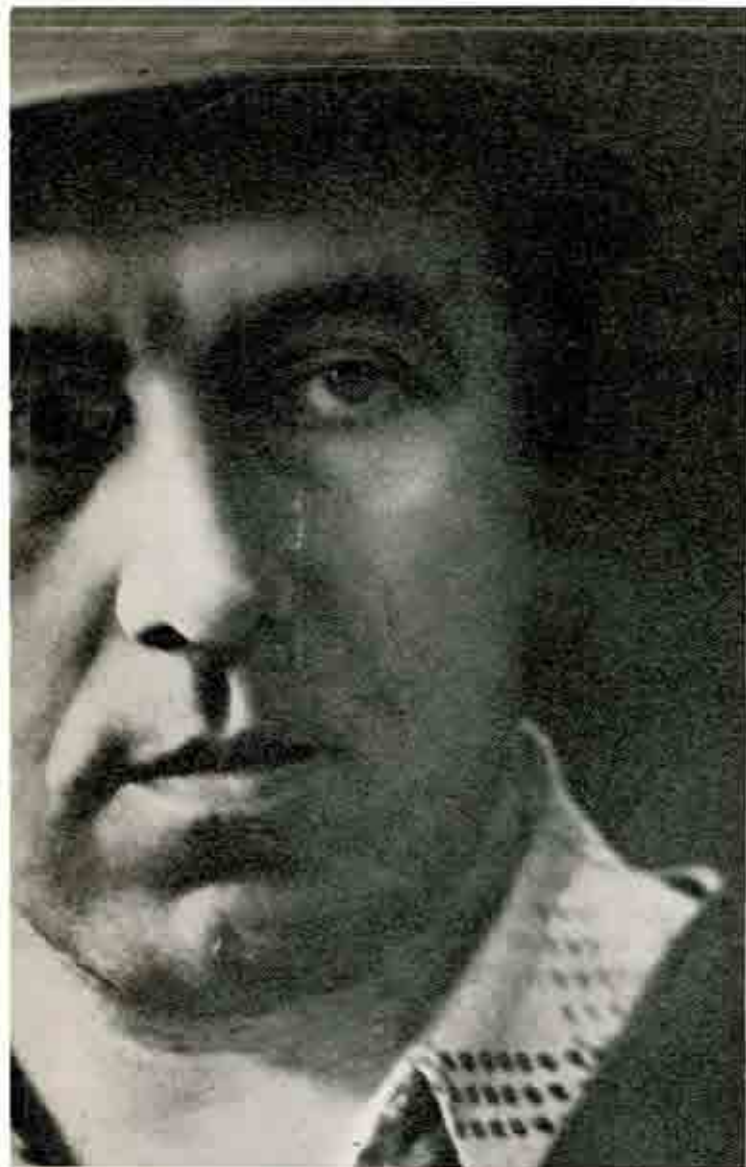


ОГОНЁК

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА», МОСКВА

№ 5 ЯНВАРЬ 1980





утаты областного Совета Ю. М. Ивонтьев.

КАНДИДАТАХ —

одки чайные, кофейные, столовые наборы.









сем не подумали, сколько с ними хлопот. Сначала вот так, потом вот так... И как это взрослые все помнят! Получилось! Вот так и пойдет дело понемногу: и шнуры завязываются, и тарелки с кружками из рук не сканут, а ставятся на стол по порядку — тарелка, кружка, тарелка, кружка... Если дома спросят, так и похваляться не стыдно: «В саду научился». И зубы чистить тоже, и причешиваться.

Разные есть науки в саду, не о всех и рассказывать надо — а учиться приходится.

А старшие — все уж они давно умеют. Стол накрыть на всю подготовительную группу — подумаешь! Поважнее есть вещи. На счетах считать. Проволоки, а на них иголки круглые — счеты. Пусть





Формат 70х100/16. Усл. печ. л. 33,15
Печать офсетная. Тираж 1000. Заказ 5.
Отпечатано ООО ПФ «Полиграф-Книга»,
160001, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3,
тел. (8172) 72-61-75,
E-mail: forma@pfpoligrafist.com