

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

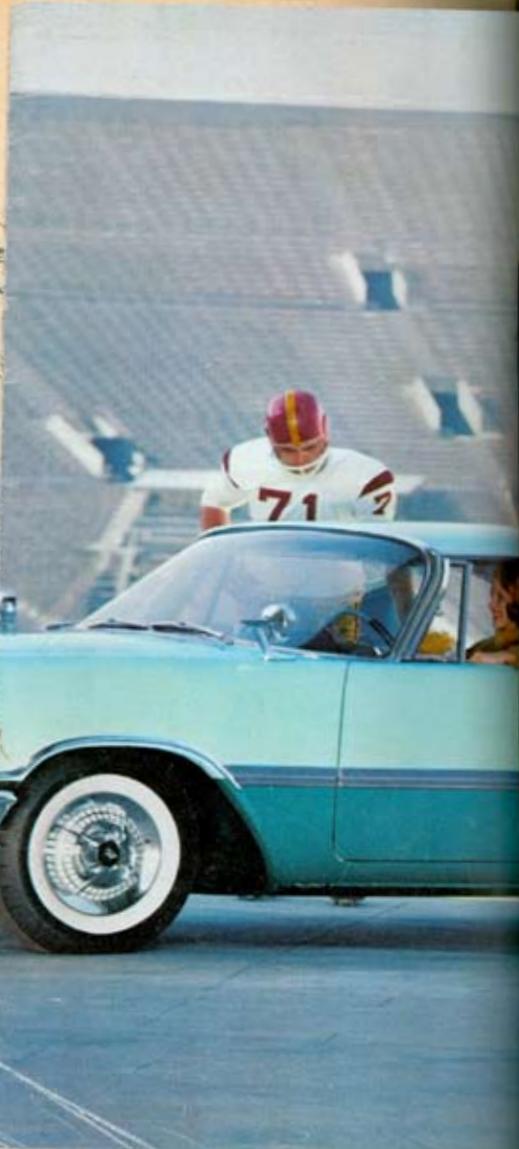
Сборник «В нашем ЖЭКе» был сделан в 1981 году. В это время меня очень привлекала тема мусора, мусора как одной из основных метафор тогдашней нашей жизни. Одновременно, наверно, по той же причине я занимался изготовлением «Архива ненужных вещей», который выглядел как собрание папок, коробок, ящиков, куда я подкладывал всевозможную бумажную чепуху, которая ежедневно сыпалась на меня в виде квитанций, записок, справок и пр. Наполнив очередную папку и прошив её верёвкой, 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 концептуировалась 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 многосторонним национальным воспоминанием. Удаление этих точек, этих бумажных знаков и свидетельств — это неминутое лишиться и наших воспоминаний. В наших воспоминаниях, в нашей памяти все становится одинаково ценно и значимо. 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.

—**и** всего этого —  **и** всего, чем мы были в

кий снится подсказывает нам, тицх открыток и дорогих сердцу го, и просто хлам. Ведь вся квитанции, старые билеты в залежка репродукция, журнал о деле которое сделано или обправить. Но откуда этот взгляд,

ниной "со стороны" на наши бумаги? Почему мы должны соединяться с этими сторонними 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?

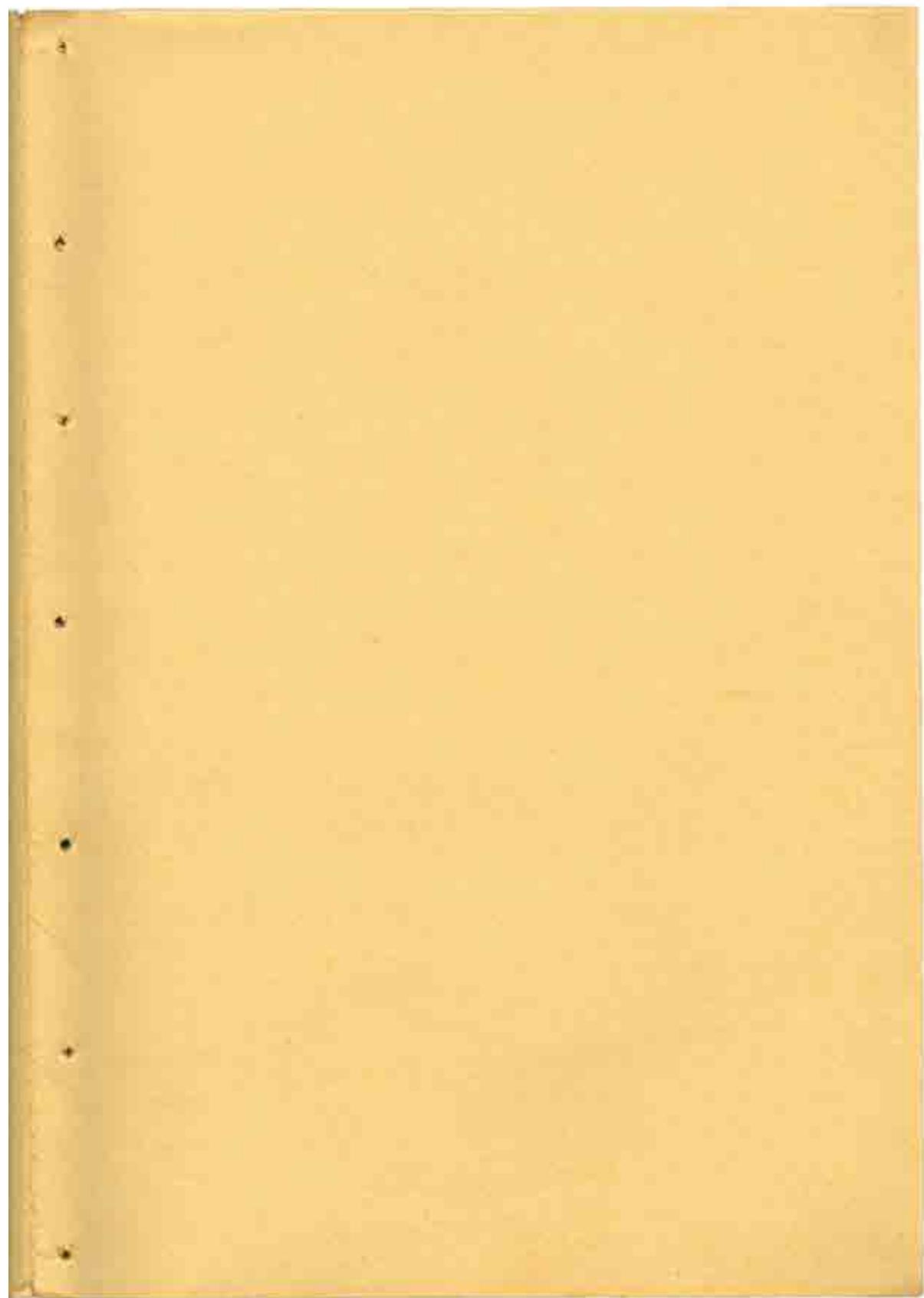
Да, но кто может и имеет право посмотреть на мои листы со стороны, пусть этот другой тот же я, только "в это мгновение", в момент просмотра этих прошлых бумаг. Почему здравый смысл должен быть сильнее моих воспоминаний, всех точек моей жизни, привязанных к этим обрывкам бумаг, которые кажутся сейчас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

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 КОКЕ



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

ИЗК № 8

"КЛУБ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ"

Орган комиссии по художественному воспитанию
при ИЗКе № 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 культурной 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 ДЭКе № 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 обменяться своими открытками, карточками, памятками, рассказать о них.

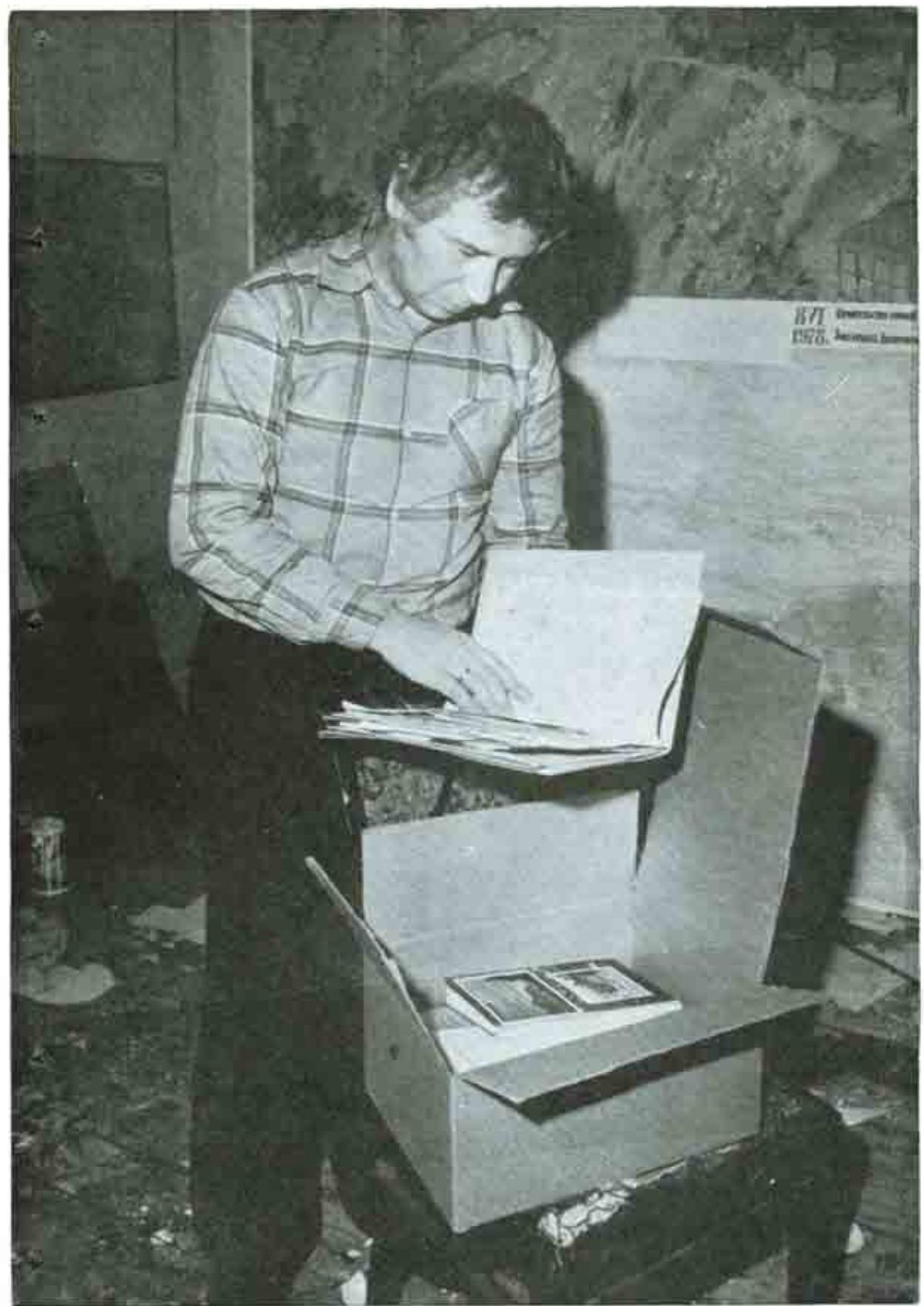
С февраля 1979 года по инициативе группы по культурной работе при ДЭКе № 8 организован с этой целью кружок коллекционеров, собирающийся два раза в неделю в красной комнате при ДЭКе № 8: по вторникам и субботам. Здесь или в одной из квартир на дому организуются показ коллекций, просмотр их, происходит обсуждение, оценка их художественного оформления. В кружке сейчас работают уже более штадесити человек. Участники кружка активно участвуют в культурной работе ДЭКа № 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 И.Хабаков 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 просмотрю 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 Е.Кабаков обсуждает одну из своих коллекций с художником А.Монастырским.



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 УССР – 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 Н.Кабакова посвящена видам и снимкам городов нашей страны. Здесь и берег Ангары, и Кавказ, и столица УССР - Киев, и площадь фонтанов на Выставке Достигний 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.

ЗЕРКАЛО ПЛАНИН



САДЫ
СИБИРИ

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.



ПОСЕРСКИЙ ЛАГЕРЬ „КРОМ“
ДЕТСКИЙ ЗДРАВНИЦЫ „ДОЧКИ МИЛЫХ РОДОВ“

5. КОЛЛЕКЦИЯ «МАСТЕРА ИСКУССТВ».

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

5. КОЛЛЕКЦИЯ "МАСТЕРЫ ИСКУССТВ"

Коллекция "Мастера искусства" занимает особое место среди других коллекций. Такие серии посвящены выдающимся людям нашей страны: героям труда, выдающимся военачальникам, мастерам искусства.

На снимке: страница открыток выдающихся деятелей театра и кино, среди которых — народные артисты СССР Абдулов, Тарасова, Грибов, Образцов, Егоров, Синявский, Капишская, Ушакова и др.

В качестве альбома для коллекции 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. ШАБАКОВ НА ПРОСМОТРЕ ИХ ВО
ВРЕМЯ ОЧЕРДНОГО ЗАСЕДАНИЯ КЛУБА.**

Одни из видов деятельности наших коллекционеров составляют художественное оформление стенды, сделанные по просьбе актива нашего ЕЗКа. Эти стеллы изготовленные нашими участниками, часто украшают помещение Красной коммуны нашего ЕЗКа, школ нашего района, наших учреждений. Многие художественное оформление 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., Мохорина 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 "КРУНОК КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ" ПРИ НАШЕМ ИЗДАНИИ!
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ РАСШИРЯЕТ ВАШИ ПОЗНАНИЯ О МИРЕ,
УПРАВЛЯЕТ ВАШИ СЛЕДСТВИЯ О НЕМ, РАЗВИВАЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ,
ЗОТОТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО.

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

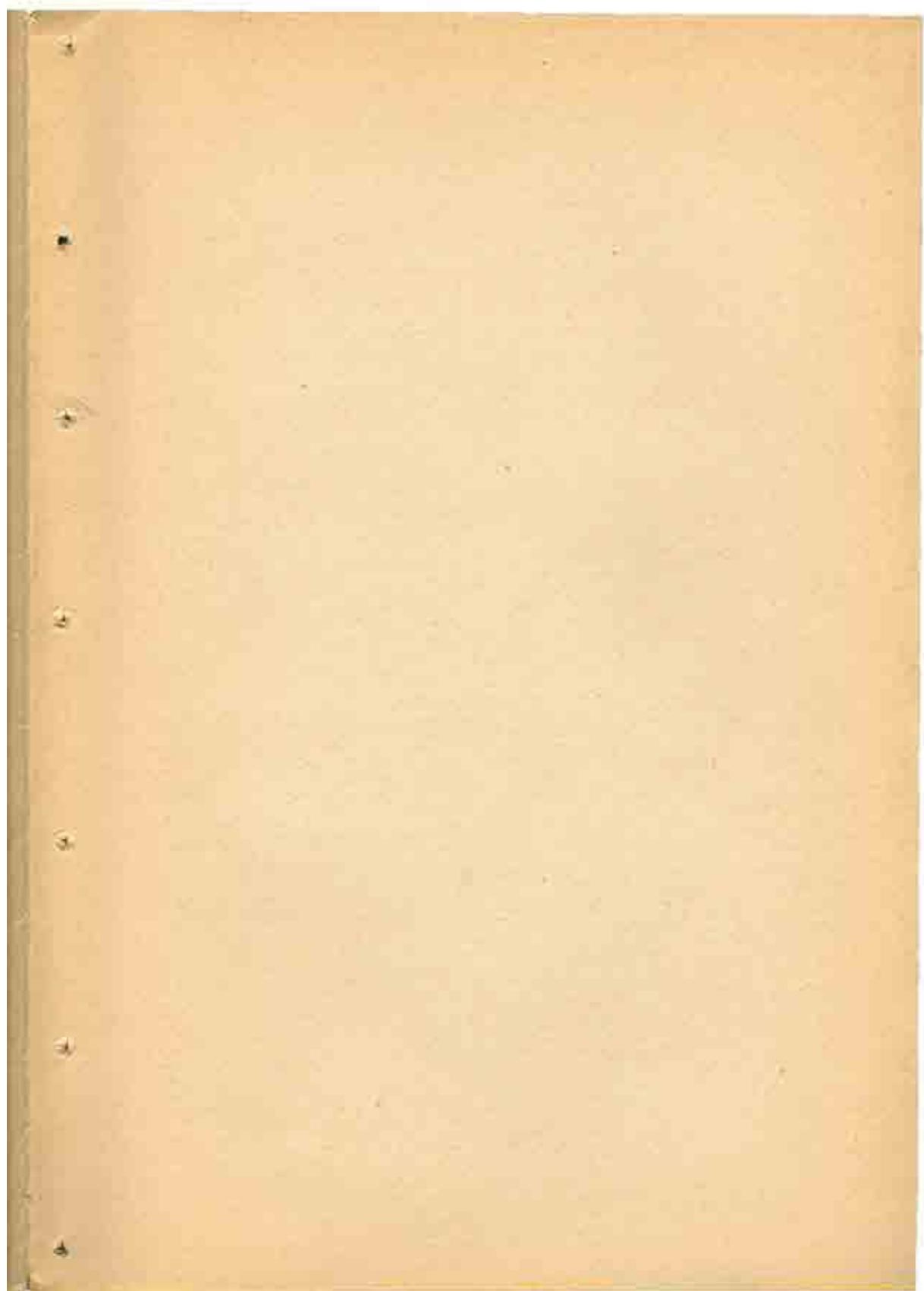
Телефон:

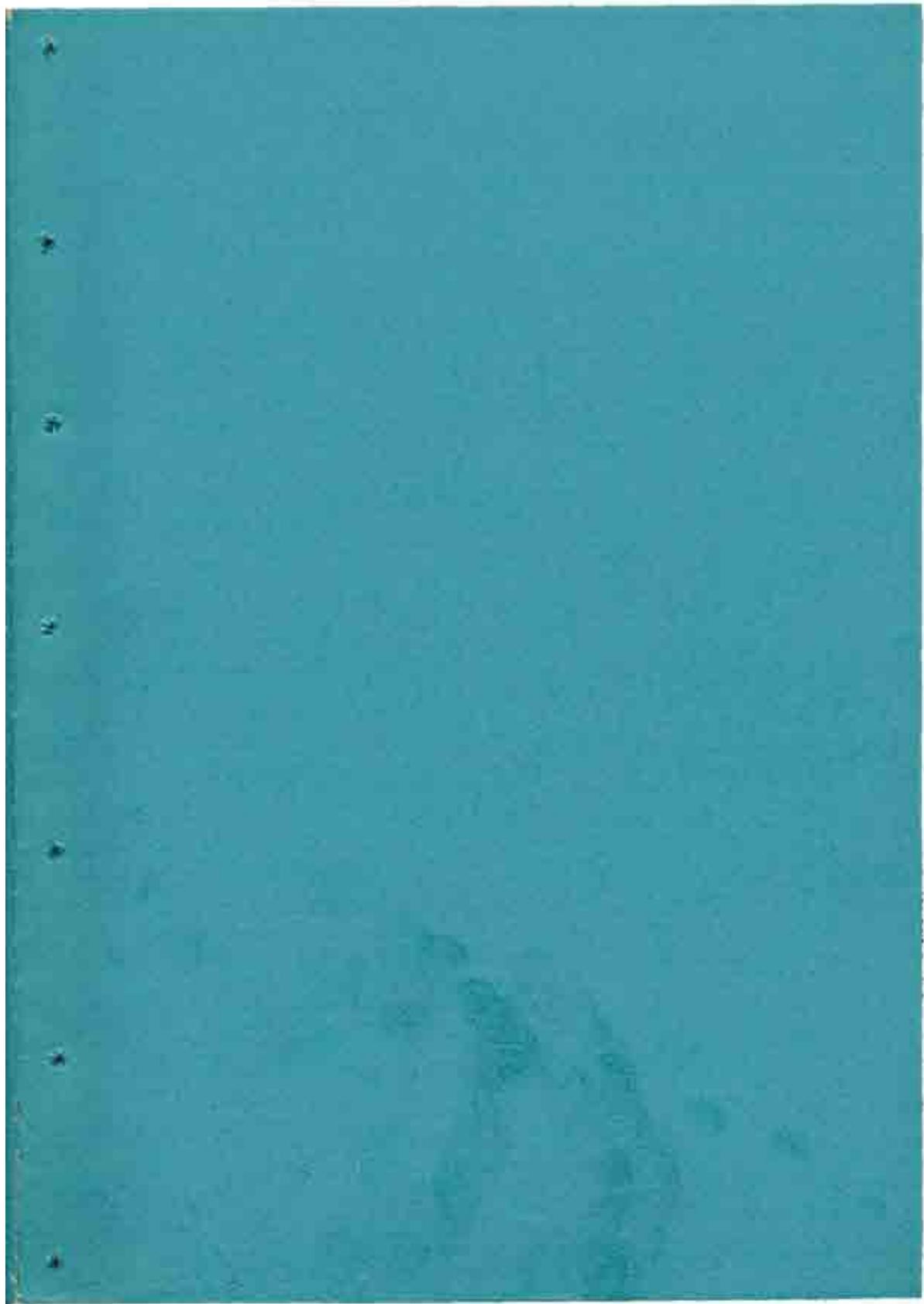
Секретарь кружка Промина В.С. 2491405.

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

Сбор по вторникам и субботам с 18⁰⁰ до 20⁰⁰.

Комиссия клуба





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

ИЭК № 8 Бауманского района города Москвы
Культмассовый сектор. Председатель - Савушкина 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.

Культурно-массовая секция работает при ДКиЮ в 8 с января 1968 г. За это время проведено совместно с кильцевами нашего района и культурными активистами более 150 мероприятий. Тут и выезды больших групп 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. Краеведческая.
2. Физкультура.
3. Шахматная.
4. Спортивная.
5. Детская подсекция.
6. Подсекция коллекционеров.
7. Изостудия.

Работой культурно-массового сектора на сегодняшний день охвачено более 90% кильцев нашего ДКиЮ в 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 ЗАНЯТИЯ В ШАХМАТНОЙ ПОДСЕКЦИИ.

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



2. СТЕНД НА ПОСЕЩЕНИЕ «ДЖОКООНДЫ» 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. Стенд на посещение "Диоконии" 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 жильцов
нашего района.



Запись на "Джоконду"
у Прогоровой Л.С. (комп 24)

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.

3. СТЕНД "П.Н.СОБАКИН" ПЕРЕД УСТАНОВКОЙ НА ПЛОЩАДКЕ
ПЕРЕД ПРАВЛЕНИЕМ КЗКа № 8.

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

Сообщение Николаевичу

Родиль:

Сообщил Николай Фр. шаховский.	Ильинская 100-й км с. ф. дово бывали ло в Царине где я посе тил.	Приезд в деревню Борисовка в сел.
--------------------------------------	---	---

Изучение и практика:

Фамилия и отчество врача	Логинов Михаил Иванович	Годы изучения врачебного дела	1922—1923 в Куйбышеве в медицинском институте
Номер диплома	1923	Специальность	Остаповский Андрей Ильинич
Место работы	1923—1925 в Куйбышеве в медицинском институте	Место работы	Куйбышев

Достиж:

Сообщил Сергей Егорович Соловьев Николаевич	1925 в Куйбышеве	Награды, заслуги	Ханумруд Медаль за изобретение нового метода лечения рака и заслуги в изобретении нового метода лечения рака
Сообщил Сергей Егорович Соловьев	1926 в Куйбышеве	Заслуги	Заслуги в изобретении нового метода лечения рака

Сообщил



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. ОПЕРД "ЗА ЧИСТОТУ".

Забота о чистоте, аккуратности, о культуре нашего быта постоянно находится в центре внимания нашего культурно-массового сектора. Стремление к чистоте и устойчивому красному оформлению подвалов, стоянок, разъясняющее 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. Особую приятно видеть аккуратное вычищание участков земле земель, зданий, дворов. В этом показало нечто важнейшее работа культурно-массового сектора нашего ДКБа

Ю.Б.

卷之三

Pac nuc ame

български походници бъдат съдоми, 25 подобни -
чинари на Караиманова жека, в Балашинското рудо.

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 "БЕСКОНЕЧНОЕ ЛОТО" В ЗОНЕ ОТДЫХА БАУЧАНСКОГО РАЙОНА ПОД ЗИМНИГОРОДОМ ВО ВРЕМЯ ЗИМНИХ ШКОЛЬНЫХ КАНИКУЛ.

Весело и интересно проводится наше кульмассовым 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. Надолго запоминаются эти встречи ребятам.

ESPECIMBRA

MOTO

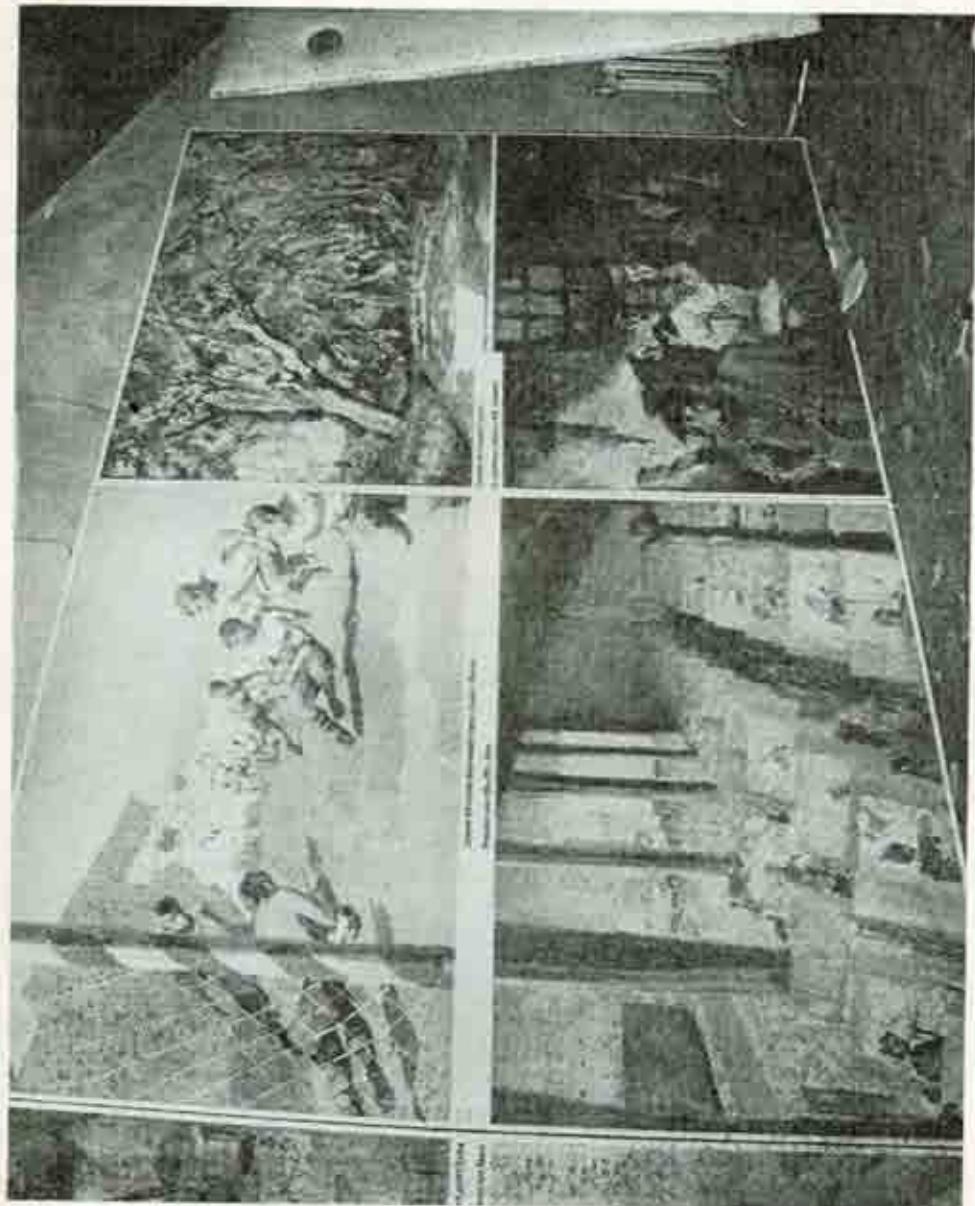
A circular graphic design featuring the words "Especimbra" and "Moto" in white, bold, sans-serif font. The "E" in "Especimbra" is stylized with a small figure. The "M" in "Moto" has a gear-like texture. The background of the circle is dark brown. The entire graphic is set against a collage of various images, including a man in a suit, a woman in a bikini, a car wheel, and some abstract patterns.

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.РОСЛАВИЦА.

С октября 1980 г. наш культурно-массовый сектор при КЭКе №8 принимает участие в смотре "На лучшее оформление улицы", проводимом в Басманном 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 Левандова, появились новые выставки с плакатами на углу Новоконной и Большого, рассказывающие о жизни нашего района, города. На нашей фотографии новый стенд, рассказывающий о жизни нашей страны, выполненный членом культурно-массового сектора товарищем И.Бабаковым специально для этого смотра. Стенд принят специальной комиссией и готов к отправке 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 начини на детской площадке, организованной нашим сектором на месте пустыря за бывшими Дровосекицкими складами. Сейчас это место новостроек. Силами самих жильцов расчищены здесь дорожки, поставлены скамейки, посажены скелеты будущих деревьев, привезен песок на площадку для самых маленьких. Сектор культмассовой работы принял в этом активное участие. Хорошо, с отдачей поработали здесь жильцы домов № 6, 26 и 7 по Левозовскому переулку тов. Мамонов 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. ВЕСЕННИЙ СТЕНД "МАЛЕНЬКИЙ ЗОЛЫНОК".

Вокруг детской площадки будут вскоре установлены строительные стеллы с иллюстрациями художников по любимым книгам для детей. Эти стеллы - 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 ЕЭка. Исполнитель - И.Дебаков.



БІЛКА ПРОДУКТИ ВІДПОВІДЬ. ВАШІМ ВІДПОВІДЬ БУДУТЬ ПРОДУКТИ БІЛКА.
Інформація та підтримка: Академічна Асамблея з питань білка - Продуктів Індустрії Білка.

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.

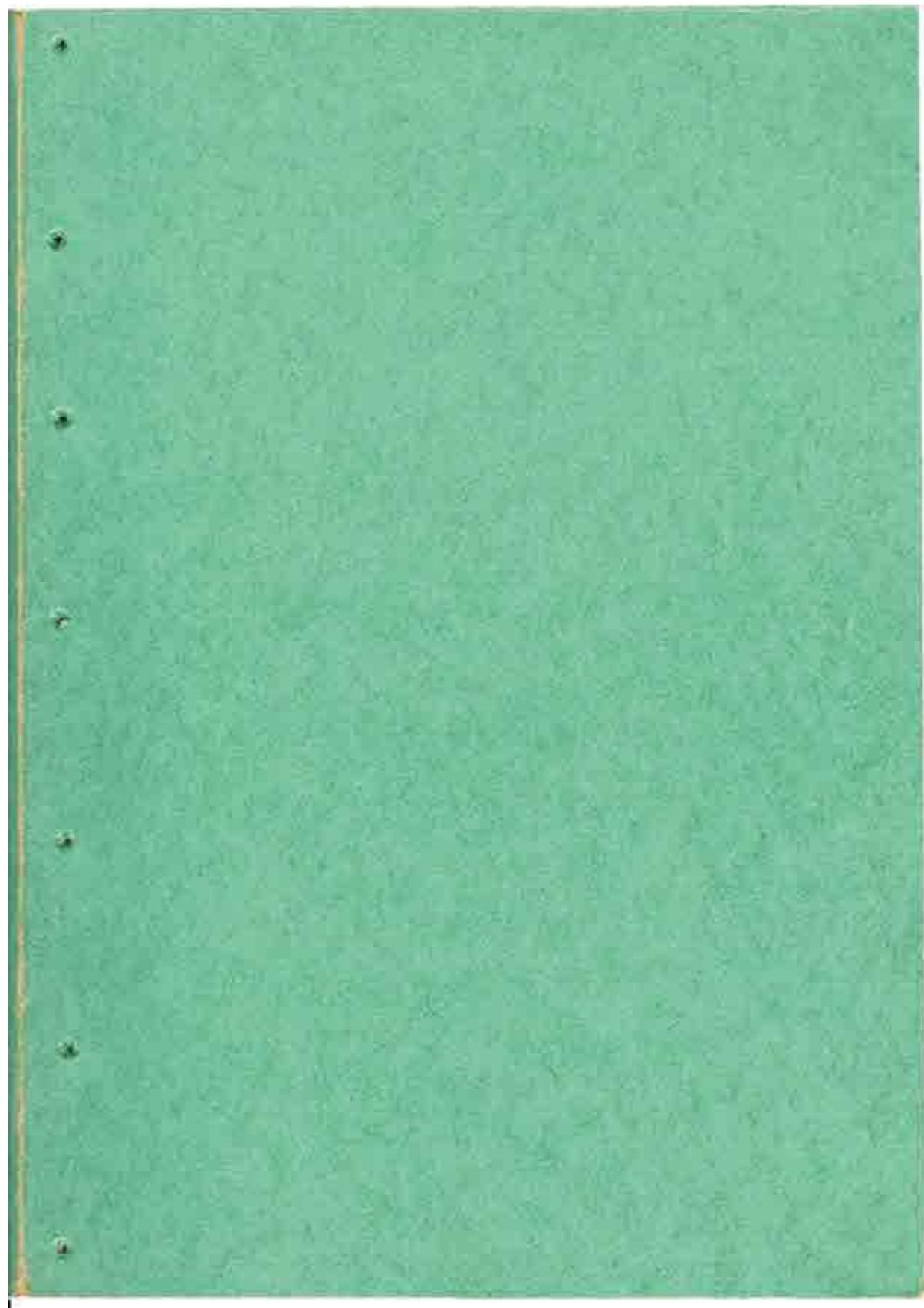
Товарищи жильцы! Принимайте активное участие в работе нашего сектора!

МЫ ИДЁМ 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.

ИЗК № 8

Культмассовый 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 нашем изоподсекции живуты нашего ДКа, люди разного возраста и профессии, 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 изоподсекции выставляются на районных конкурсах и в помещениях клубов предприятий, в фойе кинотеатров.

Занятиями изоподсекции руководит вот уже более 20 лет тов. Зотов В.Н., профессиональный художник, находящийся сейчас на пенсии. К нему охотно за советом обращаются самодельные художники, которые всегда найдут у него и внимание и поддержку. Здесь мы познакомим работы самодельного художника И.Кобзова, окончившего профессии, одного из постоянных участников нашей изоподсекции.

1. ПОКАЗЫВАЕТ 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.

1. ПОК АЗИРАЕТ 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.

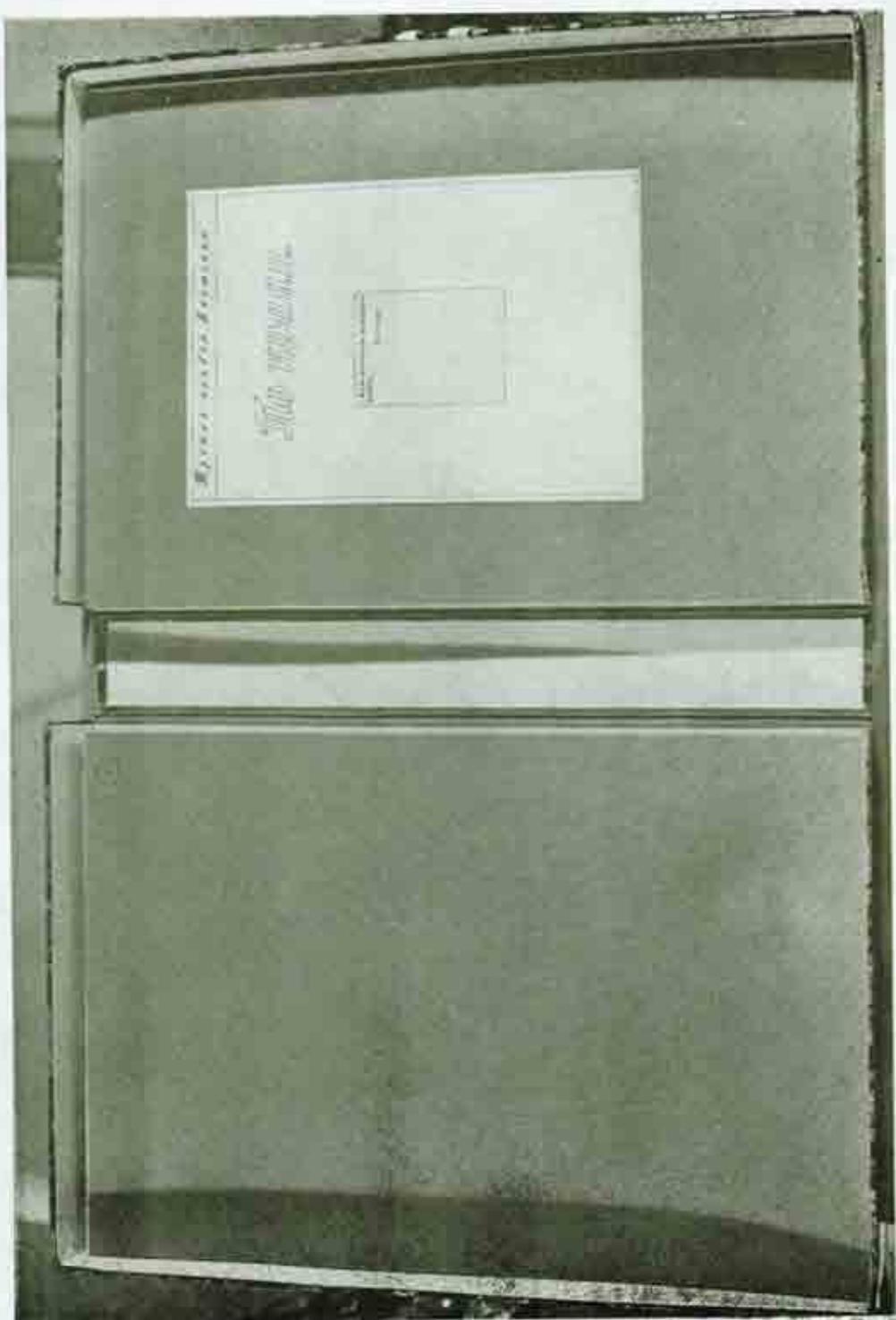
Он объединил по совету руководителя кружка свои рисунки в небольшие серии и сопроводил их, тоже по совету руководителя тов. Зотова В. Л., особыми обобщающими названиями.

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

2. ЗАГЛАШНИЙ ЛИСТ ВОЛЪЙ СЕРИИ РИСУНКОВ
САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХУДОВНИКА И. КАБАКОВА.

Од объединил по совету руководителя кружка свои рисунки в небольшую серию и сопроводил их, тоже по совету руководителя тов. Зотова В.П., особыми обобщающими называниями.

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

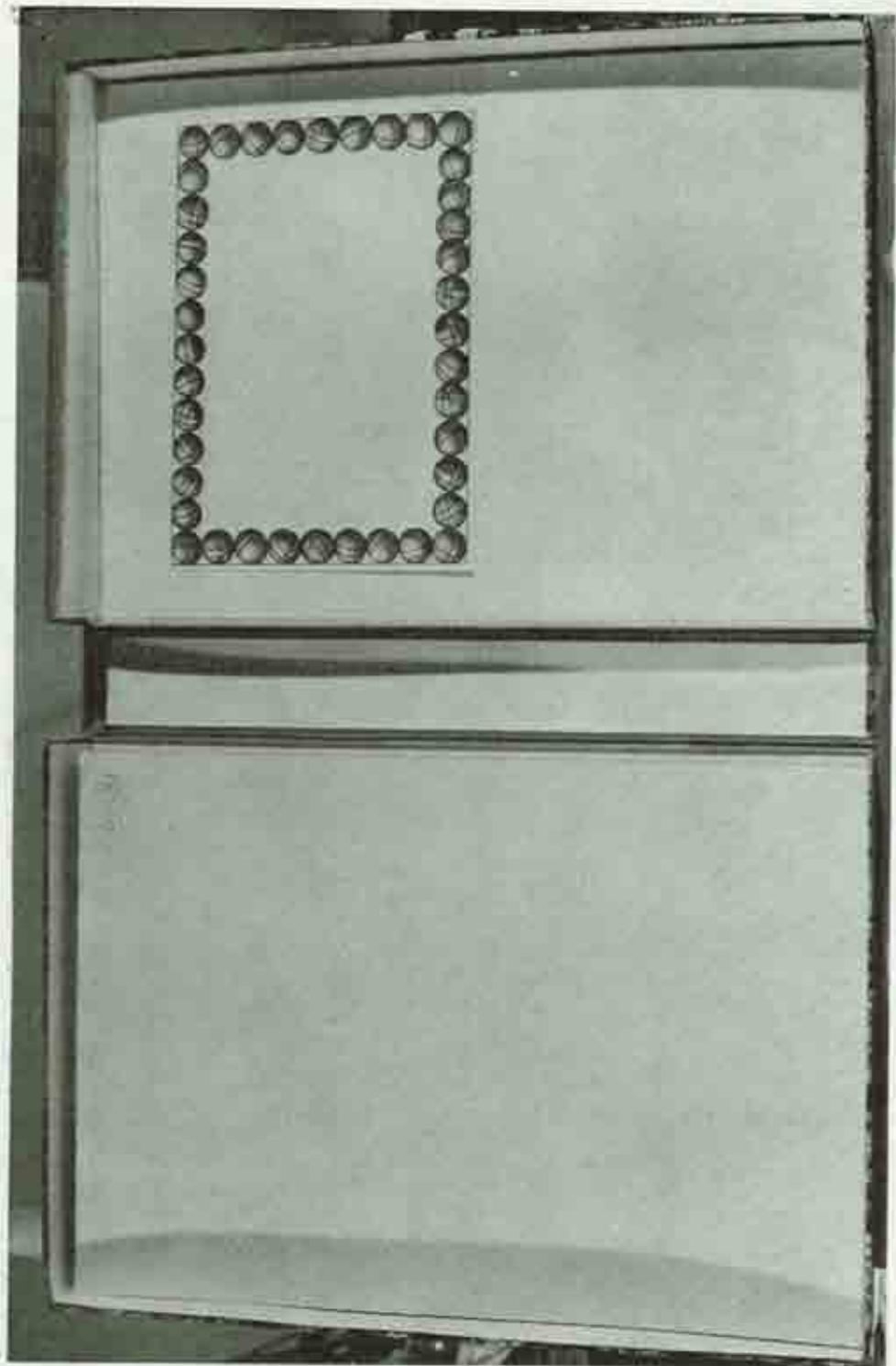


3. ФУТБОЛЬНЫЕ МЯЧИ.

Предметами изображения на рисунках и скульптурах участников нашей изостудии служат вещи, взятые из окружающего быта, повседневной жизни, которая наблюдается самодеятельными 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 изображается самоделательными художниками :: которых бывает связана с его профессией или увлечением. Н.Набаков очень любит с свободное от работы время заниматься спортом, в частности, играть в футбол. футбольные мячи он и изобразил на однe из своих рисунков.

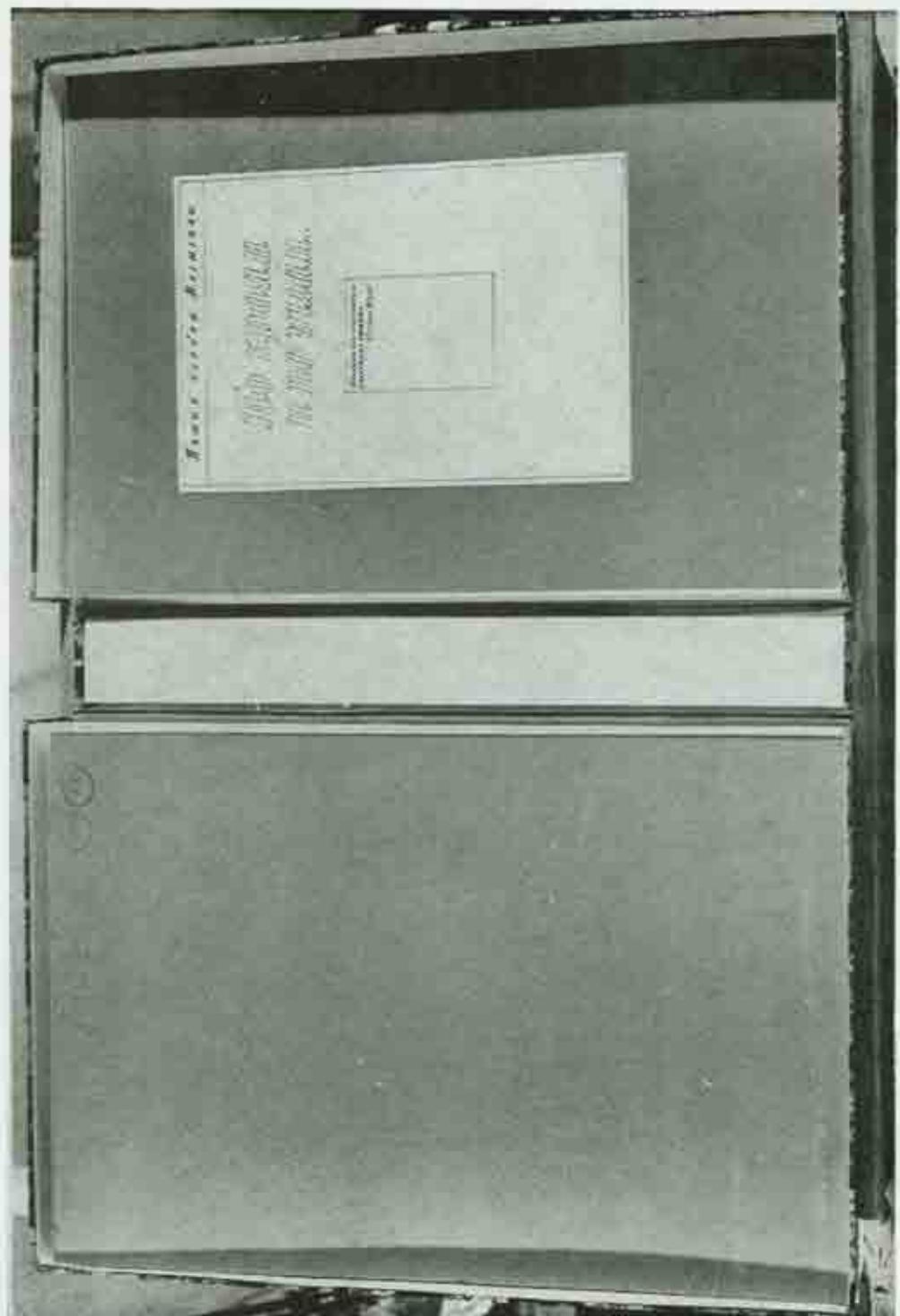


4. ОДНО ИЗ НАЗВАНИЙ ГРУППЫ РИСУНКОВ.

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 РИСУНОК.

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

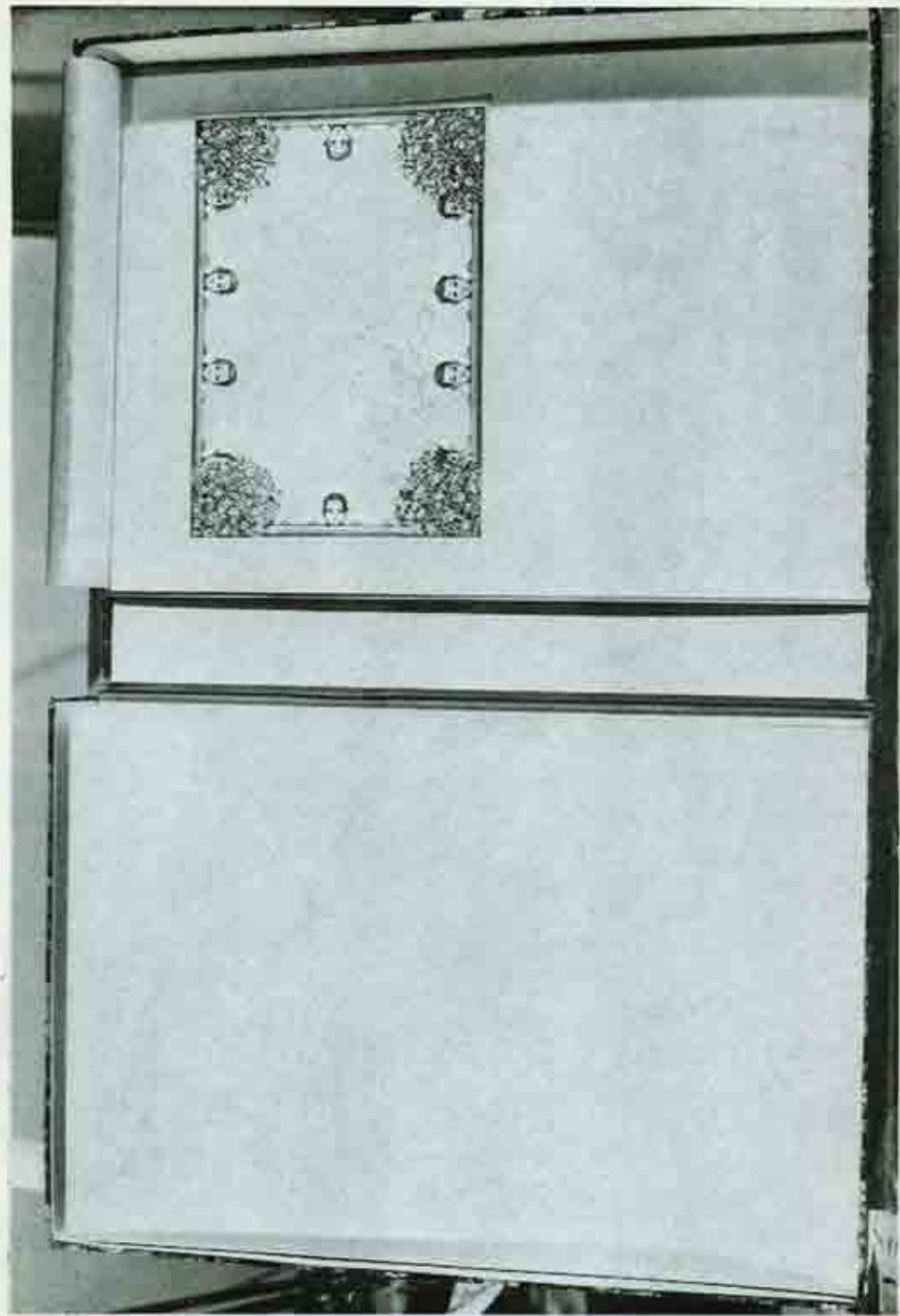


5. КРАСИВЫЙ ОРНАМЕНТ.

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. КРАСНЫЙ ОРНАМЕНТ.

Иногда, чтобы украсить кашин в своей квартире или разрисовать собственными орнаментом шкафчик на кухне самодельными художниками, участники нашего кружка, часто обращаются за советом к его руководителю тов. Барсокому В.И. Они всегда найдут у него лучший совет, как нарисовать бордюр, какой выбрать для этого рисунок, как подобрать расцветку. На нашем фото: бордюр для украшения кухонного шкафчика, который подготовил Н.Кобаков совместно с руководителем кружка Барсоки 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

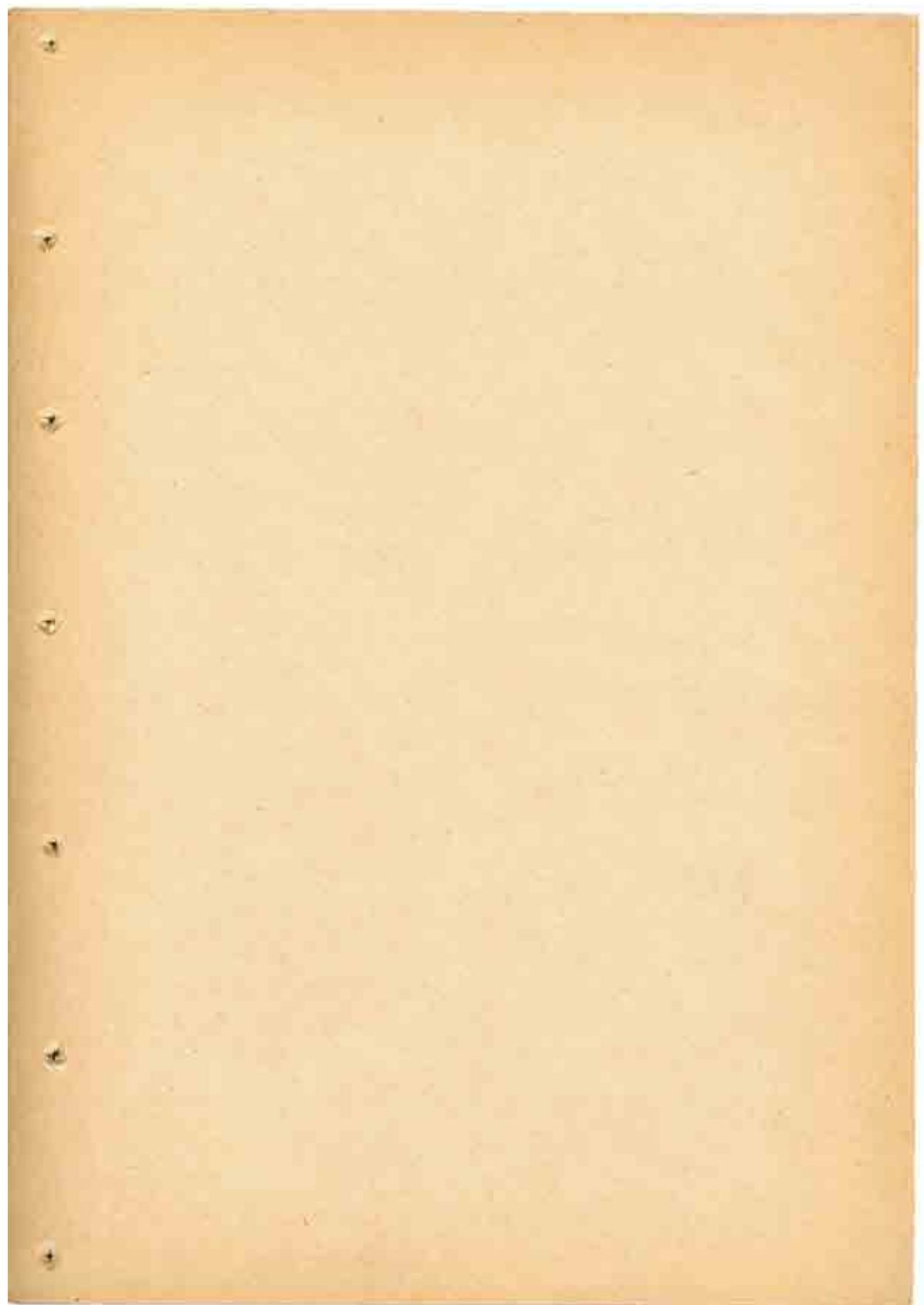
Товарищи художники ИЗКа Л.С!

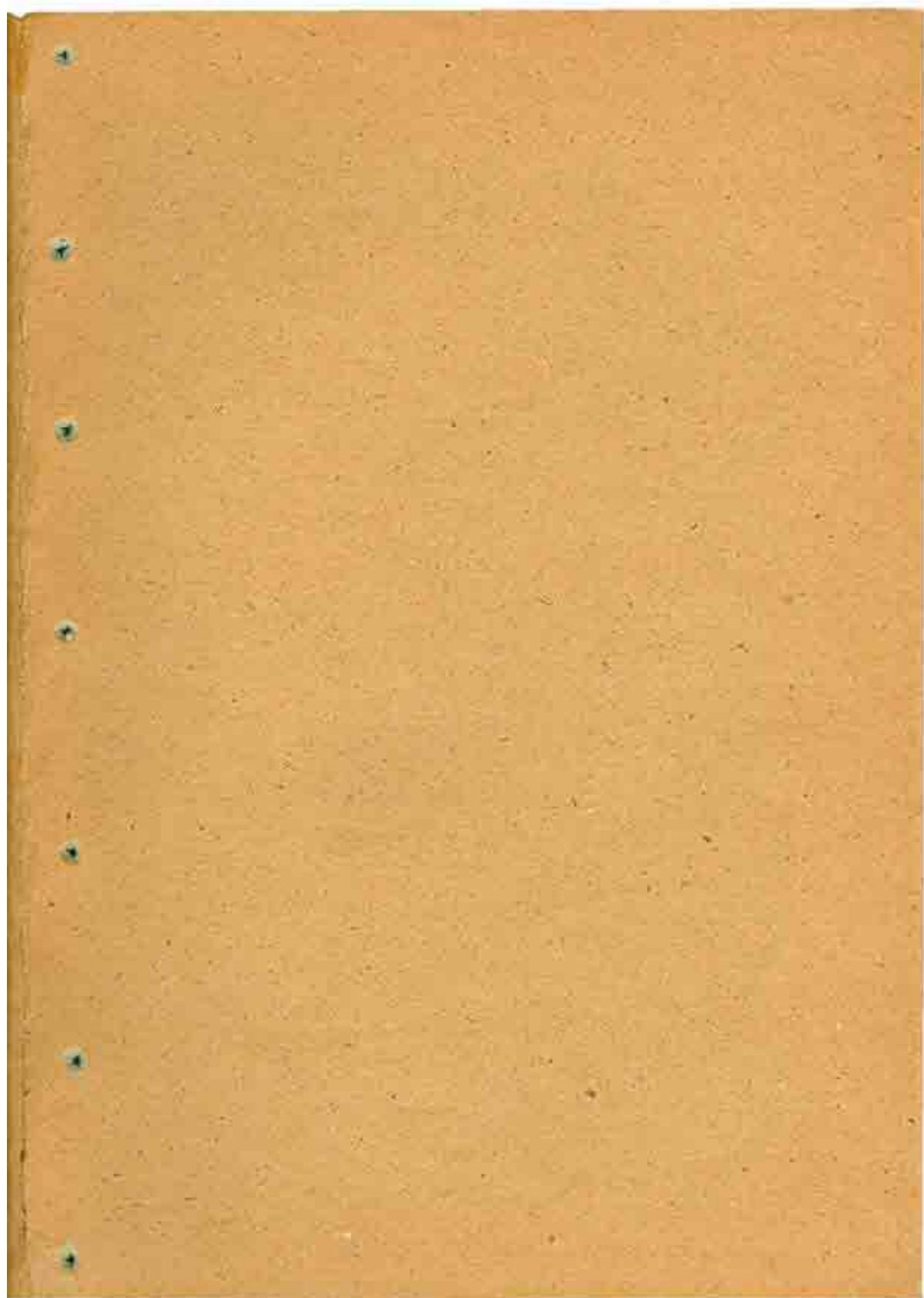
Вотуйте в изокруюк при нашем ИЗКе! Принесите свои рисунки, эскизы, эскизки, картины!

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

Изокруюк при ИЗКе Л.С работает по средам с 6 до 9 час. по адресу: ул. Прохорова, д.8, кв.74, 2 подъезд, вход со двора, мимо памятника Толстому. Тел. 264-17-35, Растворгусова Е.Н.

Комиссия изокруюка





ОПИСАНИЕ «КОРОБОК»

Коробки сделаны из серо-желтого твердого картона (в них отправляют обычно посылки на почтамтах). Размер коробок – 38x28x19 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 застежка, 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 изо 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, «серезные» 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 "КОРОБОК"

коробки сделаны из серо-желтого твердого картона (в них отправляют обычно посылки на почтамтах). Размер коробок - 38x28x19 см

Коробки наполнены доверху всякой всячиной - бумагами, документами, вырезками. Все это уложено в папки. Как бы предполагается, что их хозяин при пересаде с одной квартиры на другую наполнял эти коробками без всякого смысла и порядка, лишь только чтобы перевезти их на новую квартиру, 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 которые на наших складах и в бухгалтериях подшивают "дела": квитанции, справки, накладные и проч. Папки эти раньше назывались скоросшивателями, внутри у них железная застежка, которая все скрепляет в одно целое. В нашей папке - бумаги, разобранние с такого-то по такое-то число и подшитые по мере поступления. Тут идут подряд: справки, приглашения, рисунки, квитанции, вырезки из журналов и прочие бумаги. Как бы получается бумажное "дело", склеенное и подшитое изо всех дел повседневной жизни без всякой подборки по группам и темам, как и в самой жизни, где трудно отдельить 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 разных со всем оставшимся материалом подборка фотографий, альбомов, "серьедные" статьи и прочее в этом роде, но подшиты они так, что ничем не выделяются из оставшегося 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 осталось после работы, поддается 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 бумаги, тряпочки, обрезки пронумерованы, в конце приложения 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 используется как альбом для коллекции открыток с различными видами городов, культурных памятников, пейзажей, открыток с праздничными и новогодними поздравлениями.

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

На специальной бумаге, наклеенной на обложку "Огонька" — надпись: "Коллекция открыток такого-то года. Цветы и виды". Таких альбомов две 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, она перешел в следующий класс, а отец использовал учебник под альбом для открыток. Получилось очень аккуратно — на каждой странице одна открытка. Ниже под ними — надпись, что на них 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 "Демчушки" 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 красиво подпись, взятая с оборотной стороны этой же открытки. Таких панок в коробке 4 или 5 штук.

6. Панка, в которой помещены квантанции, уже означенные, наклеенные на разворотах из коричневой оберточной бумаги. Потом, видно, для хранения по прошествии времени эти развороты с квантанциями тоже устремили и были использованы как место для наклейки на них, поверх этих квантанций красочный 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, разлито вокруг нас. Это оно самое, которым оно, это сознание, все осваивает, и как бы каждый конкретный человек ни отличался один от другого, на определенной глубине в определенном слое разно для каждого существует, видимо, это общее, которым и поникается, скатывается, осваивается этот сегодняшний мир. При всех различных реалиях каждого тем не менее постоянно есть что-то общее, типовое, что объединяет, интегрирует, определяет собой такие разные виды оценки, реакции, понимания. Но мало того — как представляется, большинство людей по мысли автора целиком и вполне представляет собой этот тип среднего сознания, выражает его, сознадает 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 основание для его —

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

Это и предпринято, видимо, в форме этих коробок.

В. Николаев

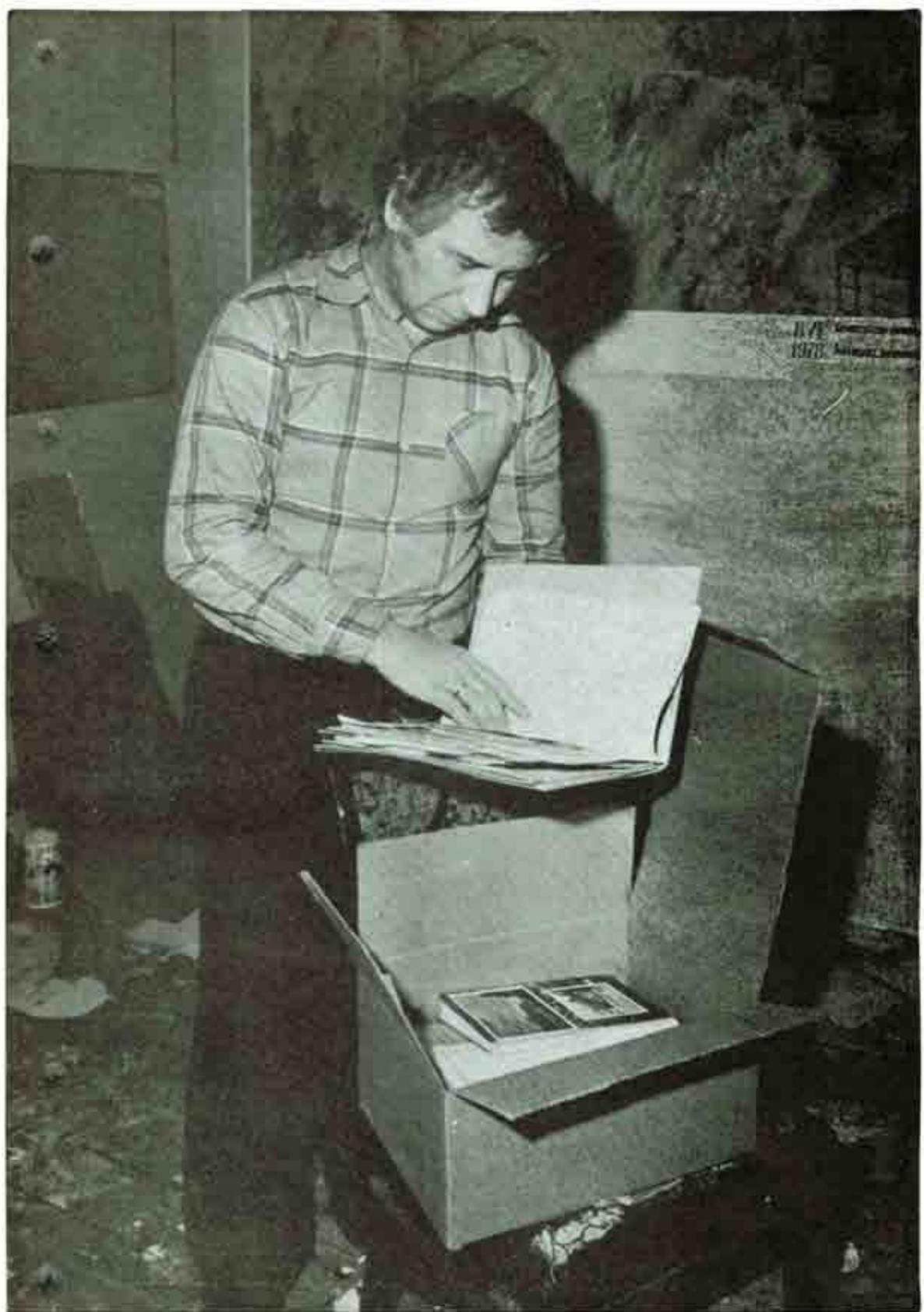
этого сознания — точного воспроизведения, все основания для изготовления его портрета.

Это и предпринято, видимо, в форме этих коробок.

З.Николаев.

1. «А». И. КАБАКОВ У «КОРОБОК». Картон 38x23x19 см. 1980 г.

1. "А". И.КАБАКОВ У "КОРОБОК" Картон 38 x 28 x 19 см.
1980 г.



11/1
1970

1. Коробки. Содержимое коробок.

На заднем плане: Кабаков и Монастырский.

20x27x36. Картон. Бумага. 1980 г.

1. Коробки. Содержимое коробок.

На заднем плане: Кабаков и Монастырский.

20 x 27 x 36. Картон, бумага, 1980 г.



2. Страница альбома открыток, наклеенная на журнал «Огонек».
51x34 см. Бумага. 1980 г.

2. Страница альбома открыток, находившаяся в
журнале "Огонек".
51 x 34 см. Бумага. 1980 г.

ЗЕРКАЛО ТЛАИ ПРИИ



3. Разворот папки «Анапа – город-курорт».
50x30 см. Бумага, картон. 1980 г.

3. Разворот папки "Анапа - город курорт"
50 x 80 см. Бумага, картон. 1980 г.



Пионерский лагерь „Космос“
детской здравницы „Хенчжунье Росси“

4. Книга (учебник английского языка), использованная под наклейки открыток.
20x30 см. Бумага, картон. 1980 г.

4. Банкс (учебник английского языка, использованный
под наклейки открыток.
20 x 30 см. Бумага, картон. 1980 г.



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

5. П.В. и И.М.Пивоваровы и И.О.Алакесеева
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 призывать, объяснять, 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 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 многогодовых перекрестках, на улицах, в публичных местах сами уже говорит об их общественном звучании. Отсюда и их общедоступность, ясность и простота их формы, а также главное свойство — призвание, требование рекомендация, читаемые в них с первого взгляда. Стенд всегда должен призывать, объяснять, увлекать, предостеречь и самым простым, доступным каждому человеку способом.

Отсюда следует и материал, из которого сделаны стены: 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. 260x190. 1980 г.

1. СТЕЦД "ЗАПИСЬ НА ДЛЯКОНДУ"
Органит. Эмаль. 260 x 190.
1960 г.



2. СТЕНД «СОБАКИН».

Оргалит. Эмаль. 300x215. 1980 г.

2. СТЕНД "СОБАКИН"
Орголит. Эмаль. 300 x 215.
1980 г.

Сообщение Николаеву

Родители:

Софья Ильинична Киреева	Родилась в 1865 г. в селе Малое Соединенное.
Пётр Ильинича Киреев	Родился в 1866 г. в селе Малое Соединенное.

Члены семьи:

Имя	Возраст	Профессия	Любимое занятие
Анна Ильинична Киреева	52	Домохозяйка	Чтение романов
Софья Ильинична Киреева	45	Домохозяйка	(25 французов)
Петр Ильинична Киреев	45	Домохозяйка	Чтение романов
Мария Ильинична Киреева	45	Домохозяйка	Чтение романов

Дети:

Имя	Возраст	Профессия	Любимое занятие
Анна Ильинична Киреева	25	Домохозяйка	Чтение романов
Софья Ильинична Киреева	25	Домохозяйка	Чтение романов
Петр Ильинична Киреев	25	Домохозяйка	Чтение романов
Мария Ильинична Киреев	25	Домохозяйка	Чтение романов

Сообщение

Сообщение

Члены семьи:

Имя	Возраст	Профессия	Любимое занятие
Анна Ильинична Киреева	52	Домохозяйка	Чтение романов
Софья Ильинична Киреева	45	Домохозяйка	(25 французов)
Петр Ильинична Киреев	45	Домохозяйка	Чтение романов
Мария Ильинична Киреев	45	Домохозяйка	Чтение романов

Дети:

Имя	Возраст	Профессия	Любимое занятие
Анна Ильинична Киреева	25	Домохозяйка	Чтение романов
Софья Ильинична Киреева	25	Домохозяйка	(25 французов)
Петр Ильинична Киреев	25	Домохозяйка	Чтение романов
Мария Ильинична Киреев	25	Домохозяйка	Чтение романов

3. СТЕНД «ЗА ЧИСТОТУ».
Оргалит. Эмаль. 220x150. 1980 г.

3. СТЕНД "ЗА ЧИСТОТУ".

Орголит. Эмаль. 220 x 150.

1980 г.

Panama

български поети и писатели
Учебник за 8-ти клас в 24 глави

Year	Project Name	Start Date	End Date	Lead Person	Team Members	Budget (USD)
1979-1	System Upgrade	2023-01-01	2023-03-31	Jane Doe	John Smith, Emily Johnson, Michael Chen	\$100,000
	Infrastructure	2023-02-01	2023-04-30	David Lee	Sarah Williams, Robert Green	\$80,000
	Training Program	2023-03-01	2023-05-31	Michael Chen	Emily Johnson, John Smith	\$60,000
	Product Launch	2023-04-01	2023-06-30	Sarah Williams	Robert Green, Emily Johnson	\$120,000
	Strategic Partnerships	2023-05-01	2023-07-31	John Smith	David Lee, Michael Chen	\$90,000
1980-1	Blockchain Initiative	2023-01-01	2023-03-31	Jane Doe	John Smith, Emily Johnson, Michael Chen	\$100,000
	Data Privacy	2023-02-01	2023-04-30	David Lee	Sarah Williams, Robert Green	\$80,000
	Product Line Expansion	2023-03-01	2023-05-31	Michael Chen	Emily Johnson, John Smith	\$60,000
	Market Research	2023-04-01	2023-06-30	Sarah Williams	Robert Green, Emily Johnson	\$120,000
1981-1	System Upgrade	2023-01-01	2023-03-31	Jane Doe	John Smith, Emily Johnson, Michael Chen	\$100,000
	Infrastructure	2023-02-01	2023-04-30	David Lee	Sarah Williams, Robert Green	\$80,000
	Training Program	2023-03-01	2023-05-31	Michael Chen	Emily Johnson, John Smith	\$60,000
	Product Launch	2023-04-01	2023-06-30	Sarah Williams	Robert Green, Emily Johnson	\$120,000
	Strategic Partnerships	2023-05-01	2023-07-31	John Smith	David Lee, Michael Chen	\$90,000
1982-1	System Upgrade	2023-01-01	2023-03-31	Jane Doe	John Smith, Emily Johnson, Michael Chen	\$100,000
	Infrastructure	2023-02-01	2023-04-30	David Lee	Sarah Williams, Robert Green	\$80,000
	Training Program	2023-03-01	2023-05-31	Michael Chen	Emily Johnson, John Smith	\$60,000
	Product Launch	2023-04-01	2023-06-30	Sarah Williams	Robert Green, Emily Johnson	\$120,000
1983-1	System Upgrade	2023-01-01	2023-03-31	Jane Doe	John Smith, Emily Johnson, Michael Chen	\$100,000
	Infrastructure	2023-02-01	2023-04-30	David Lee	Sarah Williams, Robert Green	\$80,000
	Training Program	2023-03-01	2023-05-31	Michael Chen	Emily Johnson, John Smith	\$60,000
	Product Launch	2023-04-01	2023-06-30	Sarah Williams	Robert Green, Emily Johnson	\$120,000
1984-1	System Upgrade	2023-01-01	2023-03-31	Jane Doe	John Smith, Emily Johnson, Michael Chen	\$100,000
	Infrastructure	2023-02-01	2023-04-30	David Lee	Sarah Williams, Robert Green	\$80,000
	Training Program	2023-03-01	2023-05-31	Michael Chen	Emily Johnson, John Smith	\$60,000
	Product Launch	2023-04-01	2023-06-30	Sarah Williams	Robert Green, Emily Johnson	\$120,000

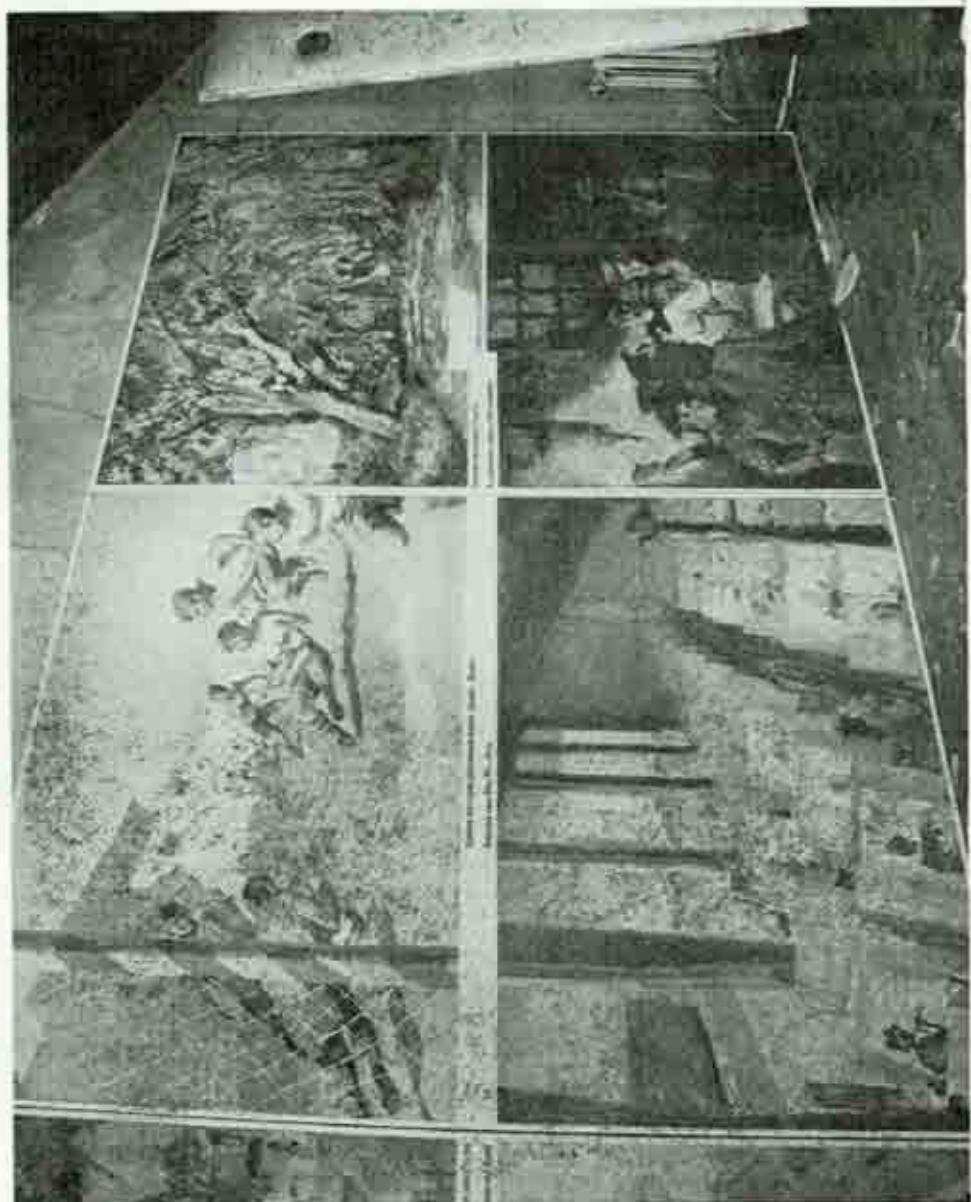
5. СТЕНД «ДЕНЬ НАШЕЙ РОДИНЫ».

Оргалит. Эмаль. 570x260. 1981 г.

5. СТЕНД "ДЕНЬ НАШЕЙ РОДИНЫ"

Орголит, Эмаль. 570 x 260.

1981 г.



6. СТЕНД «МАЛЕНЬКИЙ ВОДЯНОЙ».

Оргалит. Эмаль. 120x190. 1981 г.

6. СТЕНД "МАЛЕНЬКИЙ ВОДОНОЙ".

Орголит. Эмаль. 120 x 190.

1981 г.



Інші погані земляки їх драту. Національний підприємство зберігає свій відомий звук в «Радіо-Гром»-студії РТР в Києві.

ОПИСАНИЕ АЛЬБОМОВ

«Альбомы» представляют собой стопу плотных белых (или серых) листов картона, всегда одного и того же размера (72,5x35 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 75x38x15 см, которые ставятся на пюпитр в вертикальном положении. Зрители садятся перед раскрытым 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 × 35 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 75 × 38 × 15 см, которые ставятся на папитр в вертикальном положении. Зрители садятся перед раскрытым на папитре коробкой (кто-нибудь из них перекладывает листы, один за другим, слева направо), разглядывают рисунки и читают текст.

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

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

От изобразительного искусства - возможность существования отдельного листа "альбома" как самостоятельного стационарного целого и в этом смысле способность выдерживать требования, предъявляемые к такого рода произведениям: уделять 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 из современный театр, где действие происходит в темноте, чтобы тем самым сильнее схватить и удержать 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 перекладывать их листы. Здесь, помимо физического прикосновения к листу и связанной с этим собственной возможностью распорядиться 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, 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 происходящее на сцене, а скорее на старый театр на площади, где при полном свете для зрителя свободен в разглядывании действий и одновременно в оценке его.

Главную особенность "альбомов" составляет возможность самим смотрящему 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: предвзятие, заглядка, кульминация, финал, повторы, ритм и т.д.

На этот вид искусства мы одновременно и поразив наполнились 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 (находобие кошачьего).

За время появления "альбомов" выяснилось как достоинства, так и недостатки этого жанра, что он "искусство", 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 удиривать 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

материала. 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, помесяц 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 удовлетворяет внимания к отдельному листу, как это происходит в "альбоме", а кроме того, обрывкованность книжного блока слева усиливает 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 (портичная система или нечто подобное), это разрушает эффект "альбома", в котором время "перелистывания" протекает перед неизменно сидящим зрителем, а на выставке — это всегда наоборот: листы неподвижны, а зритель "текет" 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.Кебаков

1. ОБЩИЙ ВИД «АЛЬБОМОВ»

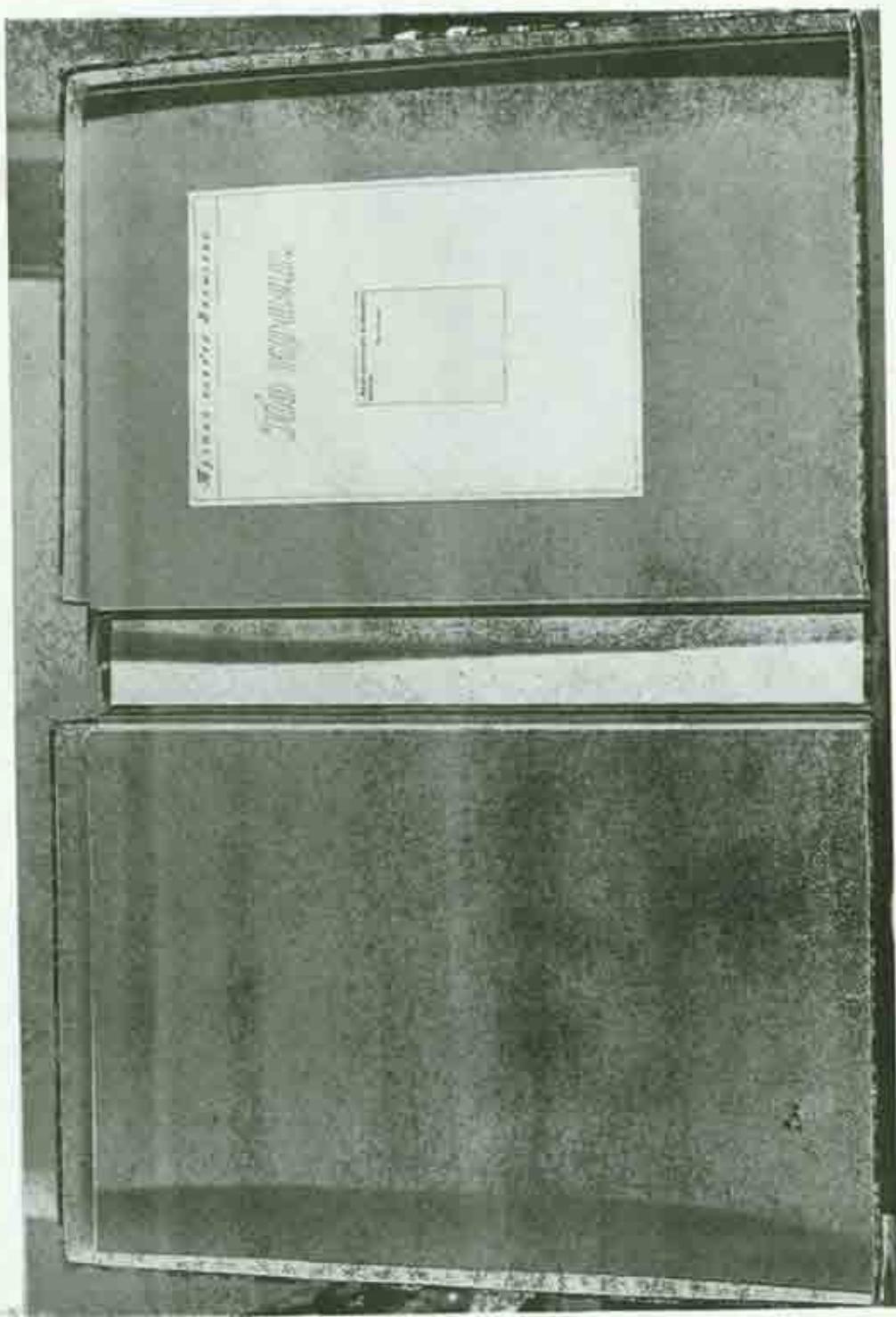
1. ОБЩИЙ ВИД "АЛЬБОМОВ"



2. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Бумага, тушь, цв. к. 1972–75 гг.

2. АЛЬБОМ "УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН"
Бумага, тушь, цв.к. 1972-75 гг.

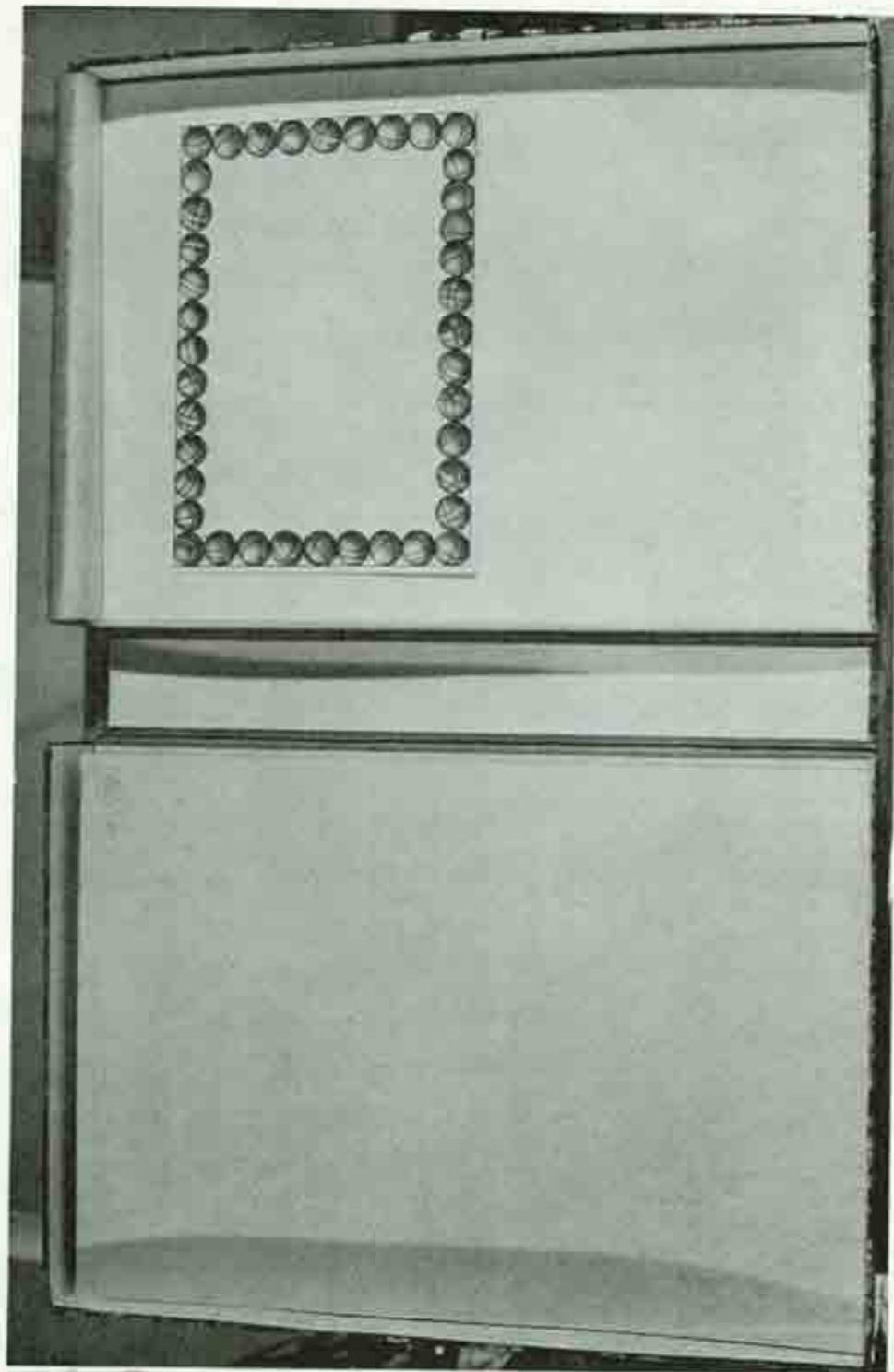


3. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Б., т., цв. к. 1972–75 гг.

3. АЛЬБОМ "УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН"

Б.т. цв.к. 1972-75 гг.

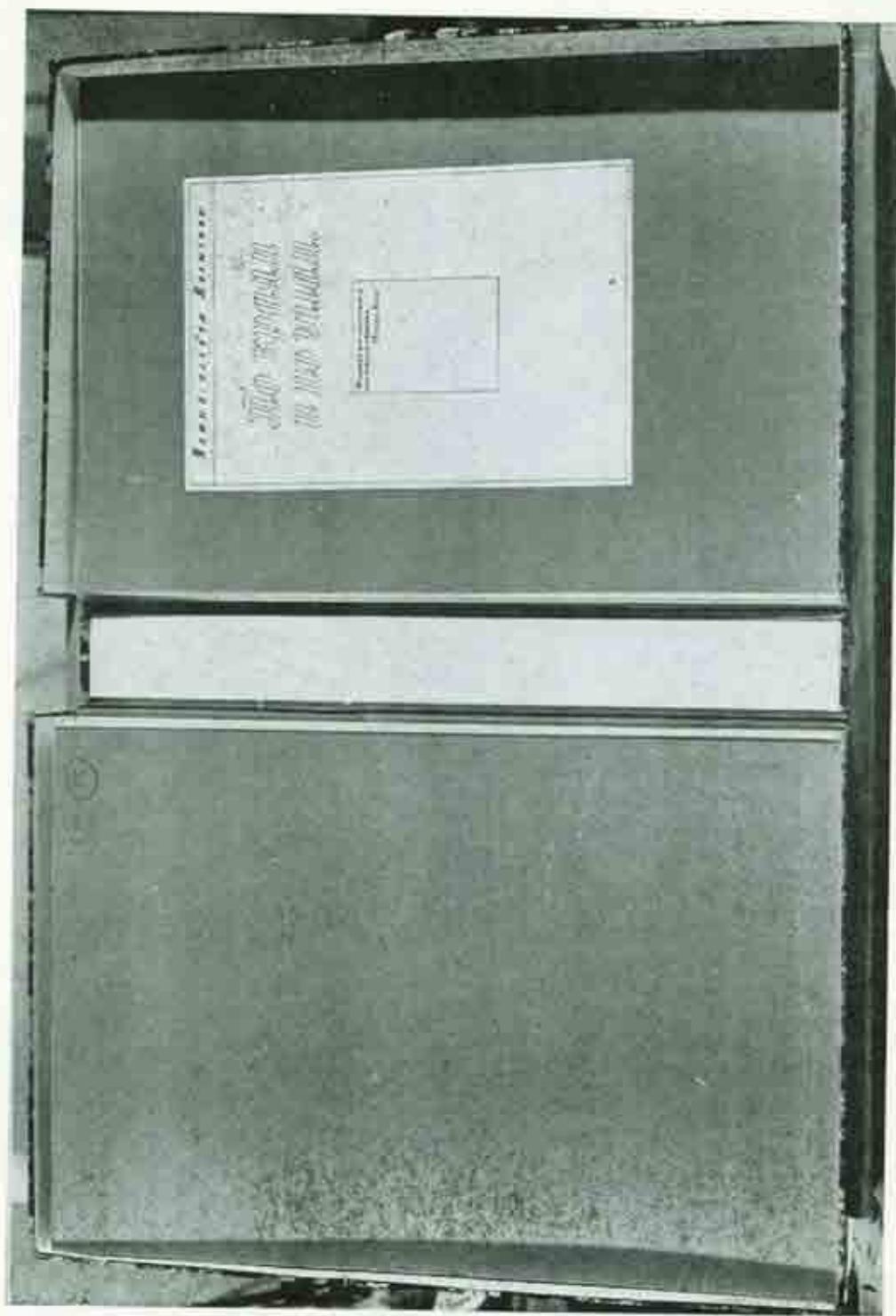


4. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

Б., т., цв. кар. 1972–75 гг.

4. АЛЬБОМ "УКРАЇНСЬКІ НАПІВІ"

Б. Т. цв.кар.1972-75 рр.

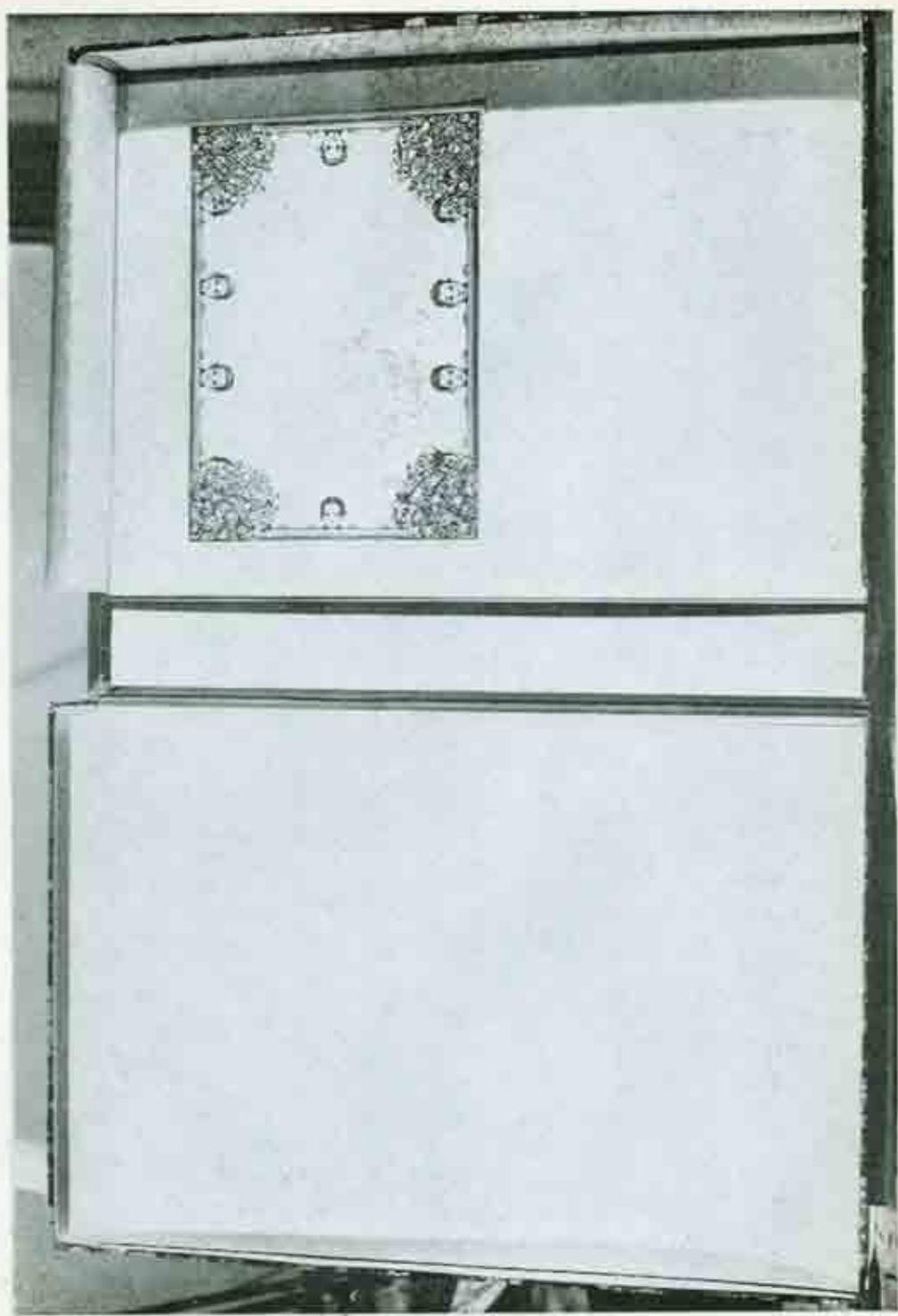


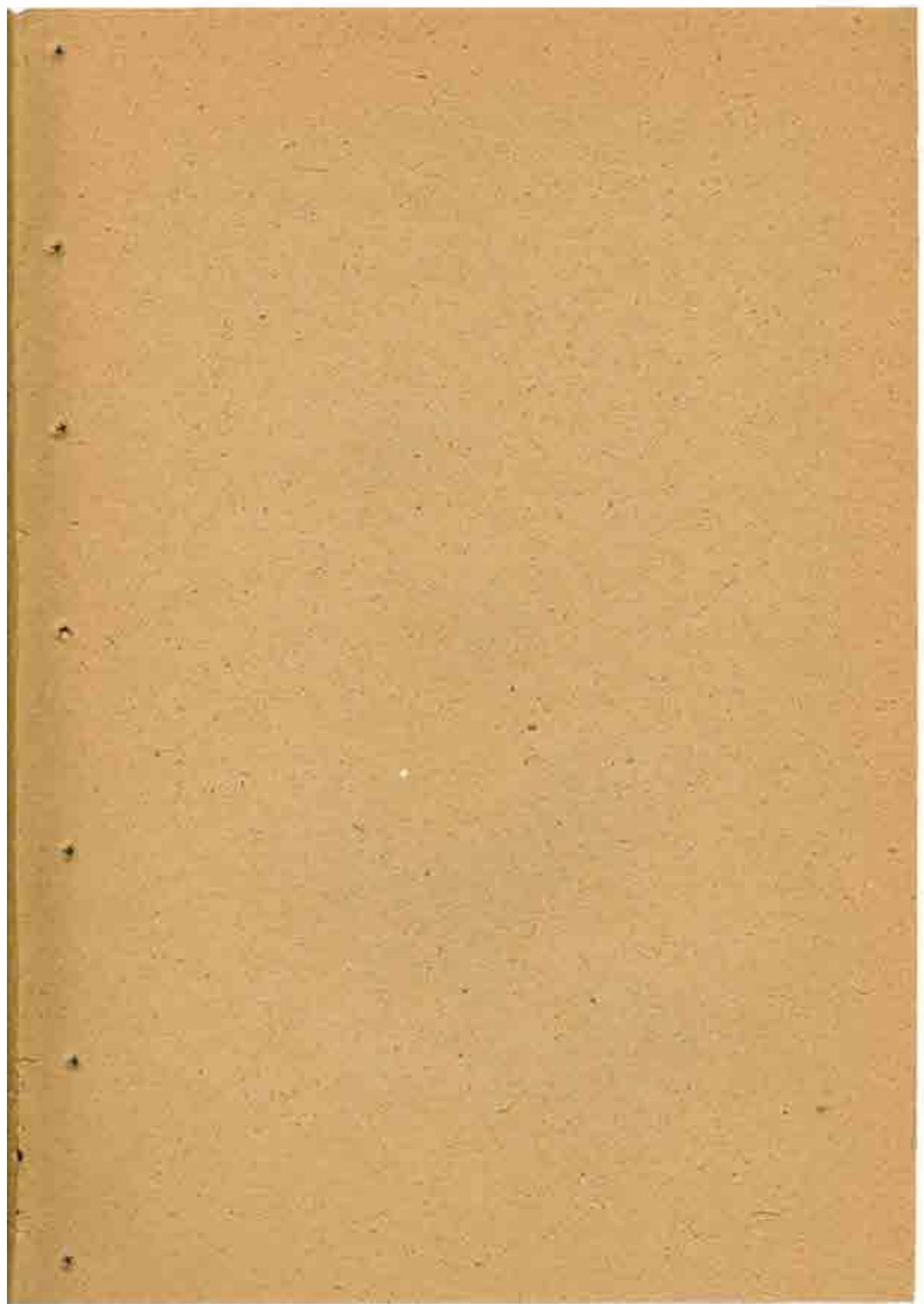
5. АЛЬБОМ «УКРАШАТЕЛЬ МАЛЫГИН».

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 колышащимся 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 precedенты, 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 ИК

Всегда, когда человек решается выглянуть "из себя", то первое и последнее наиболее сильное переживание для него - это ощущение бесконечно огромного пространства, без конца и оканто, 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 больше. Некое значение имеет эти немногие связи в соотнесенности с самой бесконечностью.

Каждое сознание турется 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 колышающимся и кочующим в бесконечной дали целым. Тем не менее попытка решить вопрос этой соотнесенности по-прежнему остается и надо сказать, что подобное решение уже имело precedенты, 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 центре 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, вней, 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 самостабна 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 человечная 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 хозяйствственно-административные

мог бы в какой-то степени соотнести себя с ней, она была бы достоинство 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, представлявшая 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, а создав этот микромир, полностью населяет и обживает его. Можно сослаться на пример с Фолкнером и его *Докладлатони*, и на Достоевского с созданным им *"Петербургом Достоевского"*.

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

Переходя к нашему случаю, в поисках нашей микрорайона 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 говорят, буквально подсказывает 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 — ЛИК.

Подробнее нужно так осознать и описать его роль с этой новой точки зрения. Каждый живущий здесь знает, что ЛИК (аграрно-эксплуатационная контора) выполняет не только хозяйствственно-административные

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.

стративные функции, связанные с нашим физически-административным существованием, но прежде всего является нам гораздо больше и предо-
всего как среда, место, где живут, где могут быть реализованы наши
таланты, наши общественные и индивидуальные склонности и способно-
сти. Благодаря большому числу секций при НЭКе (организовать которые
зависит прежде всего от инициативы самих жильцов НЭКа), а также
одни из многих возможных — секции спортивные, культурно-просвети-
тельные, литературные, краеведческие, самодельные, автомодельные и
многие другие, где любые способности у человека могут быть
развиты под руководством и что особенно важно — полу-
чить признание и оценку в своей среде, в своей секции или подсек-
ции, которые и будут для поэта, художника, инженера местом,
где он сможет выставить, показать свои работы и где с пристрастием
и одновременно доброжелательством он получит признание, хвалебную
оценку своего труда.

НЭК одновременно служит и общественной микросредой, где чле-
ны этого сообщества добровольно и с энтузиазмом выполняют свои общест-
венные функции, каждый — соответственно со своими способностями и та-
лантами, одновременно и чувствуя и неся свои обязанности. Здесь,
в НЭКе, они как бы зоично видят плоды и результаты своего общест-
венного труда, сами и для себя творя этот мир вокруг себя. Это ка-
саются и проводимых субботников, когда все члены НЭКа убирают до-
роги, общественные места и весь район НЭКа, его микросреду, рабо-
тая в веселом, дружном коллективе, чувствуя локоть друг друга.

Дело тогда, когда человек в пределах НЭКа осуществляет ряд "индивидуальных" действий (посадка цветов, зеленых насаждений возле своего дома и парка) все равно при этом он чувствует свою принадлеж-
ность 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 проницающим 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 бровень, соотнесено 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,

Давно в ИЭКе 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 ИЭКе, об особом его климате, разлитом во всем, все проникающим и все определяющим собор. Речь идет о в известном смысле моральном статусе его, о правилах поведения в нем, о естественно связанным 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 ИЭКа, определяется им, т.е. можно говорить совершенно спокойно о ЧЕЛОВЕКЕ из ИЭКа. Это, собственно, и есть самое главное. И, конечно, второе искомое. Первое - это сам ИЭК и его среда, второе - это человек из ИЭКа. Вот этот исковский человек, исковское сознание и может быть по своей искости и шириности поставлено зробинь, соотнесено с сознанием "человека Достоевского", "человека Фолкнера". Это сознание совершенно определенного рода, сознание, рожденное, сформированное ИЭКОМ, только в нем, в пределах ИЭКа и существующее.

Это сознание одинаково приходит всем членам ИЭКА, и как ни отличается мнение руководства ИЭКА от рядового его члена и даже от того, что думает этот член ИЭКА "про себя", "для себя" (как это видно из статьи И.Кебахова "Жусор") - все равно свойства, признаки исковского сознания вездесущи, распространяясь, реально существуют и проявляются как для других, так и для внутри себя.

Особенно для себя.

Что бы он - "человек из ИЭКА" - 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 зафинированных — здесь проявляется это неизлесущее сознание ИУКа, которое во всем определяет его психический облик, хотя сами эти люди будут принадлежать к разным социальным слоям, различным уровням образования и, как говорится в ИУКе, представляют "людей разных возрастов и профессий".

Дальше мы даем несколько образчиков документов и статей, которые, по нашему мнению, годятся для прочтения на одном из заседаний культурного сектора ИУКа № 8, и хотя авторы их так не думают и написаны они совсем для другого случая, но, по нашему мнению, они могут являться прекрасным образчиком юрьевского сознания.

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,

ЛУСОР

Обично у каждого под столом, на столе рабочем, журнальном, столе для телефона изолены покопавшиеся груды бумаг, которые лежат каждый день в ваш дом. Дом буквально стоит под дождем бумаг: кухни, письма, адреса, контракты, винтики конверты, приглашения, проспекты, программы, телеграммы, квитанции, бумаги для упаковки и прочее. Эти потоки, водопады бумаг из периодически разбрасываемых кучами в группах, и у каждого человека есть группы разные: группы писем бумаг, группы для посылок, группы приятных воспоминаний, группы на всякий непредвиденный случай - у каждого свой принцип.

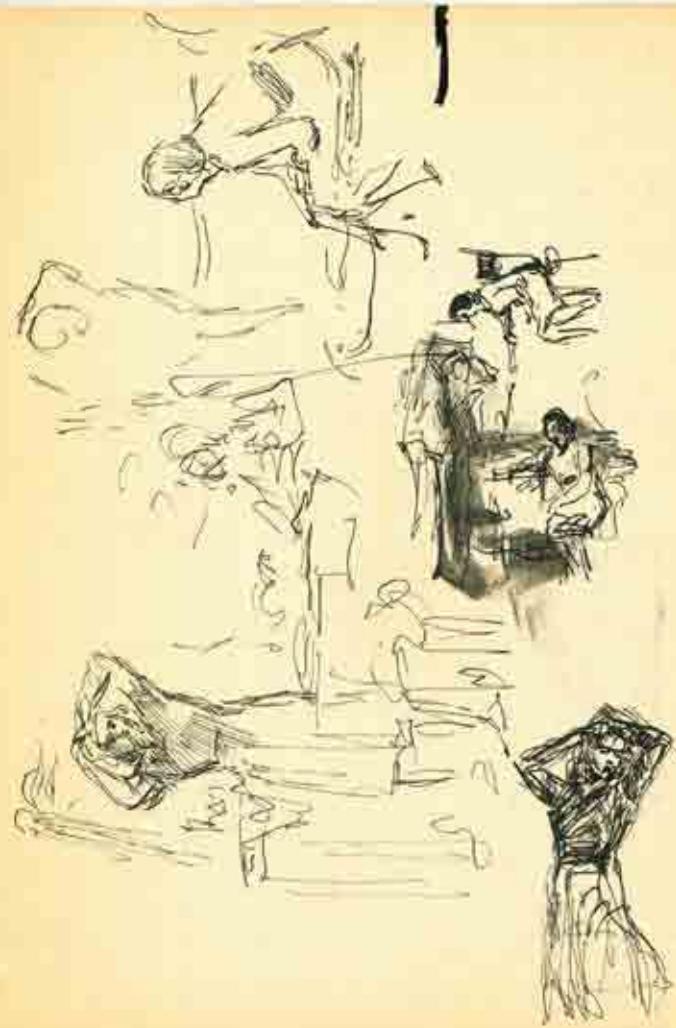
Остались, конечно, забросить на помойку.

Нас не этот делок ваших бумаг от независимо особенно сотрудников и членов, но инцидентывает - он необходим, и после разборки все более или менее в порядке до нового занятия.

Но если не удалить этих разборок, этих чисток и дать этому потоку бумаг занять тебя и не считать возможным отобрать чистое от нечистого - не считать ли это просто супербестиям? Когда это возможнот?

Тогда, когда человек в действительности не знает, что чисто в одной бумаге и что испачкано в другой, не знает почему один принцип отбора лучше другого, но главное, что он не знает, где куча с именем "хорошее", а где другая с наименем "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 ценно или все это считать мусором, и отсюда - хранить ли все это или все это выбросить. При таком отношении колебания при выборе становятся крайне мучительными. О ценности, важности всегда говорят, подразумевают простое чувство, известное каждому, что занимается пересмотром, перекладыванием своих накопленных бумаг. Это острое чувство всех сознаний,







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 бумаг. Каждая несет особый узор, связанный с прошлым нашей жизни. Лишиться этих точек, этих бумажных знаков и свидетельств — это нещадно лишиться в итоге воспоминаний. В наших воспоминаниях, в целой памяти все соединяется единим ядром и ярчайшим. Все эти точки воспоминаний сплавляются 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 какой-то смысле уже не быть.

Но с другой стороны простой адресный саше поджимывает нас, что за похищеными вами бумагами, письмами открытием и дорожных сертификатах писем все же не предоставляет ничего ценного, а просто хлам. Только все эта куча бумаг — это просто оплата членства, старые билеты в кино или на поезд, подорванные или дупленные репродукции, журнал или газета давно прочитанное, записки о деле которое срыто или не сделано — уже все равно не исправишь. Но откуда этот взглаз, брошенный "со стороны" на ваши бумаги? Почему мы должны сосредоточиться с этим стоящими взглядами и сами вынуждены определять принадлежность или неправильность этих вещей? Почему мы должны смотреть из сегодняшнего для нас зеркала прошлого и не считать его своим, или, что еще хуже, порицать его или склоняться под им?

Да, но что может и не стоит приводить по зеркальной стороне, пусть этот другой тот не я, только "и ото игноранта", в момент пренебрежения этих пропавших бумаг. Почему адресный саше должен быть символом моих воспоминаний, всех точек моей жизни, привязанных к этим обрывкам бумаг, которые находятся сейчас вспоминаний "зашумлены"?

Тут, конечно, можно возразить, что эти воспоминания существуют только для меня, только для меня связана 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 бумагой, а посреде-то они в действительности просто мусор. Да, но почему же я должен расстаться с воспоминаниями, хотя и закрепленными в таких образках, которые именем выглядят мусором.

И этого не понимаю.

Собранные подряд, подбитые в пачки, эти бумаги составляют одну непрерывную ткань целой жизни, какой она была в прошлом и есть сейчас, и пусть внутри эти пачки 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 в ваши бумаги от образков, и составляет самую подлинную и единственную реальную ткань моей жизни, которой бы чешуя и нелепость это ни казалось со стороны.

Н.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 КАРТИНКЕ

Секрет изображенной жизни связан с изобразительной поверхностью. В двухмерном фактически пространстве картин 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, чтобы оживить, 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, несонашереное с зарядом изображаемых предметов и самой изоповерхности как всякого другого предмета. Чувствуется это пространство воспринимается как поток энергии, мощность 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-

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 «за-предметным» 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.

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

Пластически энергопространство неизразимо и работа художника направлена на создание конструкции, обеспечивающей не непосредственную, но через наше сознание реально ощущенную 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, который изначально как бы должен был заниматься мастер. В одном случае - это мечта о непосредственном, личнопрофессиональном обращении к зрителю. Минутя искусства, 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 спасти его же человеческой.

Теперь, если вернуться к вопросу об энергии, дающей жизнь изображению, и представить себе, что есть такое энергопространство, в котором все существующее обрастает вполне определенную видимую жизнь, например, поток солнечного света, то можно сказать, что художник или демонстрирует нечто подобное, открывая возможность контакта с "запределами" энергопространством, помогая изображению погрузиться и окунуть в потоки энергии, образовавшиеся через посредство с созданной им конструкцией. Ведь, в сущности, степень различия и сходства солнечной энергии и энергии запредельного пространства не так уж велика 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, последует, с очень большой степенью вероятности, ответ, что в том случае, когда сообщение, заключенное в картине (информация), зрителю небезразлично, 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 совершающему 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, возворять на место непослушное, неожиданно выпавшее слово я не буду, так как не рассчитывая найти лучшее, свободное от ненужных ассоциаций.

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

II

Появление живой и мертвых картин 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 небезразлично, когда это сообщение его как-то касается.

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

Эта модель мало подвижна.

Она обычно остается лейтмотивной в течение некоторого периода творчества, в 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..." (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.

Следует, 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.

Т из которых - видимая, а П - мыслимая.

Т дается изображенной художником, т.е. предстоит нашему физическому зрению.

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

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

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

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 (ФII), 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, повинуясь предвзятой идее, разрушает эту иерархию, когда он волевым усилием устраняет противоречие форм (ФI) и (ФII) и ставит между ними знак «=», тем самым он попросту уничтожает одну из них, а именно ФII, 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 ШI требует дополнительного определения как обеспечивающая картине жизнь, делающая ее доступной зрителю, коммуникабельной вне зависимости от содержания (ФТ).

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:

илюстрировать 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, утверждящийся исключительно на подлинности демонстрируемой художником модели существования (ШI), свободен от какой бы то ни было утилитарной (практической) нагрузки.

Из сказанного видно, что все нарисованное художником проходит 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 параллели между правдой существования и реализмом изображения.

Когда художник, покинувшись предвзятой идеей, разрушает эту параллель, когда он волевым усилием устраивает противоречие форм (ФТ) и (ШI) и ставит между ними знак "=" , тем самым он попросту уничтожает одну из них, а именно ШI, как наименее подвижную.

Сней вместе гибнет и само произведение, лишенное живой энергии, оно издаст 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, возникая в сознании зрителя (ФII), а не содержание, рассказанное изображением (ФI).

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, возникшая в сознании зрителя (Ф), а не содержание, рассказанное изображением (С).

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

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 единство этого образа существования и возможность соотнесения себя с ним.

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

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

Думю, 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 здесь 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 гарантии, 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.

И 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

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 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 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».

О. Васильев

ПАМЯТЬ В ОБЛАСТИ КОНТАКТА С ОКРУЖАЮЩИМ

(Поступление к неопубликованной статье о пространстве картины)

Настоящее наполнено прошлым, как изваян губкой 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 замрнувшее в обозримом пространстве установленного мгновения.

Память избрана в выборе сюжетов.

Помнится часто что-то неважное, и неизвестно 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 произвано 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, погруженный в золотой свет яркие мгновения, прожитые только что, в частности, в детстве...

Надко отпускать эти видения. И как бы растягиваясь во времени, совершая одновременно два противоположных направлений движения.

С первым, 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, пытку "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 ирака 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 скнет сердце и замрет душа.

А между тем момент отмечая как "контактный" и память поток не раз возвратится к нему.

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

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

Воспринятое сознанием, как свет на дороге, прошлое как бы исчезает с будущими местами. Оно видится впереди, а будущее погоняет сзади, суля всему конец.

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

Как километровые столбы, нет, докладуй, как раньше церкви у дороги, стоят неподвижно скаменевшие 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.

* * *

*

Я без конца готов ловить свет прошлого на сегодняшних лицах.

Это поиски в мире непрерывного становления, вызывающего из-
доверие к предмету и тоску по всему уходящему, ускользающему между
пальцев, не позволяющему дотронуться до себя, разрушающему от са-
мого неназойливого прикосновения.

* * *

Мир видимый и осязаемый скорее поминается, чем воспринимается
существующий на самом деле.

Как я могу опереться на него, сколько бы ни любил и ни состра-
дал 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 разрос-
шееся вступление исчерпало мои силы.

Кроме того, оказалось, что дальние мой интерес не простираются.

Но не заросло цветами памяти и места для рассуждений не оста-
лось.

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 особен. в известной мере, связанных с памятью пространства.

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

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

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

НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ

Был тихий, серый, холодный осенний день. Лошадь была уже давно за-пряжена, 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 рас прощаться».

— 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 косогору дорогу и такой знакомый и уже прискутивший 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 дорогу приличную! Хотя бы такую, как между Вышгородом и Халупиным, — с привычной досадой подумал он. — Цены бы

был тихий, серый, холодный осенний день. Тогда утром давно запрягна, а Николай Петрович все маялся 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 криптовато после холодной ночи, а и сам Николай Петрович тоже чувствовал себя не совсем хорошо.

"Уже холода наступают, а я из дома выехал в одни русалки и пиджаке, хорошо, что плащ взял на всякий случай, - подумал он. - Черт бы побрал эту погоду, никогда не знаешь, какая будет, да и вообще, видно, с летом придется распроцдаться!".

- 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, спускавшуюся вниз по косогору дорогу к такои знакомой и уже прискучившей ему за все эти годы вид. Телеги, смело выделяясь среди остального, лежал старенький холодильник, который хозяин их ночлега, пользуясь случаем, просил Николая Петровича подбросить в соседнюю деревню и свою яму.

Николай Петрович работал здесь уже давно, скончал много профессий, и сейчас, уже в должности старшего инспектора лесхознадзора, ехал по вызову в Усолье-Сергиеве, 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.

"А эти края бы да дорогу прыменили! Хотя бы такую, как между Ивангородом и Халупиной, - с привычной досадой подумал он. - Сни бы

этим краям не было. Эх, да что говорить». Он даже поежился, вспомнив про Желудеву падь между Березовым и Луговиным, 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 "ах, да что говорить". Ни даже посыпал, вспомнив про Ледудеву подъезд между деревнями и Луговиной, 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 вытащили два трактора, после того, как он простоял там целую неделю.

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

Приятное и даже радостное, было вот что: дочь Николая Петровича, Маруся, поехала в Красноярск, выдержала экзамен и поступила в сельскохозяйственный институт. А сколько хлопот было с этой Марусей! "Что характер?", - с удовольствием подумал Николай Петрович, вспомнив, сколько неприятностей всем им всегда доставляла "уряжка" Марусин характер. Стоит только вспомнить, каких споров, словес и уговоров стоило всей семье ее решение переехать в "краснотрак и дерзать 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 бабушки. Николай Петрович лишь отмалчивался, хотя и ему решение дочери тоже виделось ребяческим и необдуманным зато всё. Но время шло, приближалась пора окончаний, а спора и ссоры не утихали. Плакали теперь уже все - и мать, и сестра, и бабушки, и сама Мария, и Федора Петровна теща старшего сына, искони сидят старухи, живущие в их доме. Надо было что-то решить. Николай Петрович, обычно стравливаясь не заниматься 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, превозмогая себя, решил сам поговорить с дочерью, но не для того, чтобы отговаривать ее, а, скорей, для собственного покоя, узнать получше, 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 принял 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 каждая из сторон искала у него поддержки и тщала от него всякого, "хозяйского" слова.

Однажды, когда мачки с обеих сторон превратились в такого шум, что, как говорилось, "хоть систы виносы", Николай Петрович сделал строгое лицо и даже для звукости громко ударил кулаком по столу.
"Вот что, дорогие мои, — твердо сказал он, — Марья уже не девочка, вон какая вымахала, школу кончает исплохо, ей и рожать. И чтоб большие никаких пересудов и споров дома не было!" — добавил он строго, хлестко потягнувшись из прямокутных юбки.

Тем, как будто, дело и порешалось. Но Николай Петрович долго еще сомневался, правильны ли он поступил. Мысль о Марии о ее будущем, тревожила его все лето, не давала усвоиться. Отпустить девочку в большой, неизвестный город, где нет ни близких, ни знакомых, и не знать, у кого спросить, как найти, если что случится, до боли тревожила его. Наконец, привыкнув себя, решил сам поговорить с дочерью, но не для того, чтобы отговоривать ее, а, скорее, для собственного почтения, узнать, получит ли она душаст остановиться, как читать, да и вообще, серьезно ли со временем попасть в институт, и, может быть, действительно, лучше было бы остаться здесь, в районном — работу можно было бы найти, а институт — что ж, можно было бы окончить засим, многие так делают ...

Но из этих разговоров не вышло ничего путного. Лично, когда он наконец стал ее расспрашивать, отвернувшись в сторону, упорно молчала, видно, понимая, что вот и оттуда, придется ее отговоривать, а потом, когда он замолчал, не синяя, что сказать, нарочито веселым голосом сказала, что все будет хорошо, города она не боится, жить, если ее придут, будет в общежитии, а на время рисунков 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 приезде.

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 Надя Калинова, ее замечательная подружка из с первого класса. Правда, Надя не поступила тогда нехватку проходного балла. А как же Евгения? Хватит ли у нее знаний, но растеряется ли при ответах. Разговор с дочерьми не успокоил Николая Петровича, но делать было нечего, Надя было ждать.

В середине июня Евгения собрала учебники, вещи. Чуть напомнила на дорогу. Надо было ехать. Ты хоть сколько отложить письма от письмы, когда на экзамене спросят?" - пробовал пошутить Николай Петрович, но никто не засмеялся. Евгения уже не плакала, а повторяла, как складывать вещи, чтобы они не мешались, в чемоданы, и чтобы не забывала писать письма домой. Посидели перед дорогой. "Газик" соседа, который должен был отвести Евгению станции, загудел у ворот, чтобы не засиживались. Все поднялись и стали прощаться, очевидно,

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 огуз пятерку, что ее зачислили в институт, что заслужила осенью, в сентябре, а что теперь, в августе, она придет домой. О своем житье в городе не писала ничего, пообещав только, что расскажет все по приезду.

Ся тишина, все беспокойство этих проходит месяцев, как туши, сознан с его душой. Несколько было написано еще во вторник, на прошлой неделе, и Николай Петрович с удовольствием подумал, что когда он вернется, Евгения будет уж дома и станет рассказывать ему все подробно, не пропускнув ничего. Все будут слышать вокруг, даже большой серый кот ласька и служить не перебивай, может быть уже в "стороне" 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 окопицу села, и оно со своими домами, колодцами и старым зданием церкви все было видно на пологом спуске холма, как бы высывав 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 и словно в доне, с горячим дыханием, чм., о тепле Николая Петровича размозрило и хоти он, со всем речного ружьем за окном у села, и оно со своим доном, колод, см... старым панцирем церкви все было видно из погреба из сего холма где бы вспомнил не него, чтобы поглядеть на отвратительную телесу, он потихоньку стал дремать Но по опыту всех своих бесконечных поездок Николай Петрович знал, что не заснет, а будет только тужиться Поэтому, развернувшись попроче в свою плащ, благо ветру для ма... сидя, то откинув со всех сторон одеяло, наклонился к борту, чтобы в этом смотреть на дорогу, уходящую из-под коня, помес и багрухи от них наизнанку, наизнадоб, и на все, что было и не было вдоль этой дороги, то об... то стороны

Николай Петрович по долу свою новой работы заглядывал весь свой район, да и бывалый в других областях и даже в других лодках любил сидеть, конечно, где это было возможно, как говорится "запас напаса перед". То ли сяди на открытом тренажере в юзовских скверах между лоджиями, или сейчас, на телеге, где встывками помоднико ворот, которми не переставши по рулем лошади в этот открытий привал, сидяко сяди в ма... то ли возраст то ли суть что либо другое но Николай Петрович не любил смотреть на реку, любил сидеть что либо вниз или деревня, покинутая за очарованным поворотом, в любых смотреть на зад, не оставляя транспортом места и вида Там ему казалось, он должен может удирать перед собой все, что можно было разворачиваться, уходит от него в бесконечную даль, покоящие уединить... придумать... ложить на, тем, что было перед его глазами, поклонять... оставить при себе Бог знает, ли такого случая

от с той поры он стал разглядывать в окрестности свою сию деревню, присев отходить от него сюда.

Вот старая мельница на краю. Теперь уже одно почерневшее здание с покосившейся кровлей, но с высокой трубой, стоящее у плотины, тоже старой, рассохшейся, с давно ушедшей водой. За нею — ряды домов с колодцами, с журавлями и с простыми «коловоротами». За домами огороды, и в конце каждого — домики поменьше — баньки, но некоторые уже не «по-чёрному», как их строили в старину, а новые, «белые», с трубою 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, простоят 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, возявшимися 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 церковь на прав. Теперь у неё одно покречнее здание, с покосившейся крышей, но с высокой трубой, стоящее у плотины, тоже старой, высекшейся, с давно ушедшей водой. За ней — ряды домов с колодиумами, с туралиями и с простыми "холокоротами", а за ними огорожи, и в коне каждого — домики посеннные — баники, но некоторые уже не "посенному", как их строили в старину, а новые, "бесные", с трубами и окнами. Вот и третья изба с прав., где Николай Петрович и агроном начинали, изба Николая Прохоровича Ганичева, знакомого Николая Петровича еще по его работе в районной библиотеке. "Да, еще дернитас" — подумал Николай Петрович и стал в уме вычитывать, сколько лет уже стояла изба, потому что помнил, что разговор о покрытии избы и о покупке избы велись при нем. "Чтако, что изба уже лет. "Хорошо держится, простой еще лет 3 или 6", — подумал Николай Петрович. Пока он вычитывал, село уже совсем ушло из глаз, и стало казаться небольшим селением среди погасших холмов, кое-где покрытых лесом, а дорогу стали с обеих сторон обступать высокие ели и сосны и смешанную с листвой и бересклетом. Тропинка стала косильней, дорога из-под днаца побежала плавче, и Николай Петрович понял, что то был, видимо, спуск к реке, но повернувшись, проверить, так же то, не стал, естественно, колеса громко стали перебирать обно за другим бревном моста, и внезапно стала видна ссыпь солицам по обе стороны: гладь реки, справа две лодки с сидящими на одной из них мужиками, возвращающимися с мотором, а по левую сторону — человек пять мальчишек с узочками в руках, все как один повернувшись головы и провожающие глазами толпу.

Свист за мостом поплыл в гору и за ее узлом скоро исчезли и мужики, а мотор, и лягушка 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 зеленою — 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 тряхнуло 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 синева, то спутка от дороги, стала выставляться то березы, то ель, то сосна, то липа, то снова берески, по мере ухода назад параллельно сливаюсь в один густой лес, колено море, однобразившись волнами с изумрудными краями уходящими до самого горизонта. Лес был хороший, густой, порубок в тех местах давно уже не проводилось, и Николай Петрович стал внимательно присматривать, сколько здесь могло бы быть гектаров леса, какого сорта, сколько бы встало кубов распила, сколько отходов, обрезков, как все то транспортировать и прачеч.

Быу даже представились различные виды накладных на весь этот лес. Голубые с розовой полосой - на строевой лес, балки и стропила, белые с топкой лентой - на обрезки и другие мелкие побелки, с зеленой - на отходы из орешков для дров, заборов и т.д.

Надо сказать, что с детства у Николая Петровича была способность страшно всевозможным анекдотам, подсчетам, может быть перечетом по последству от его отца, Петра Ивановича, проявившего всю свою жизнь еще до революции счетоводом у местных лесопромышленников. Ирик так и или перед теми длинной корениней одна за другую, выстраиваясь в строгий ряд, искали и в коне я своем переходил в большое, чудительное "шоу".

По долгие, бесполезные подсчеты однобразные толчки телеги утомили Николая Петровича и снова он стал погружаться в тяжелую沉思.

Наконец телегу сильно тряхнуло и она, проскакав еще несколько шагов, остановилась. Радовалась громкая сущь воронье. Николай Петрович, очнувшись, с трудом повернул голову, но увидел лишь лихорадку, оглушенную синью синью синью и белые лапы сосен, висевшиеся на синем небе. Весьма ничего со щия 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 поразматься, 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. Окруженный это место гнилой лес почти весь со своими стволами и ветками пошел на настил, но и его всосала и поглотила ненасытная утро-

ю с мягкого и удобно убитого сена вставать не хотелось и "николай Петрович" не могла менять положения и лежать. наступившей тишине стало сильно тихое посапывание агронома, видно, заню пастушего, а потому не проронившего за все это время ни звука.

По время шло, а экипаж не трогался с места. Спустя еще некоторое время, согревшийся Николай Петрович все же решил встать и поразиться, тем более, что и возникла тем временем слез со своей доски и слезы были его ноги рядом с телегой. Тут только Николай Петрович заметил, что солнце, которое, когда они стали влезать в лес, сияло золотым паром еще нависко над горизонтом, теперь было высоко над головой и пеммосердно кило. "Неужели засну?" - 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, лежавшие в телеге, оковались гораздо выше его головы, а задняя стенька телеги четко расставалась рядом с верхушками сосен на фоне побеленного утра дневного неба.

"Что за напасть такая, не приключилось ли чего?" - и Николай Петрович, сделав отчалинное усилие, попытался и заглянул внизу.

Вокруг телеги, исеченное во всех направлениях колесами от яни и колес разной ширин и размеров, лежало озеро, пот, море, густой черной грязи, из которой то там, то здесь торчали бревна, патки, доски, обрывки тросов и веревок - следы отчалин" борзы, которую вели проводчики через это место чешух-, кости- и трехосные его мастины. один из этих валиков был уронен в гущин катника. Кружавший это место гриб, лес ложи, весь со своими стройами и истуканами пошел на пастух, но и это весь всосала и поглотила непасная утром

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 немногого», — 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-

За этого места. "Нет уж действительно, как говорится, ни просхать, ни обехать", - с досадой подумал про себя Николай Петрович. "Где это мы?" - сказал он вознице, молодому парню, неловко прыгавшему во-круг с одного бревна на другое, наподобие канатоходца, но уже и без его ответа понял, что это могла быть та самая Гедудевка пашь, о ко-торой его предупреждали еще в районе, говоря, что место это совсем непроезжее, даже летом, хотя добавляли, что в сухое время его про-ехать можно. Ехать через это место ему и в Уридине, в деревне, в ко-торой они заночевали, тоже не советовали: "Не пройдете". Но он поте-рял уже столько дней в дороге, что об объезде не хотелось и думать, и он решил поехать, что называется, на авось, тем более, что по слу-чам, это место как будто бы ремонтировали. Делать было нечего, надо было выходить, но куда выходить - решать было затруднительно. "Х, вправо бы взял немножко, - подумал Николай Петрович про возницу, но тут же решил, что и вправо где грязь была на вид позище, было бы видно то же самое. Оглядев море вокруг телеги и выбрав бревно посуще и покрупнее, Николай Петрович перекинул ногу через бортик и стал осторожно спускаться на него. Брешило выдергала не просело и Николай Петрович оказался на земле. Перебираясь с бревна на бревно, он до-брался до портала телеги и там смог оценить всю ситуацию. Повицав-ший разные дороги, пересадки и переправы Николай Петрович мог бы охарактеризовать ее как безнадежную или почти безнадежную. Передняя часть телеги провалилась, попросту лежала лицом в черной грязи, так что колеса даже не было видно, задние тоже ушли по самые спицы. Ло-шадь тоже чуть не по самый живот ушла туда и, испуганно повернув го-лову с отчалинием смотрела на людей, даже не пытались двигаться. "На-до было чуть правее брать вот за теми березами есть проход", - ска-зал 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 сведенным березняком, а топь всё не кончалась. Николаю Петровичу стало слегка не по себе. Многое он повидал в своих поездках, но в такой передряге 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

зами было все та же испорченная грязь, что и днем.

Из рытаворов проходом проснулся и сидя со спас не понимал всего положения, сидя сверху вспыхнул "подголовник". "Да уж сидите пока там, — с ласковой отчаянностью сказала Петровна. Он чувствовал себя старшим и заслонял ее, будто как винила без зонтика только покукает и пробует тщетно погладить за щеки, от чего та в теплого еще больше уходила в мирную русскую тихоту, решив счастье действовать, когда видел испоно, что этого боялося, со стороны тут не обойтись.

"Надоедливый цирюльник, пока я тут буду поглядеть, нет ли сложи кости", — сказала Петровна, решив, пока суд на дело, хоть придумать терминок толкоти, чтобы вдруг не замочила свою на дне. "Кондоминиум" ничего не даст, — подумал он, впервые поняв, что соглашаются взять это с собой. — Тогда ищет еще глубже убежищ. Он чертился и, иногда погружаясь в эти мысли в голове, иногда вспомидал из жизни или мертвых братьев, некий виновато-внедренный, за ходу осматриваясь. Нет ли для оправы подлиннее, другое их лежало, как на выставке живописи всякого жанра и размера, но голодающего не было. "Только бы самог не утихнуло", — думал Николай, страшит излишний раз осторожно и спешенно стягивая ноги.

Чемпион, пожалуй, Николай и вспомнил скрыться за поворотом "дороги", за извины и почти симбиотики берегинек, в тольце все не кончалось. Николай Петрович стал спаска не по себе. Чего он понимал в своих поединках, но в такой передряге он оказился вполне. Небо затянуло, все переменилось, как часто бывает в этих местах, стало подувать сильный ветерок и даже напротивить волынью кинес ли на есть Среди и зариусь", — решил николай Петрович. Но прошло еще по инерции несколько шагов и совсем речи прекратилось, он кругом увидел сквозь

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 помочь 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 полу затонувшую 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 слеге 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.

деревья что-то чернёшее и не похожее им на кусты на свалку бро-
зен, а скорее на большую квадратную кучу. "А вокруг ледя?" - привело в
голову повеселевшему Николаю Петровичу, - вот бы помочь кстати". Но
лучше, но море того, как он скользил и то и дело проваливался, при-
ближался к ней, молчала и не изволнилась. Еще дважды ноги и раздо-
садованный Николай Петрович увидел перед собою телегу, почти такую
же из которой он ехал сам, только без лошади и доверху загруженную
мешками и погруженную в грязь по самое днище так, что совсем
не было видно. В таком виде с высокими бортами среди кочек низкорос-
лого леска вокруг она сквозь была покома на полувзконущую лодку,
плывущую по течению, на которой не было ни гребцов, ни рулевого.

"округ не было ни души. "Конечно, можно изъесть подругу, а лошадь
выкинуты, - подумал Николай Петрович, - а груз так и бросили".

От лица этой одинокой телеги от кочей голок, сидящих на берегу
и кочей что-то в продолжение в верхнем месте дрихи, Николай Пет-
рович совсем расстроился. Идио было, что все это брошено было не
один и не два часа назад, а бог знает сколько... о чём и ком может
подъехать сюда? "Тут и трактор утонет".

Николай Петрович потерпел и, уже не думая ни о слеге и не
очень-то выбирая дорогу, пошел назад. Скоро показалась перед ним по
снегистого тихая же картина, которую он только что оставил. Николай
и возникла смотреть на него с сожалением. "Впереди никакой дороги нет,
не проедем. А долеть, видно, придется вот что. Лошадь выкинуть надо
и отнести на сухое место, а потом подъезд назад до села искать под-
моги. Только назад телегу тащить надо, никак не изловят", - сказал
Николай Петрович. Он поглядел на холодильник, который сплюз за это
время к передней телеги и совсем прицелился ее.

Лошадь рассупонили, и под крики и понукания она вылезла, нако-нец, 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, про-падёт, 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 воз-вращайтесь поскорее, пока день ещё». — «Мы быстро». Чавкающие звуки шагов скоро утихли, наступила тишина.

Николай Петрович забрался в телегу и приготовился ждать. Но удоб-ное 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», — плонул Николай Петрович, кое-как при-мостившись 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 попро-бовал подсчитать, сколько нужно было Николаю и возчику времени, чтобы дойти до села, найти машину или лошадь и вернуться, но подсчё-ты 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

Ложь в "стороне", то есть в конъюнктуре они вынуждены были, но истина, это — это уже, быть, правильность, что ли, с — спасибо! Итак, вот то другое извращенность сказа в телеге — «ты, Ильяко не уйдет», — сказал Ильин и. Где же стихотворно шло только тишина, другое звучало здесь. И, вдруг, вспомни, «вас тут звать будут». — «Вот, все звать скажи» — «Погодите, я вас здесь позову», — повторил Ильин Петрович, все думая на холодаильник. «Это что же тут, вижу я — я это... я зову!» — подумал он про себя, и почуял добродетель, — у меня и дома побольше есть от холода, что ли? «Так что — это я зову! А дальше ждать пока будете, пока дамъ еще». — «Я бы этого», — начало слышишь чистого тишины.

Ильин — пророк, предрекающий в тишину и пророчество чистой. Но удобной кончины, подобной сию легкому словесу, стало не то, что стояло чуть ли не рядом, спущено Ильяко коло ладони — тут на соп-бок все село. Ни котать, ни лежать, — глянул Ильин, отбросив ноги как привыкши к лоску, как юрий не знает. «Он тут замышляется!» — и когда подберется до места — удачно, чисто, — приступлю к нему он. И когда попадется, что спирь пронесет, отгонит. Ильин, что не бывает никаких дум, и он еще не скажет, что «ты», а не «официально» когда будет. Тогда словеса предадут Ильину Петровичу. Но практика они попробовали испытать, сколько нужно было Ильину в движении времени, чтобы из тех слов: настолько и настолько не Ильин — вернуться, но подсчитать имена и получились. Другой он писатель погибнет — и, воспирнувшись, в город — в и вопросительные мысли и то что сказ, и эту яму, и в селе и одно и наудачу. Он стал быстро привыкать к учаю, но никак не мог твердо решить — получалось то воспринесенье, то под-недавленник, или же суббота — по всем разно и в субботу не достать макарину. — то за разин такой, вокруг полно макарин, а сядешь в него дво-

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, конечно».

«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 исполнительно, как они скрепляются". И когда Николай Петрович только замкнулся, чтобы ему дали в дорогу - на него только руками замахали - та без колес, на той механик запил и не залил масло, та без коробки. "Гери, Петрович, проверенный, обкатанный транспорт, не подведет". Вот так и не подвел! Суди в этом болоте неизвестно сколько. "А, а где же двигатель от этого транспорта?" Николай Петрович огляделся,ща глазами кобылу, стоявшую еще недавно тут неподалеку, но кобыла нигде не было. "Ну и черт с ней, здесь где-нибудь, никуда не денется". Но теперь уже полное одиночество, совсем уже стало находить Николая Петровича на мрачные и даже реальные мысли. "Уйду, к чертам, покалуй, с этой работы. Нет сил никаких. И возраст уже не тот, чтобы вот так, как рабочник, заронуть в болоте. Что я в разгаре не найду себе места, где бы тихо сидеть? Не могу больше сидеть, конечно."

"А вот зимой, если такая история случится - ведь окончешь от холода или за что". Ему почему-то яко 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 синеватые тучи, совсем перестало греть и стало незаметно смеркаться. Ветер тянул ее неисторная и заметно поклодало."Срт меня дернул не пойти с ними, взял тут на свою голову". - Николай Петрович с испугом посмотрел на большой лицо с носом-облучившимся краем - лицо морозки с зернами побросками - и ничего, а я из-за железки тронуться не могу, сижу, как прикованный, и человек мне незнакомый, и холодильник старый, пустынный, а пот валил и сиди тут, ох, характер проклиный. Ох, заморозил забыл, кому передать надо было, записал, но не помню, куда

положил». Николай Петрович похлопал себя по плащу и полез во внутренний карман. «Вот: Арсений Аподикович 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 спасать?» 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.

"полотни". Николай Петрович наклонил собо по плечу и положил во внутренний карман. "Чтот? Ареени?" Аристовиц Колон".

Стало совсем холодно и темнело. Сколько прошло времени, когда ушли восни и Николай - Николай Петрович не мог сообразить, но 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 ложкой починить, когда в город поедет". Но мысли о дочке, о доме и о далеком городе казались уже неправдоподобными и призрачными начинавшему коченеть Ильюша Петровичу. "Будь так ночь я, покалуй, не перенесу, на выдерку", - пришло ему на ум. "Нет, не может этого быть, обязательно присудят, надо подождать еще".

И как бы в ответ, в награду за эту твердость Николай Петрович Раздался отдаленный звук мотора. "Ну, наконец-то", - вздохнул с облегчением Николай Петрович, - витяном или не витяном телегу, а уж ночевать будем в тепле". Он еще раз прислушался к отдаленному звуку. Но этот раз ему показалось, что звук двигателя был не со стороны, куда ушли спутники, а с другой, противоположной стороны. "Хочет быть, ту телегу спасать?" Но вот в темноте стали видны лучи фар, которые то освещали верхушки берез, то совсем исчезали, когда машина, иначе, глубоко нырнула носом. Надсажно, испуганно завывал двигатель. Уже ослепленный, Николай Петрович не мог ничего разглядеть, хотя по звуку понимал, что машина проплыла не останавливаясь место, где стояла затонувшая телега и щедрою, как бы из последних сил подбирается к нему. Вот наконец, сделав еще поскольку отчаянных рывков, разум и светящийся з верх пневманию остановился, поравнявшись с Николаем Петровичем: то оказалось необычайно маленьких после производимого куме гонки, битком, как показалось, насытил подмы.

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

— Да уж он готов, ничего не говорит,— послышался 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 плонул, 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.

— Поехать здесь будешь, яяя? — послышался голос из темноты.

— А уж он готов, ничего не говорит, — послышался «другой» голос, но говорившего то же было видно.

«Всегда» Николай Петрович от холода: «погоды» ничего не мог сказать.

— Вот что, дядя, — сказал первый голос, — бросай свой автобус, доедешь до лубова, а оттуда уже найдешь машину и начинь его вытачивать. 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 них сюда. У нас и для тебя тут сдача места найдется.

— Три дня в прошлом месяце здесь полированный стол и кресло на машине проломили, и никто не взял, цели остались, — раздался третий, «ленский» голос из недр машины.

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

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

— Ремилева.

Помолчали.

— Ну, не садись, как хочешь.

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

— 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 помочь. 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 заду телеги, не слышал, как прикрепили трос, как вытащили телегу, а потом впряжен 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 разыскивали, 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 прибивать

Годы прошли, грязь зачинала и полетела пылью, косях четырех
коров, чистые почты снятали ящики, потом ворота развернули, и медленно
запада отклонить, как от тонущего корабля, от телеги, на котором, как
на капитанском мостике, однажды сиделе на доске фигура Николая Петро-
вича. Тогда, теперь уже сзади телеги, заглядывали осторожные стволы
Баранок, но скоро и горючий сноп из кустов исчезал во мраке. Холодная
известия из болотных липарийских ночей обволакивала и покрывала Николая
Петровича, но странно, почему-то приятного оттенка у него уже не
было. Неизвестно, когда было все так же холодно и страшно он, сам не
знал, почему, стал трястись верить, что, может быть, очень скоро, даже
сейчас, эти кусты поклонут, поклонят побежденную. Этой тихой, глубокой
тумане, он туда, направительно приставившись, как будто ему кто-то твер-
до сказал, что вот сейчас погибнет почтальон. Когда через какое-то
время Год измог бы сказать дядю, через какое? он услыхал слабый
тук, которого не увидел эта стадия сшиблески смытых Лер, он пинуть
не удумался. Но удумался он и тогда, когда увидел - это был трехосный
сани - скромно и осторожно поклоняясь к земле телеги, как прикреп-
или трос, или вытирали тетиру, а потом вспомнил о ее кобылу /которая
ни густила за что прости туда-кобуль укоротить/, как подбросили к нему
с утюжком и стальной чурбак в руки, и получилось, что он живой и пе-
редал им еще друга рассказал, как они разыскали, напоинец, автомобиль
все это ему показалось исполненным сердцем отважно и страшно и по-
ничию и величественно.

— Да ужо, кириллическим письмом по дверям, удачиться у колодца
или в сарае! — разоговарив, они ходили по прошитому комоду, что висел у
сарая и что-то мастерил. Николай Петрович поздоровался и подошел
подсматривать, чем тот был занят. Головкин закинувши голову

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.

штаки для дверей нового курятника. Петли были красивые, никелированые, а Гавсляй Петрович подивился, где Репинцев мог их достать.

— Из 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 я в голубятни приспособлю, судет отоплять, а трансформатор изде давно такой был нужен. По правде сказать, этот холодильник давно уже заржали, а ремонтировать все было недосуг, да и вообще он был мне уже не нужен.

И Николай Трохорович несколькими ловкими ударами добил гвоздь в стену.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАРТИН (Интервью)

ГРОЙС. О твоем 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.

ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОСТРАНСТВО КАРТИН
(Интервью)

ГРЮС. О твоем искусстве очень много спорят, а мнения самые противоречивые. Вот «ришины», 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, познаниесоциальному в текущих реалиях, 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 советских материалах. Иные иные называют тебя «тизовкой», хорошо знающие твой творческий путь. Они обзывают название на твои посты «избочность» формальными проблемами построения картин, как тицовой, т.е. твой интерес к самой картине, как предмету, организму. Они помнят твои очень ранние журнальные работы и на фоне этих работ воспринимают твои творческие мотивы. По пути такого интереса к картине говорят, что в современном мире картины не существует, что такая установка на реконструкции картин является романтической, неподражаемой, что картина, или воспроизведение о мире утратила смысл и поэтому эта избочность строения картин плахорнична. Вот, например, три мнения, которые чаще всего докладываются спикерами. Что бы ты мог сказать в ответ на эти три типа судий?

БУДАТОВ. Мне, конечно, трудно говорить о результатах, я могу сказать только о намерении. Для меня очень важна конструтивная сторона дела. Но я не могу ее понять, или читать форму. Конструтивные картины одновременно выполняют для меня две функции - художественную и конструктивную. Мне кажется, что обязательный художественный элемент, который используют художники, должен иметь обе стороны, выполнять обе функции одновременно. Если же присутствует только одна сторона, то тогда получится либо иллюстративность, либо чистый эстетизм. Ибо то, либо другое. Я принципиально интересуюсь чистым эстетизмом, и я всегда стараюсь победить иллюстративность. Что называется передвижничеством, то это мне симпатично, но я не могу себя причислить к передвижникам, потому что они не занимались конструктивной стороной, а я действительностью знал картиной, чувственно знал. И знал состоящими картинами с экспериментальными материалами. Что называется попартом, то об этом труждено 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 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 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

ГРОЙС. Значит, ты считаешь, что все эти три характеристики твоих работ обладают каким-то правом на существование, что и то, и другое, и третье нек-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 Бакорского, 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 началом разговора. Мне кажется, что вот в твоих работах воспроизведен стильстика, мышление и способ существования людей определенной эпохи — эпохи 40-50-х годов. Здесь способ их существования и мир для стоящего ясен для зрителя. Этот период был очень целостным, это была очень цельная жизнь, с очень определенными и чистотицю всеми нашими духовными заслугами и значениями оформления. И в то же время эта эпоха не имела особо 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 соглашайся?

БУЛАТОВ. Здесь есть один важный момент. Этого времени, как эстетического целого, я не знаю. Я не могу к нему относиться, 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 относиться.

Необразуемое искусство сталинское я тоже не могу понять, как стиль. У Рильке есть такое определение: прекрасное — это упасное в бесподобной степени. Так вот, для меня все это не в бесподобной 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 живу, я 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 становятся 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 исконичную разницу. Может быть, это страх из прошлого и 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, что те картинки, не те плакаты, это не те листы. Это все, в принципе, не то. Даже если это ШАЛ с теми же листами, то это все равно не из того времени, потому что такой прифт не мог быть помещен тогда. То операция, которую я проделывала для того сознания невозможна. И делал все-таки из 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 вовлечен в этих духах, 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, снимешь угрозу. Ты даешь возможность посмотреть на все это со стороны.

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

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

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

ГРОСС. Ты прав, когда говоришь, что все твой 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 поверху, что они обращены к сегодняшнему зрителю, что они увидены из другого мира, что это игра, которая держит нас во некоторой дистанции. Но я бы сказал, что по мере того, как твои работы прогрессируют, эти конструктивные отступившие моменты становятся все меньше и меньше. В твоей "Улице Красинова", 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

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 зritelъ, 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.

у же где-то заметил, таким образом ты все больше и больше оказываясь способным не прямое слово. Как ты думаешь, о чем это спазматично? Ты можешь сам это как-то объяснить?

БУЛАТОВ. Еще очень хочется сделать такую картину, в которую я бы и не вышелся. Мое замечательство не должно быть материальным. Но оно и не должно быть физией, фотографией, гиперреалистикой. Просто, чтобы разрешение проблемы было максимально полным, нужно, чтобы мое замечательство было бы минимальным, даже было бы отсутствием замечательства.

ГРОСС. 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 ситуации, ничем не ототравленной и без этого игривого искусственного сияния того, что обращает ее к зрителю с полной определенностью.

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

ГРОСС. 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 выше доступного мне уровня. Такая есть надежда.

ГРОСС. То, что ты говоришь, близко к тому, что говорил в свое время Илья Кабаков. И ты и Илья — вы все время уходите от вопроса каких конструктивных особенностей таких работ заставляет 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 таких работах представлена не просто пассивная 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 передвижничества! Картина должна представлять из себя такую систему, в которой это условие, как внешняя реальность, становится из свое место.

ГРОСС. Она ведь не есть зоя реальность. Знать, это особенно интересно по отношению к "Улице Красикова", потому что здесь возникает очень двойственное отношение к персонажам. С одной стороны, это персонажи — это люди в отношении у художника к им тихое, лирическое, и есть многое смыслих 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 непрекоролен для них. А мир это, в сущности, очень безрадостный мир. И они не могут из него выйти. Esta 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 своих картин. Раньше я много о них знал, а сейчас у меня нет этой иллюзии. У меня с картиной контакт какого-то идеологического характера. Так только я его теряю, я чувствую, что я теряю картину. Я должен вернуться опять этот контакт. Это диалог с картиной. И как бы задав ей, что мне нужно разрешить, а она показывает, как это сделать.

ГРОСС. 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 избыточность для тех людей, которые живут в этой картине: то ли они застыли на этой плоскости, то ли они могут развернуться в пространстве. Приведи ли, что эта метафора для тебя проявляется иметь значение?

БУЛАТОВ. Я не совсем так это понимаю. Часто, не плоскость имеется в виду, а поверхность. Поверхность вполне могут конять и как глубина, 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. Как ничего другого не надо. Ну, а пространство — это что-то такое, по что есть позади, но что невидимо. Само пространство в моем понимании не есть рассто-

жение. 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: соотнесенность 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 заклятье 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 — первое это попутно, я думал, кому-то. 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, (имеются в виду работы "Иду" — З.Г.). Они не просто делают светом. И очень хорошо помир, как я их делал. У меня было ощущение, что я делаю настоящие облака. И точно оказалось, что я зижу свет, как он идет, и прямо получается облако. В сущности, я ведь предметов не делал никогда. Все дело в том, что я никогда их не делал. 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 подумался! Но в этом и есть радость — без этого как-то скучно делается. Такая тоска. И просто нарисовать ничего не могу. Равноточно ничего.

ГРОСС. То, что ты сказал — очень интересно. Я снова вспоминаю свой разговор с Кльеем 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 выхожу из света. 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.

ГРОСС. Ну, конечно, среди всяких национальных и прочих политических споров есть искусственство. Но я должен сказать, что способность подлинного мира о мире поверхности и видимом, а мира истишного — с миром невидимым, мире чистого света и движения духа — это очень художественная традиция. Это традиция Бога невидимого, который освобождает от земных уз. Думал, что эта традиция лежит очень глубоко в корнях сознания людей, которые связали с ее и кровью, и культурой, и психологией. Но я хотел бы сейчас вернуться к тому, что я говорил о заявленных твоими работами духа социальности. Все, кто приходит к тебе, конечно, благодарен за то, что ты сумел этот мир социального представить не пронячно, не отмежевавшись от него, не высмеяв, 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 порабощенными 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.

дашь, скажем, Комар и Шеллиед. И тебе нет ничего от сокарта и от писемки. И многие пытаются — целая традиция есть такая: Багчинчи и другие — отделаться от мира, в котором мы живем, писемкой. Все, кто видит твои работы, поражены твоим очень серьезным отношением к тому, что ты живешь, 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 как сдвинуть вид, что понимаешь. Чтобы прожить. В сущности, ведь во многом, делая картину, делаясь себя. В общем-то искусство — способ прожить.

ГРОСС. Конечно, ирония и ирония не способствуют пониманию. Твои работы — и этим они меня поразили, как только я их увидел, — осложнение 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 Эрих-Шиффера, например, которая состоит в том, что если ты виноватишь людей, обладающих бессмертной душой, в какой-то мир, в котором они привыкли постоянно должны существовать, и мир этот предъявляешь зрителя во всей серьезности, то, быть может, именно это в конечном счете не даст этим людям никакого выхода: они окажутся переродченными этими мирами.. Шиффер говорит даже о логической силе искусства и о том, что твое искусство губит бессмертные души твоих персонажей, замкнув 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 изображая этих людей, как себя, в сущности говоря, для меня нет дистанции между мной и изображенными тут людьми. Потому что иначе это была бы как раз ирония, а здесь, в сущности, — одна автопортреты. Поскольку, поместив себя в эту ситуацию, я одновременно освобождаюсь, мне кажется, что должно быть освобождение и для других.

ГРОСС. Я понимаю тебя так: поместил себя в этот мир, ты не остыл к нему, не зациклился на нем. У тебя нет внутреннего чувства, что ты зредишь своей душой, поэтому у тебя нет чувства, что ты зредишь души 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 Красинова" люди неизвестно где: там, в картине, или здесь, в этой комнате. Они из однокомнатного перехода. Первая картина, где мне удалось поместить человека внутрь, это вот "Наташа". Она для меня оптимистическая: человек ты и — ничего, никак.

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 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. 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 я себе не хочу зла, так и им не хочу.

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

БУЛАТОВ. Я никакие идеи не имею, как спасение.

ГРОСС. У тебя, значит, есть внутреннее ощущение, что в этом мире можно промыть с надеждой.

БУЛАТОВ. В сущности говоря, во всех картинах, кроме последней ("Зима") это было проблемой. Потому что всегда люди стоят на краю. Неведомо, где они находятся: там или здесь. И если человек находится где-то в глубине, то неведомо, сколько-нибудь, как он туда попал. Так звезда, кроме последней картины ("Зима"), где все удалось неведомо какими способами. Как у Харисса: жизнь победила неведомым мне способом.

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

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

ГРОСС. Так как туда попасть?

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

ГРОСС. 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.

ГРОСС. 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. Этак-то твои работы и должны 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 краюшкой, 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 своем 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. Однажды 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 пункта, 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 принял, а картина уже была. Задруг человек там встах, смотрит — и ничего. Он отойдет — картина останется. Речь идет о том, что даже в этом мире можно остаться человеком, пробить, проиндить. Здесь видно, что с краинка, где-то очень недалеко, протонтано что-то. Оно все-таки ты.

ГРОСС. Но все персонажи твоих картин синий как бы смотрят на зрителя, а вот тут ("Зима") в первый раз героями просто обращена к зрителю. И думал, тут большая разница. Ни сейчко, когда говорим о твоем искусстве, говорим о таких вот поздних соцреалистических рецах. Но для тебя твой творческий путь — путь без разрывов или для тебя есть ощущение перелома?

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

ГРОСС. А с какого времени?

БУЛАТОВ. Я начинял считать свою работу — сисей, не учебнической, с 1968 года. И долгое время после этого еще занимался поверхностью, но у меня такое ощущение, что это один путь. Сначала поверхности, потом прорыв в пространство. Сначала эластичные деформации, неподвижные к предмету — собственно, с этого началось все началось. Это как у Платонова. Бук, а бук, 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 движется, тем больше он просто выносит 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.

ГРОСС. Поэтому ты думаешь, что все больший отказ от этих деформирующих видимое приносит связи с твоим все большим желаниям отрешиться от своей субъективной позиции?

БУЛАТОВ. Я все время чувствовал, что проблема оказывается нетронутой. И только пытался ее поймать, и задруг 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 Гуссерия: 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.

чен, в речь идет только о моем к ней отношении. И опять оказывается в положении человека, который не знает, как жить. Надо было сдвинуть такую картину, чтобы она помогла мне жить.

ГРОСС. Хоть 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: с чем же я иначе долю? И не могу вместе с картиной механически свою впечатленин, потому что картина что-то принимает, и что-то не принимает, и 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.

ГРОСС. Вообще все твои композиции — традиционные, центральные композиции. У тебя построения картин очень классично. И я думал, что это в первую очередь означает линии. Именно это отличает их от работ передвижников и не дает отождествить их с гиперреалистом, хотя в том, как ты обосновал свое личинательство в визуальный образ, есть много общего с гиперреализмом. Это их очень четкое строение, их классическая организация отомняет и самому традиционному европейскому осознанию картин, самого факта картины, и отличие от случайно зафиксированного облака реальности. Сразу понимаешь, что иначе дело иначе с картиной, т.е. с чем-то завершенным в себе. Вся картина подчинена центральной организации. Только сам персонаж нарочно сдвигнут в сторону. Это и делает его в картине как бы линия, необратимым. Он пришел в совершенный мир картины из мира случайного, с золи.

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

ГРОСС. Т.е. картина, как конструкция.

БУЛАТОВ. Да, как дом, в котором уже живут. Если мы перенесем в квартиру, она не пустяя — 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 начну на нее расовать.

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 связанны с какими-то символическими функциями в культуре, и ты все время учитываяешь 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 внешнеэстетическом 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 твоем к вере. Связываешь ли ты свое искусство с верой?

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 фарных направлений.

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

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

БУЛАТОВ. Для меня белое, черное, все предметы, которые я использую имеют определенное эстетическое значение. Например, выбор цвета не может не влияться эстетической стороной дела. Я очень как-то зарю, 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 связанны с какими-то символическими функциями в культуре, и ты все время учитывает это. Вообще, мне кажется, что явление большого стиля продиктовано же 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 начиняло томить и я бросал.

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

БУЛАТОВ. Я знаю, как близких мне художников, Олега Воскльева и Евгения Кабакова и влияние их чувствую постоянно. Определенные симпатии я чувствую к Савицкому, особенно к его ранним работам. Но в сейчас мне нравится то, что он делает. Мне интересен Шварцман, конечно, и, пожалуй, Вейсберг. Извле из этих трех.

ГРОЙС. Последний вопрос. Вопрос достаточно драматический для теперешнего разговора — это вопрос об отношении твоем к вере. Связано ли твои 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.

БУДАТВ. 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 живопись 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, бесполковость, 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 помешиков 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

ПОЗДРЕВ И ПЛЯШКИН

Ноздрев и Пляшкин - два бессмертных героя "Мертвых душ" до сих пор заставляют нас своей способностью рассматривать себя с самых разных точек, не самым решим образом, и всегда почему-то получается при этом не только любопытство, но и злоба, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Еще, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.

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

В первом случае Ноздрев "одинстворяет собой беснависть, безударность, бесполковость, бессмыслицу энергии, в конечном счете безумие и бред. Пляшкин - склонность, склонничество, бессмысличную мелочность и - в конечном счете - тот же бред и безумие."

С точки зрения социальных типов в Ноздреве и Пляшкине "Гоголь гениальными изображениями типов производивших помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые..."

Попробуем посмотреть на Ноздрева и Пляшкина еще с одним срезом, не менее произвольном, чем другой, и именно - со стороны "типа созиания".

С этой "точки зрения" Ноздрев и Пляшкин будут связаны друг с другом, как дополнительные друг друга цвета, как взаимоиздевательственные стороны одного и того же "типа созиания".

Назовем их. Ноздрев выражает собой, воплощает "типа созиания" общественний.

Это такой род созиания, при котором все вещи, события, относящиеся между людьми, теми, тому, короче: весь смысл жизни во всех 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, проникающего 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 пронизан общественным, публичным значением. Но характер именно его, Поздраво, представлен нам и действует в нем, а человек, окраинный общественный, кощунством изогнутый, состоящий по драматичности. Известно настоять на том, что общественное существо (и в нем, и в нашей полуслизкой частной жизни) — не есть что-то абстрактное, умопретальное, состоящее из известных числом и способом выполнения никакого правил поведения, относивший шутки общества, общего и человека и т.д., а представляет собой в действительности особую сущность, в известном смысле страсть, лихорадку, проникающую во все человека и просто склоняющую его всю жизнь, каждое его мгновение на "алтарь общественной службы", "общественного служения". Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деспотизме и несущее несайдне ознуванье, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он окраин общественным поручением и он временно или постоянно занят "общественное дело". Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния извиленности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы им инъекции пугающие напоплитической энергией, молодежности покерскатах, заслуживающих защелк, распорядителей вечера, а потом — эти острые эмоции — "души общества", любовьальных томад, концепций покровов, приказов, дней рождения и праздников на производстве и т.д.

Если наблюдать со стороны за человеком, находящимся в этом состоянии, окраинным им, то с первого взгляда его можно принять за глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, счастливым, возбужденным, но одновременно и несколько отваженным, по-своему шоколадным и даже в самом-то смысле цинично-

подозрительным. Подозрительность и цепкость его направлены на следующее: все «общество» должно находиться, по мысли «общественника», в особом, близком трансу состояний, 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, борясь 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, полуобрызговых рассказов

подозрительным. Подозрительность и цепкость его выражены на следующее: все "общество" должно находиться, по мнению "общественника", в особом, слишком к грязи состояния, которое можно назвать "общественцем". С этого момента люди и клинки из них, который был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становятся частью единого тела, которое раньше называлось обществом, а теперь коллектива. С момента образования общество живет своим собственным, "общественным" состоянием, уже ничем не подобно ни состоянию отдельного человека. Вот именно к нему, к этому новому телу обращено внимание общественника, из него извлекаются те эманации, те энергии, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и медиком и доктором, чувствует это состояние, этот дух, наполняется им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на общество; от него, от общественника зависит возбудить, питать, организовывать это тело, бороться с отставщиками, поощрять передовых, курить передовых, но самое главное — держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали "общественным трансом, квирапом". Вот откуда этот панический эпилептизм, 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 скажено об общественном трансе, полностью относится к состоянию, в котором находится Поздрав. Это постоянное местопредставление в приват и персональном смысле — на ярмарке в губернском городе. Примите и есть уловка возникновения этого транса полубитый, полусоня, в котором парализуют и живут "общество". Что делают в них, зарисуйте, что в них делается — известно из воссторженных, полуобразочных 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, феерическая, 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, ползанье по полу, хватанье Ноздрева не только в этом воздухе бала не неприличны и скандальны (как считается, он вел себя не-правдоподобно, 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 общественности, 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 пирожка ли это, сословный бал, именины на

Новдров, по иронии, что мало совсем не в этих кутежах, обманах, похуках, перенесениях, дружках, а в том состоянии, которое можно опиц, даша, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо и смерть — но все "на ходах", среди людей, погруженных, плиущих в этом мире общественного состояния, общественного тумба. Новдров — один из них.

Что делает Гоголь о Новдровым? Он трижды поворачивает его перед нами. Первый раз мы видим его в его же рассказе из прошлого, бестушак, феерическая, почти окачанная жизнь проходит перед нами, не как бы сиюютом, за ширмой. Второй раз мы видим его у себя дома, тут, там сказать, "пальку", и третий раз — на балу у губернатора.

Третье описание "На балу" — классическое изображение самого бала как полного растворения, покраинания всех в халдого и "общественном" в инкрустации, поданные по полу, кистища Новдрова не только в этом полдюже бала не исправичны и скандальны (как считается, он зас себя неправданодобно, дворники не мог хватить других за ноги и проч.), а ини раз изворот — нормально, естественно, как следовало и должно было произходить из самой ситуации. И он, Новдров, как наиболее чувствительный к моменту, к ситуациии человек, как "душа общества" (сафчес бы скапали "души коллектива") только вырвалась в самом полном, острых смысле то, что созирало, возникло в этом "общественном" чуде.

Немного хотелось сказать о духе "Безобразия", который всегда дозволен, возникает в общественном настро, всегда связан с тумом и состоянием общественности, в уникальной ситуациии закнутого и обреченнего на самое себя общества. Это состояние доводит до алогии в двух своих полнейших точках: в тонко осознания себя общества — неважно, дуреская пирушка ли это, состоящий был, машину по

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 сбороища, 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 И 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

пролазят или троллейбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, тоинда вложает в себе эту точку, это торжество осознанности сознанием себя как целое. Вторая точка возникает как воздух неестественноти, искусственности, ложности, в известной степени преступности, которую несут в себе любые сборища, скопища, любое "общество", сбравшиеся как бы по цирку, но в сущности ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникает человек, который использует, выражает его. Часто этот "малый безобразник" бывает также давно приглашен в "общество", никогда он не возникает внезапно, неизвестно, собственно само в свой потребности находит кого-то внутри самого себя. Важно другое — дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественного, которое вырывается от первоначального частного и безобразия. Он действует как некий базисный 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. Описание И. Бунином собачий лай и зашивания Манковского из приема в честь открытия птичника, полностью повторяет поведение на балу Поздравы. Манковский так же, как и Поздрава, был механически чувствителен к воздуху, камчату большой аудитории, умел выражать ее, "брать игру на себя" и т.д. Сюда же можно отнести рассказ "Чертогов" Лескова с битым перцем и воего что ни попало, кухнями Тильдии и др.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Поздрава дома, недаром лина так полно, в таком огромном куске. Здесь комизм и эффект достигаются тем, что зритель видит функционирование "общественного" состояния, общественной выборки в наименее 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,циальному, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразие, возникшие при этом, происходят не от встречи «плохого», взбалмошного, бесстолкового характера «бездобразника» 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 глазу на глаз» Чичикова.

месте, не на том стадионе, где они обычно разыгрывают и полноправно выигрывают, а как раз изоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще даже к неподобающему, т.е. дома. Домашнее состояние, дом как таковой противоположны общественному, лишеногим "обществу". Дом не определяет невозможно перенести, погрунтие в общественное состояния. Но в том-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Поздрав не расшибается, не порекахивает осенихи, великий общественнику приказано в любом месте. Здесь мир для него — общество, и его собственный дом-также. Но прежде все клутятся, надеются, изрекают — и в доме тоже. Блать Межуев член общества и "ухваты" из него он не может, но мест прала — это преступление "общество" и общественное сознание не понимает и не прощает им (своим, как чисто и "подло" уезжать со здания дома — "ты тебе не правишь" и пр.).

Но ведь Чечиков приехал к Поздраву "приятно", т.к. пишет в дом к нему, отдельному, конкретному хозяину дома. Каплики и бессобрание, возникшие при этом, происходят не от встречи "плохого", забывчивого, бесстолпного характера "бездуринца" Поздрава и такого, рассудительного, "хорошего" характера Чечикова, и от встречи двух сознаний: шаловливого, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания, произошедшего в общественном состоянии Поздрава, классического общественника, изводящего, весельчака, организатора счастья, легкости — к закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации "с глазу на газу" Чечикова.

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 «бездобразие», 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 женскую счастливую пару, где Мешуя, Чичиков, Ноздрев, все остальные — родни и братья. Чичиков не принимает этой пары, уходит от нее. Но Гоголь Чичкова насчет, так это и должно быть. Общественное состояние нездесущее: разве, где оно есть, сие подтверждает; сила и сопротивление его противников не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ее. От него можно только прятаться, убегать, но не без позорданий, что, возможно, произошло и с Чичковым. Но погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под нездействием со стороны?

В ходе эпилога "Сладкая жизнь" строится сценой из участниц "зачемного общества" предизвиканной зеваками появлением "хозяина дома", который поднимает шторы на окнах и утренний свет пробывает, подобно крику петуха, "дух общества".

В самом игре, где шторы наглое одушили и никто их не смеет поднять, конец "общественного состояния", "транса", заключен в переходе его в его "безобразие", в пыль, в беспомощность, но потом, видимо, снова в новое "общественное состояние", потому... Но тут Гоголь в таких случаях все подшивает психологической неизвестностью, которой, как мы знаем, заполняется и сцена Ноздрева с Чичковым.

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

Когда Ноздрев видит, захвачен корем веер, сбывший — Плюшкин не имеет никакого контекста ни с чем вокруг, все для него исходило

и затруднено. Если Ноздрев постоянно на какой-то непомерной сцене — Плюшкин постоянно в углу, за кулисами. Ноздрев — на ярком свету, 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 затруднило. Был Новдров постоянно на какой-то неподцерной сцене — Плюшки постоянно в углу, ее кулисами. Новдров — на приоткрытом крыле, Плюшки — в темноте, полуничке. Новдров извивался без конца, Плюшки извивалась с концами. Новдров мелькал как муха во множестве нест одновременно, легко летит за горизонт, — Плюшки извивалась из глаза в зрачок затяжном туту... И так до бесконечности могут продолжаться эти сражения.

Короче говори, Новдров — классический экстраверт, Плюшки — классический интроверт. В Плюшки проявлен тип болишика, бесконечно погруженного в самое себя, т.е. имеющего свой центр, свое единственное средоточие внутри себя, т.е. имеющего свой склон, свой склонность, свой привычки, свой интересы. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение я в центр, я в себя, немедленно приводят к полной неподвижности, неподвижности самого Плюшкина. Но это не мертвый, вялостопный неподвижность — она полна направляемой движущих, энтузиазм, определенного драматизма. Едини в этом неподвижном сером и мыльном с воду соплики составляют в особом отношении окружавшего его мира и событий к этому соплики, и этому центру, и потому происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом неком восстановлении жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в момент, в удвоении его в этой жизни как живой части соплики, и потому неподвижное краинство, предложенное перед лицом этой жизни соединяет всеми концами, утраченную уже или в жизни силу. Не мертвые из воду земли складываются, хранятся вокруг Плюшкина. Кусты иглы, пальма и заборы покрывают это склонение земли и их хозяина. Под этим покровом происходит, существует бесконечная связь, диалог между землей и жизнью,

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.

хронике жизни этой эпохи, и нечто говорить о постоянном томе суть струйкой, но живой, сладкой, тонкой, в каком-то смысле одухотворенной. Тогда, мир, захваченный в них, не пальмой, образуя пустоту в сознании, а наполняет его, дает ему пищу для размышлений, согревает его.

Книги ведь — бумага, перо ико, гравюра — описаны в этом сочинении с точки зрения воспоминаний и обстоятельств, что состояться с ними, выбросить их — значит забросить и погубить эту книгу, эти обстоятельства. Но ведь это прошлый книга, прошлые обстоятельства? И то-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 хуже тех, кого они заменили — они только лишь "новые"! При такой установке сознание этих памятников вытесняется друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но кувейт и библиотеку не первого, общезначимого значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной личности. Что же беда! Где же книга, находившаяся в этом одна-единственном случае беднее, сладче, чем книга, проходившая в общественных музеях и собраниях? И поэтому в этом смысле сожалению неважно, что общественные музеи прекрасно поддаются, освещены, что в них доставлена охрана, и предметы разложены в шкафах в порядке и спокойны этикетки. "Музей им. Пушкина" страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова — для его ходильщиков удивительен, оправдывает и весь пакостей до нелепостей экспонатов из художественного музея.

.....

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, смешая, 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 плюшкунскому 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.

Чемодане приходит в гостину сопровождаемое с ситуацией художников, находящихся у него. В зале они облачены, бесконечно открытым, полном возможностей эпохи художники, как это считалось отсюда, касаются, мелькают, загораются и потухают наподобие Ноэдруса. Они находятся внутри общества, возбуждаются им и своим что называется, урчанием, терроризируя хиппи-группы и других "общественников" позиции, бесконечно или контексте искусства в хиппи, синопки, отодвигая границы искусства, изогнувшись при помощи него в изгиб, отшвыривая разинсеровид и безобразниками подобно Ноэдрусу, чтобы би не изговенял.

(Последняя телеграмма "Ответственность за памятник на берегу вспоминает Комар и Неллилд", или уничтожку скажи я т.п.).

В этой же жизни, непроницаемой и душной, все художники приходят к символике, к тушашему синоптизации, к преувеличенному художнику в чешуе, к прядению мусора и шапки тех смехотворных и блестящих, которые так присущи плюсиковскому сознанию. Нужно добавить только, что в отдельке и в добавление к фантазии Плюсикова художественное сознание истотически оценивает и осуждает эту пиль, кусор и грязные разводы и способно бескодечно "издеваться" 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 слов, трех уровней, на которые распадается обыкновенная анонческая печатная продукция: квантации, спрэки, макулатуры, блоки 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 возникает текст, собственно белая поверхность.

Третий уровень - собственно сообщение, которое на этом белом будет напечатано: всевозможные графи, указания, списки, отходы, цифры, тексты и т.п.

Все три указанные слова 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 - разной, 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, папиросы 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 бесцененной 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, недолго "выпуклой" из природы и вновь уходящей, исчезающей в ней. Выпуклой для чего-то и вновь уходящей в ее пустоте.

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

Х Х Х

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

Это "белое" тоже двоякое 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.

На 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 видим сверху этого листа, а пока этого сообщения нет, смотреть на этот белый лист бессмыслиценно. Но при другой установке эта самая пустота, это "белое" может иметь самостоятельную нагрузку и при этом весьма содержательную способную

www.EasyEngineering.net

卷之三

**СБЫТЫЕ ИЛИ ПОДАЧИ ИЗЛЮЧИМЫХ ПАРУЧИН
ВСЕХ ВИДОВ КОНФОРМИСТОВ.**

ЗАЯВЛЕНИЕ на взнос наличными юрлицами за покрытие кинопоказов:		15
От	Лицо счета № 15 Юрлицы запрашивающие	Сумма запроса
1. Вложил <u>наличные</u> рублей	<u>20</u>	
2. На <u>покрытие</u> по зрителю <u>кинотеатров</u> <u>столичных</u>	<u>20</u>	
3. На <u>покупку</u> <u>счея</u>	<u>20</u>	
Итого:		
Суммы суммы—принесены получены из зрителей рублей		
На счёте Руб. <u>200</u>	Приносящим по договору	Предъявлено по зрителю счета получатель
На счёту Руб. <u>200</u>		
Руководитель кинозрелищ (запечатано и подпись)	Бухгалтер:	Сдано в кассу зрителем Сумма
Подпись: <u>Иванов Иван Иванович</u>		

Предприятие _____
Требование № _____

Типовая форма № М-11

Вид операции	Склад	Мах. остаток, общая запасность	Шифр затрат
--------------	-------	-----------------------------------	-------------

*Через Затребовала Разрешил

◎ 人物志

1103494

Арт. МГ-57-320. 1L 4 p 90 крат. за 1000 кгз. Тип. № 5 УИМ Зак. 592-10000×100

Типичні форми № 6)

Организация _____
Предприятие _____

Шифр		
предприятие	получатель	вид транспорта

НАКЛАДНАЯ

三

四

— 19 —

15

Отпущен из кладовой бумаги, письма, листы через законодательные лица.

Требование составил

Всего _____ руб. _____ коп.

© 2012

四百四十一

Тверь

及前奏曲

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 смотрении 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 прохождой 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 пытать даже внимание совсем особым образом, связанным с особыми переживаниями. Такого рода восприятие при изображении 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 смотрении на белый лист возникает, идет на нас поток той энергии, которая заключена в белом листе как в зеркале, в которой хранится, аккумулируется, сохраняется энергия солнца, энергия, которую засосали 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 сохранившиеся 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 прокитой жизни, конца воего, что было, выступает как некий итог, как некая завершающая черта. Белый цвет – это то, что отрицает, извращает прошлое. "Ничто" 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

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 также, 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 переносчике света. При таком восприятии "белого" как света не 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 такое, 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 - макултуры и белого - для нас раздваивается, предстает либо лидер, чем его считать. Выбор этот сделан соответственно с тем, чем мы считаем "белое", на котором этот текст будет помещен. Если мы это "бесе" 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 такого 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, слившись 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.

По в случае понимания "белого" как самодостаточной полноты, как самостоятельной реальности, тот же самый текст получает изоборот, дополнительное, расширенческое значение, вырывая свое подтексты, обертонны. Свидетельство, профанические тексты, глядящие об ухах за телефон, содержание пакетов-блюд, расписания поездов приобретают иное, не сводящееся к буквальному значению.

Приобретает новый смысл и изобразительная сторона этих текстов — все это 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 вместе целое — бумага, "блеск" и текст — приобретает новую ценность, превышающую начальную ценность обыкновенного, 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 смешена 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 Булата "Наталья" на первый взгляд представляется очень простой. Это портрет молодой женщины на фоне земного неба. Небеса, по-видимому, изображают фотографу, находящуюся вне картины, где-то вправо от зрителя, куда смотрят Наталья. Поэтому, видимо, и фигура повернута вправо.

Однако, в эту простую схему писательство от картины не укладывается.

Картина не идеальна. Ощущение напряженности вызывает контраст между погруженной в морозную дымку небесами и фигурой Натальи, которая по характеру выполнения совершенно с ними не связана. Она скорее связана со зрителем, смотрящим на картину, с этим зрителем по отношению к картине пространством самой картины.

Для чего же автору приходилось это противопоставление?

Чтобы ответить на этот вопрос, лучше всего обратиться к конструкции картины.

В геометрическом центре картины расположена пантихи пасхе со всем своим именитым комплексом. Занимая центральное место, он как бы претендует на всю полноту содержания картины, т.е. стремится подыгнать к своей выдающейся все изображение и, в частности, фигуру женщины, дробясь от нее со присутствием.

Но между тем, внимание Натальи направлено за пределы картины, видимо, на того, кто ее фотографирует. Взгляд и взмах не оставляют сомнения в том, что происходит лирический диалог.

Наталья психологически оказывается связанный 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, простирается сквозь пейзаж, последовательно отмечая свое присутствие и, наконец, как бы пройдя его весь, вступает в непосредственный контакт с Наташой, 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 замаячная 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 геометрической 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 динамостью, неподвижностью, что ли. Во всяком случае чем-то устойчивым во времени.

Картина как бы рассчитана именно на изображение этого соседнения 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 всплывают 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-

ДЛЯ ПАМЯТОВОГО

Продолжая себе на минуту памятодорожный зонтик небольшого города, построенный, пренебрежно, в пять минут, узким стоячим, обширным, забором, хорошо земли известный, тощим, где надо держать деревянку от "голливудской изюминки" на прописанную листку а где из-за этих "парасадок" лично тяжелится самая несчастная, испытывающая не вид щубаки, з овощами пестые, бледные, добавочного состояния и пр. Такое это одно из самых чувственных мест по залуций мака бы в них всегда беспокойности и напряженной тревоги. Каждый знает это состояние испытываемое, ошибочно и особого показанного сидрального отличия от отчуждения, от изолированности забрасываться на него и убежать дальше. Даже при воспоминаниях о деревне или где-то тоже ощущать это чувство.

Темерь жаждущими "оформления" этого сидрального, этого "изобразительной предущей" - и в энтих у людского течения возникнут эти "целлюлозы", если и то же, с забытыми отчуждениями, потому что из всех бесчисленных зонтиков некий бесконечной тесноты разные почти одинаковы и могут быть спущены к земле груши. Так они:

1. Ампир, или место находят на берегах - спина боялья "запад" - вонзала, потяг это засыпавшего щеки, не проходу и только переходя сюда обычно находят. Сидеть здесь легче, можно только стоять и лишь обычно находят в других местах. Но между переходами улицы у них наиболее расплещено. На перспективной для здешних мест, на верху отсюда и даже из потолка различны гигантские золотые с торжественными историческими сюжетами, львы и львицы, образующими креати-

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 спектакли и сочетания, с негучими антраками фарсами. Может быть, эта часть показана, этот "проход на паром" имеет свои прототипы прошлых век во дворце, где встречали во всем блеске послов других земель или, может быть, центральный неф храма? На пароме имеется особый дух победы, воздух триумфа, который живет в ярких огрохих позолотах, в таком особом хронологичестве: тишина, монотония истории, запечатленная временем, замершая в этом зале для воспоминания и утратившая случайных гостей. С царем храма скончалось особое место этих позолот — из недоступной для человеческого горизонта высоты. В зависимости от возможностей высоты потолка позолоты или располагаются или можно видеть, упряжь верхних своих красок в парни. Таким образом создается впечатление, что они вознеслись бы еще выше, если бы не потолок. Сходство с храмом усиливается иконографическими, гигантскими размерами фонарь, частей тех, изворожденной угрозой, решительностью и ужасом, возодущими от них к одновременно какой-то отрешенности, безличности их существования. Таков таинственный смысл и назначение этих изображений, что они должны пропаходить в лунах ныльевоющих между людей с сумками и узниками...

Но перейдем к другой массе продукции, которая живет в наименее нашей в зрителной части позади — это, конечно, не сортир, один из антических странных его частей, в буфет или, точнее, ресторан. Проход в ресторане обычно охраняется особыми страницами, в отличие от других, проходных шест позолоты, и по контрасту он как бы изображен, содержит в себе дух "восточного жади" — это, как правило, большое простое помещение в среду поэтому бросается в глаза десяток специальных прическиных кабин, стоящих вдоль, после, как подготавливаются, какой-то еди. Но ни к чем, ни к где никто не знает.

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 рамках, 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 про-
странства и слова в полном одиночестве ждать, бесконечно ждать,
иначе это и свидетельство "зокладу". Достаточно взглянуть, чтобы отзы-
ваться к рассмотреть выскакивающие из стекла изображения. Они, как про-
шлое представляют собой пейзажи и паттерны. И те и другие из
первый взгляд изображают приятные счастья. Это лесные опушки, поля,
животворя, и паттерны, как правило, изображают комбинации из
тыквы, арбуза и зинограда или базу с фруктами или букеты цвет-
ков в больших кувшинах. Но ощущение визуально! Тоска от этого про-
цесса не только не проходит, но еще более усиливается и не только
потому, что к тебе никто не подходит, чтобы покормить или хотя бы
узнать, что ты здесь делаешь. Тоска исходит от самих этих вспышек
изнутри, содержащих в них. Постепенно ты понимаешь в чем дело. Тос-
ка не только в исполнении самих этих картин, в бесконечной их не-
реконструкции с повторением, но уже в своем начале умного
образца. От различных паттернов есть ужас и тоска из-за раз-
меров изображенных на них предметов. Такие величины с паттернами со-
всю - с зеленью, каждый цветок размером с футбольный мяч. Все
огромное, большие и оттого отвратительные восприятие. Дело ясно
в этих размерах. Снейдерс в Зимитис производят такое же отталки-
вание изначале. От пейзажей ощущение эпос, но также неприят-
ное. Эти коря, опушки леса и роща нестолько просто для удовольствия
последних своих позолоченных рожах, искусство листят в этом строи-
дой паде, что они буквально превращены в предмет роскоши, на ко-
тором, на этом прелесть, уже изображены пейзажи, коря и прочее.
В этом смысле они ничем не отличаются от изображений, нарисован-
ных на боку Фейликса или мадочкихи и в этом смысле находясь "на
боку" ресторана, сидясь с ним, с его возлуком 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 экsterьере. 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 рыбальке — сзади, невидимо для них, надвигается мост. Другой немного выглянул из окна вагона посмотреть, скоро ли станция — но поезд врывается в узкий тоннель и...

или звучат поза, пока я сижу в пустоте, в вынужденной одиночестве и обещают что-то необъяснимо роскошное вообще, не давая мне хоть что-нибудь сейчас в частности.

Третья группа работ расположена, когда засидев, поклонившись я за свою кулачную дверь, ли выходите, чтобы избрать по портфелю, "подождать" — на ^{принятое} концепции поверхности возвращаясь, так сказать на его антициаре. Это группа продукции в отличие от групп распределенного убранства расположена врозь со стульями, а это "горизонтальная живопись" в исполнении, можно сказать изысканно, обращена к полу, буквально смотрят на него. Это группы по своему драматичны, наполненные бесконечными узлами и блоками по своей изогнутости и извилину изображения проницаемый, которые случаются или могут случиться на этом портфеле для наподалеку от него. И вот только я видел кончику, все начавшуюся изогнутость к "Сибирской Бороде", а позже в изгибе было, если не ошибаюсь, страниц 300 и все они были изогнуты кутками страниц. Такой же изогнутый, но изобретательный спираль обвел весь периметр здания волнила головы своих производителей снизу, но не члены плечами сидели. Как и там, здесь тоже действуют два основных персонажа — учитель и ученик, как и там, и выше одни и те же — скважины. Вот совсем именных лягушка сидят, может быть, из школы с портфелем, вдруг, смело балансируя по ролльсу — сидят на все повторяющемся спиралью чудовище. Вот двое сидят на крыше вагона и краю баседают, может быть, о работе или о рыбаках — сидят, ненадолго для них, подпираются кисть. Другой немного погодя из сна вагона поспать скоро ли станции — то поезд привозится в узкий тоннель 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 икрою читает книгу, стоя на кромке платформы, сидит, сидя свасти, певущим для него песенку увеселенный воръ. Еще один с тихим задумчивым интеллигентным лицом, в одной руке держа портфель, в другой — руку ребенка, перекладывает пути — обоку от него в двух шагах лес тот же поезд и... Конец всегда один.

Что поражает это то, что персонажи при всех поверятых, прямо-таки новообразованных ситуациях, всегда один и тот же иллюстратор, скромный человек, занятый своим следствием, будничные дела, своими обычными заботами. Он живет естественной жизнью, спокойной, даже слегка созерцательной. Но всем этим картинам дома можно восстановить его биографию и перед нами окажется человек весьма нравственный, 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 связки с продуктами. Он хороший семьянин и едет или с работы домой, или, наоборот, на работу. Идишь, что он думает как 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 такое воображение, что мы видим, как этот человек ли красавцы, ли на поту за засвет, да и предполагать не может, что с ним произойдет буквально в следующее мгновение. Тогда поезд, налетев смеху, за где-то там еще вдали, где он мог бы увидеть ее, исчезается и, может быть, еще счастлив, в она уже близко, рядом, уже здесь, а он ее не видит и не знает. Но это видим, знаем ее мы. И вот это видение по его, а равно и нашей неведомость мы храним, не предпринять что-нибудь для него и составляют весь ужас, все отчаяние нам при разглядывании этих картин.

На словах позараннейшии я немедленно вспомнил в попадках в сущее странное его место — конечно, после сортирса — в зал ожидания. Странен он потому, что там, живши там, погодилась, живет та 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 сравнялись 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, галерею на перроне — галерееей 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 складки, которые я составляю сюда кинтесценции, са-
мый смысл "вокзального состояния". Что известно что это такое -
и никто, никто, некто, не знает этого, - то сразу пред-
ставляет собой, застывших в сухих незообразных коручак, с опе-
ненными, пустыми лицами и может изобразить у нас, находящийся от
людей, а от всей в этом теле, в этой пропасти тоски, где скапливается
и сражаются такие различия в другой жизни люди и отличные от
них люди.

Под стать этому состоянию и хамбраники, разложившие в самом
зеленом, зелта багумном беспорядке на стенах этого зала. Как
правило, все они знают и показывают или говорят, что обреченные
здесь не должны делать ни под каким видом. Тон, в котором кричат, как
шутят или шумят: "Не чуметь", "Не пахать не пол", "Не склоних
не лежать", "Вход запрещен", "Посторонним вход запрещен", "Коудаку
от бочек ставить пизу на подлок", "Вход за пить идти до отхода
посада запрещен", "Окурки на пол не бросать" и другие и тому же
роде. Все, что окружает нас в этой идоли, только запрет, просече-
ние.

В известном смысле каждый из залов вокзала можно было бы
назначивать по различиям, происходящим в них состояния - так, зал
ожидания можно было бы назвать залом отчаяния, галерея на первом
подиуме - галереей ужаса, винных - залом грусти и замешания. Зал ре-
сторана - залом тонкей, изощренной лягушки, но есть еще один зал,
и я называю ~~его сейчас перейду~~, который хотелось бы назвать, как это
звучит на отрывке, залом плакиды. Это кассовый зал, зал, где про-
дажются билеты. Здесь витает, здесь живет, содеяны величайшие
исключительные лягушки, надежда, что будет конец всему этому, постанет
конец и сеноку вокзалу. Здесь и обитатели этого зала заглядят

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, когда входишь 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».

своим по-дому. На лицах их еще висит яхта, они помыли мыло, отбрасывают, расчетов, они одухотворены, как люди, живущие издали. И исследователь, так же забывший сколько спасение, исходя, перенес в яхту, подавшую яхты, конец бреда и пороки. Их надежда не фантома, а реальная, твердо существует, подтверждена — она распадается на воспоминаниях этого зала, разлит с них отовсюду. Там стены зала усыпаны отрывками "наутинских надежд": это подробные разговоры пассажиров, изложили отрывки очиревшими, ставший проблемой, стоимости билетов, категорий билетов, информации о наличии отрывков, мест и т.д. Рассказали на лето, на зиму, на осень, расписание автобусов, самолетов и даже пароходов, если они есть в этих краях и проч. и проч.

Нельзя сказать, что это был счастья, когда входит спеша, можно сказать, что это был свободы. Иногда, гляди на расписанные, легко может пойти тот человек (самолет, автобус), который знает про него и каждый знает то значение счастья, когда во множестве граф и колонок расписаны "тот самый, его" поезд, удобный во всех смыслах — и по времени, и по времени отправления... Шаготаний ужас, калону злоподобный, окхватывает нас. Но где же гарантия, гаранция, что этот поезд придет, не опоздает, не отменен, но прежде всего быть ли пешком?

Билета нет.

Теперь только начинается то самое изобретенное состояние, которое проходит под двумя противоречиями, несомнением друг о другом выражения: "билетов нет" и "уехать отсюда надо".

С этого момента расписание на зале надежды превращается в склонную пароду, забытую, математическую, геометрическую, топологическую задачу со множеством нелогичных и в каждом содержится неоднозначность вот того же места: "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 вменяемый 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 не свойственные им функции, на которые они при своем изготовлении не были рассчитаны. Ясно, в каком новом функци-

Бывает нет, но они могут быть, могут появиться, их нужно заслужить. Кажды образец, каждая форма лучше надо заслужить очередь, а также и бояться начинать с этой залога, чтобы дальше не уходить потому что подобные успехи отыскала только здесь.

По первому и второму, зависящему в этом тоже, к этим бесцелеванным размышлениям. Их можно назвать инспирацией, спадающей изнутри со своим спутником, со своей душой, которая может быть обнажена, как здрав между обеими и инспирацией, между существующими вообще в сущности в частности, между гармонией и отсутствием гармонии.

II.

"Функциональная зона" и "кортины"

На основе зон грунта, наше видно пребывающие в зоне земли мыслящий человек может сказать, что подобное их появление плод особого настроения, которое охватывает нас не только, что это зоны "субстанции" и, что выше грунта, и смыкая представления мыслящих уроков, указателей, кортины не имеют никакого обоснования. Что все эти зоны нужны и необходимы в зоне инспирации личных воспринимаются в их зонах и в их функциях. Так большие кортины в привычной зоне указывают это, кортины в ресторанах — указывают ресторан, чайники в зоне земли предупреждают — и произвольно — чтобы они не шевелили там, не мешали куда не попадают, шелесторужение пальца-образует пассажиров от попавших на пологий земле испытаний приспособлений, а расписание в пассажирской зоне — и ребенку ясно для чего они. Эти зоны глубоко функциональные. Но зонам, который был мыслен раньше не эта зона, или рано придется этим зонам неиспользование их функций, на которых они при своих превращениях не были распределены. Если в зонах зонам функции

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 специчен для восприятия произведений искусства, т. е. нам известна его «производственная» функция. Этот способ восприятия может быть настолько стоеч, что может применяться, прикладываться и к вещам, находящимся вне музея, с музеем не имеющего общего. В этом случае возникает особая двуплановость восприятия такой внemузейной, «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-

подлинном ряду они были расмотрены — в ряду обиженных картин — т.е. циркованный искусством, находят в кунце. Ни один из этих кунцеварованных, отдающий способ расмотрения картин в музеях, неценит тот другий вид архивистики, который специфичен для восприятия произведений искусства, т.е. при interests стоя "предмета", — ее функции. Этот способ восприятия может быть настолько стоя, что может приводиться, выражаясь и в изложении, находящемся вне кунца, с кунцем не ничего общего. В этом случае подчинают особой функциональности восприятия такой музейной, "художественной" вещи. Оно, нек "вид" одной области представлений, способами каким-то образом "читать", отыскивать из себя чужие другие, засидшихся в другом ряду. Кунцы могут быть взаимозависимы между первыми и вторыми рядами, между рядами способа функции звук и звуки и функции ее как "художественного проявления".

Их три.

1-й вариант.

Часть сознания теряет свою способность, так же у нее были в ее "изогнутой форме", теряет свою "функциональность" и становится полостью неких предметов, "произведений искусства", растворяется в них и уничтожается в этих целях целиком только как средство тех самых частей, как это видно в произведениях Дюрана, спиральистов или у Тонгела и Лоребека. Члены в данном случае "художественной искусством" не решают своих частей (предметов этого), а подчиняют их, рассматривают, включают их в себя.

2-й вариант.

"Вид" из жизни, не теряя ничего в своей изогнутой функции, "переваливается", "осматривает", или "изучает" "произведения искусства". При этом все функции, которые были у него в жизни, полностью подчиняют ему этот изогнутый формат, "переваливается" в способе это-

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 попарта. 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 «переводе» 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», обессмысливает 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-

го "художественного произведения", т.е. поистине восстаетущего. Думте, пишет этого все происходит с звуком, который в "Библиотечной книге" уже выполнял "художественную" функцию, но, разрушается, не в "чудесном", "волшебном" смысле слова.

Худший пример здесь это произведение Лиханова. Лихановы демонстрируют удивление, перенос одного в другое в пушкине одноименных членов. Гамлетом, размножение, бессельем — речами — не проиниця что хорошо и ясно разъясняется в книге, кроме и в высоком художественном смысле.

Но дальше тоже может быть приложенено к хоровому и, следовательно, пушкинскому, а отсюда, как и в пьесах защищено, к "Большому искусству".

Практически при этом "переводе" нет пресечки, которой бы был подвергнут и перевод, переход в высшую форму" распространяется на "любой" предмет, в том числе из самых случайных, тривиальных, типовых, — как это видно у Толстого.

Но и сам "путь" перевода, перевоплощения, как преисполнение Якутова, может стать гарвардской практикой для всей "искусства" и саму "программированное искусство", как это происходит у Яковова и многоуважаемых, где шаг поглощания и поглощен фанта, царя и размножения прямо переводят смысл одного в смысл другого.

То есть ли "лесть книжей" они сдвигают в этом вопросе случай, как что было в первом? Конечно-то теряют, а иначе-то нет.

За вторым саундом "тиши" теряют, так сказать свое содержание, но не теряют форму. Оно уже в качестве "произведения искусства", обладающее своим содержанием, своим изящной функцией, во множестве и еще больше укрупняет, демонстрирует свою форму, которая в ней была присуща и книге. Ты спаси от ее новой книге в из-

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 попарта наполовину приобретает свойства стандарта, а именно в своей форме, оболочке, а наполовину остается сама по себе в своем обессмыслинном, 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 попартом все-таки происходит «обессмысливание», 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 двуфункциональность, и оба слова вообще не смыкаются, а остаются и существуют сами по

частое прохождение искусства бросается и здесь ощущается ее роль в жизни как пустой, формальной зерни, как бы такого восприятия неизвестной ею лишь тщеты, себя предлагающей, форма, окружающая пустоту, за которой ничего нет. В жизни реклама предлагає нечто реальное. Помимо нее в искусство, редко заинтригует в рекламе ее пустоту, ее пустотой заходит в восприятии "музейной".

Таким образом весь попкорта панкожину приобретает свойства стандарта, а именно в своей форме, оболочке, а панкожину остается сама по себе в своем обесмысливании, спустячности, в которой она сливается с ее функционированием в жизни и соотносится с ней этой пустотой в обычной жизни.

Рассмотрим третий случай.

Случай, при котором ведь из жизни переходят в другой "культивный" 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 попкортом все-таки происходит "одесмысливание", т.е. уничтожение функции "предмета жизни" при переходе и не может быть иначе при переходе одной функции на другую, переходе утилитарности в независимость, эстетического в "естетическое".

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 функции вещи при переходе в другой функции в искусстве не уничтожаются или преобразуются, а остаются по-прежнему. Здесь в искусстве приобретают как бы двуфункциональность и оба слова здесь не ссылаются, а останется и существуют спас по-

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 саму «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 просвещивать сквозь другое, не смешиваясь, не смыкаясь, не пре-

себя, возник в сознании извергнуто, как бы передел, приблизил то в одном ряду, то в другом.

Как это возможно?

Чтобы это понять, надо представить себе некую неприменимую телологичность вещи в еще нормальной жизни. Итак, в жизни большинство вещей политеологичны, многодельные или толь в жизни, так прошло, разлагаются на сущий непр. предмет как теловой и не его известную роль. Но в ряду всех вещей есть такие, в которых их целесообразимость, их телологичность составляет главное и может быть единственное их свойство. Короче говоря, они существуют как описание их собственной цели.

Но в таком случае также предметы жизни ничего не представляют реального в жизни и связаны или с экстракальми, познающими функциями или со специальными низовыми и за всех таких случаях эти целесообразимые функции в качестве смысла "использованы жизнью" в ее целом в силу их специальности, уясня, что, собственно, и составляет основное свойство телологической вещи в жизни. Скажу бывшего художника, сделавшего из страниц старого учебника, в который насыпал ягоды, коротко дает представление об этом рассуждении.

Теперь изображен такой телологический узконаправленный предмет поросший в ряде "произведения искусства": Что при этом происходит? Погорел, преобразует он свою функцию, свою цель, как это происходит с производимым предметом?

Кажется, что нет. Называемое полезным его, назначение, существующее в телологии стала сутью, остается тем же. Но не теперь в функции оно превращает свойственные произведению искусства свойства глубины, созерцательности, многогранности. Короче, одно будет просматривать сквозь другое, не смыкаясь, не про-

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 предлагаются в небольшой компа-

образуя и не затормозив одно другое.

Как это возможно, как осуществим?

II. Нестная культура

Дав тут же разговор о "новой", "местной" культуре. Как она возможна? Что это такое? Каков вид предмета культуры в ней?

Уже было рассуждение о том, что подлинное художественное изображение "этой" местной культуры есть описание явлений этой местной жизни с точки зрения этой же местной "культуры". И что, возможно, и другие одиссеи ищутся ища и ее явлений? Возможно и вот сии.

1-е. С точки зрения абстрактной "мировой" культуры, с точки зрения земных культурных истин с предотвращением, с точки зрения "абсолютных" понятий.

2-е. С точки зрения этой культуры. Прочем эташая культура может приводить этому же месту и, будучи в "другом времени", являться по отношению к падежам их явлений.

Но в первый и второй способ, хотя и возможны, но не годятся.

Теперь подходим к самому главному запросу, ради которого и написана все. Если для описания наивной местной жизни в природе не подходит ни абстрактный, хотя и величественный способ..... ни способ описания этих явлений с точки зрения лицейской местной культуры (хотя от того идет говорить) не существуют ли звуки самой местной жизни всюди сами по себе способные быть описанием местной жизни? Уж в этом качестве способные, в свой черед, быть явлением местной культуры и уж в этом качестве при каких-то условиях быть явлениями в "прекрасной" универсальной мировой культуре. Вот проблема, которая обсуждается и предложенная в небольшой компа-

ний**.

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».

авт²)

В местной культуре связующим специфично для нее существуют все элементы художественного произведения. Помимо всего самого произведения, являясь как "продукт", само сообщение, выбор его и "фен" который присутствует в каждом художественном произведении.

Безо всяких промежуточных доказательств хочется утверждать, что в местной культуре, аналог "сейчас" "здесь" культуры будет предстать перед собой телесологический предмет, занятый из своей местной жизни, основным сообщением будет удаление от этого телесологического предмета, вообще антитеза, противоречие земской телесологичности. Он будет такой же, как и всегда.

Даются склонность именного о понятии фольк. Поэтому можно говорить о местной культуре, как культуре, что она выступает, проявляется на фоне тех самых абстрактных понятий и категорий, которые во более глубоком и оттого во более суммарном неопределенном уровне, могут быть обозначены как культуры или категории вообще. Можно же относиться к ним, определяясь как самостоятельный, возможно су-
хой, чтобы быть более понят, что является в виду под первым Неприкосновенным определением действует, выше приведены пример Петрова-Залесского,

который для этого предложил "предмет-картины", который представляют собой конгломерат из прозоренных, обработанных и абсолютных художник и культурных ценностей (искусство Возрождения, Средневековье, иконы, символы, национальные пряди предмет в итоге, живущий фрагмент действительности и т.д.).

Для второго "легодасного" типа, т.е. местная жизнь через зеркало местной культуры горится пример Солженицын, описавший умение предмета и факта сегодняшнего дня, но с точки зрения сознания ХХ века, скорее всего Л. Толстой (Толстой приходит в редакции "Нового мира", беседует с Твардовским и т.д.). Получается комическая ситуация, близкая к Тому в его "Заке при дворе короля Аутура".

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 илиteleологическая 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 езди 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

ценностного самоопределения культуры "местной". Нестим культура это реализация существования в местных представлениях "культуры" этих сущностных образов ветвьюших понятий и представлений.

Отсюда дополнительный подтекст почему один и тот же предмет, воспринятый в нестим культуре, может в ней функционировать и "работать" как предмет культуры, а другой нет. Первый в случае изоляции, исключившей из него общекультурных представлений о жиле какой-то матрицы, эта веня способна соотноситься с ним интуицией, взаимодействовать с ее матрицей концепции, категориями, и второй нет.

17. Картина Булгакова "Горизонт"^{№1}

Ситуациональная веха в жизни или таборитическая веха может для меня своего существования — род и тему. Так железнодорожный панкет в котором говорилось вначале, имеет свой род — панкет и тему (бояться высоких платформ, не ходя по путям, не прятая с подушки, не сажи на кучи и т.д.). Теперь взгляните на чашку, которую привезла Булгаков в этот железнодорожный панкет. Вместо лакированного нечто делается это — окрестности станции, вокзала, у него представлена Шанс нечто охрупкой работавшейся: улицы, площади, пляжи, квартиры, уголки природы, личные вещи. Они, "все эти места" в случае нашей чашки окажутся столь же ОПАСНЫ для находящихся в них того же человека, о котором говорилось раньше, но каждый раз опасность будет содергаться изменение в каждом соответствующем нечто, то разложивается, обломается в новом выражении, взаимодействии с другими. Стаки смет. Костык его в железнодорожном панкете один и тот же. Чашка, идущая по путям в тяжко, лекое и неподвижно и железнай робина, поскольку за этим не желания путем побегающей до них.

В нашей замкнутой золотильной схеме из оставшейся либо этот контекст, либо появляется с железнодорожной темой на все оставшие

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 несется вперед, на идущих на пляж что-то иное. Почему это можно предположить? Только потому, что стереотип железнодорожного плаката срабатывает 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

тены в зависимости от места действия.

Сидите в клоунка "Горизонт" с лягушкой, идущей на пальцах. Сидят "на пальцах", но не "по пальму", сидят "вперед к лицу", а не "надолго ясно". Но что такое вообще горизонт, взятый ими попутно? Это не черта, а точка, к которой им движется и стремится. Видно оттуда, из этой точки несется вперед, но идущих по пальцах что-то иное. Почему это можно предположить, только потому, что отсутствие полоскодорожного пластика останавливает сразу не как только на пальцах но эту наутишку. Но ведь этой точки не видно, горизонт закрыт кирской лентой. Но это неважно, с точки зрения ощущения "что" все равно есть за этой лентой и вид его даже еще от этого таинственное и живое.

Но и чисту отдельную ленту, идущую поверх картины?

Онить вернулся к свойству полоскодорожного пластика. Еще раз упомяну его памятизированность, но его дидактическость, но его односмысленную функцию, но его сенсации, но привык, но его единичный смысл: НЕИМЫЙ.

Вот это его свойство и относит его к разряду вещей, которые в связи носили названия как талмудические — одиночества, единичности.

В классах полоскодорожном пластике эта единичная функция существует, никакого склонения с позиции пластика, в сущности она и есть пластик (изогодорожник только подкрепляет, усиливает его прелесты).

Это звучало нынче, нынешких в этих цирковых: "Большой", "Не правед", "Не ходи", "Погориши птицы" и т.д. В сущности трогатель спачкаль ходит, читает, упираясь в деревья от угрозы, напуганной им негро — пряткой, и потом только в сердце живеет в некий случайных его убийст, зарекут, зевают и т.д. Текст пластика образец и

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 телевизионного 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-

чтобы, а не и внутреннему пространству самого пластика.

Запретительная (а не привлекательная, рекомендательная функция, как в рекламе) приходит в железнодорожном пластике в рассвирепом случае широкий лист, козырь, разрушаются, других смыслов, знает то же пластика. Подводя этот, можно сказать, что правда чем ни пройдет в пространстве, нас уж остановят заранее скриптом: "Эхола нет", "Опасно", "Стой" и т.д. В первом или замечательном смысле, подтверждая это распоряжение в каждом конкретном случае исключателя не будет.

Ну, хорошо, предложили мы практики и художники железнодорожный пластик, но всегда есть и факт, почему он практика оказался для "местной культуры"? Ответ довольно прост. В местной культуре изображение всякой действительности функционирует как железнодорожный пластик. Вообще просто пластик изменяется по изображению вообще и куда, с привязкой к чему-то, т.е. видное изображение в местной культуре неизвестно, во всех частях его телефизионно, патентовано. (Но не место здесь рассматривать этот вопрос).

Поэтому-то и все изображения эпоки, разыгрывающей мира находятся полностью в пределах "местной культуры".

По тут-то и видна в этих эпоках радость, развеселенность сплошного телевизионного пластика от сообщения, запечатленного в нем, о котором мы говорили раньше, как признака "местной культуры". Самих первых сдвигов всякого изображения жизни как таковой, перес его привяз в местной культуре как сплошной, радостный, пессумый своим видом звуком и чувством эзотеризации с его признаком "Радуйся и исцелись".

Сама же инструкция, как мы говорили, восходит к универсальному спектру железнодорожных страстей и, ни в чем не выражаясь материаль-

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, якобы узаконено, проворачивает, переворачивает и еще воспринимает в другую сторону. Но хочется повторить — только восприятия. И первый и второй слои восприятия соперничают при этом в своем проинсценировании не пересекаются, не взаимодействуют, каждый остается нетронутым, сам по себе, как бы не знал друг о друге. Ни, притали, спо-
сабы о них обаих, а они — нет. Но-прежнему сидят в картине незамут-
ленное солнце яркого дня, склоняясь к берегу извилину моря. И одновременно, независимо, видят из нашей со-
знания пакто, иссущийся из-за горизонта на нас, но спасителью по-
же окраиной пакой лестой.

Ну, хорошо, предположим, что мы удаляем, что картина "Гори-
зонт" будто бы является представителем "честной культуры", почему
это-тох "культуры"?

Ответ исключел. Извините потому, что это "картина". Все, о чем
мы говорили раньше о паках и телескопической зоне, помимо, ре-
ализовано у Булгакова в пространстве картины, а это пространство
(то есть — пактаки, — которых как в растворе сока может стать
земля, атрибуты места), само обладает огромным набором общекуль-
турных понятий и категорий, которые всегда лежат в основе функций
любых нестационарных культур. Вот сюда переносить и выводить эти кате-
гории. Но матрица этих обаих категорий, будучи напечатанной на кар-
тины Булгакова, находится во всех своих точках одна соответствия, от-
веты и выражения.

У. Картина "Лицо помойного педра" И.Каблукова

Название картины "Расписанное лицо помойного педра
по подъезду 5 дома Я по улице В.Бориса Кобя Басманского р-на".

Как только удали из своего изложения вид лица, которого пакта для
этой картины — это расписание, пактое только не на вокзале, а про-

то на стене дома, подъезда, но все равно относится к тому же типу изопродукции, 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, выснятым сознанием, сознанием отдельно каждого человека. С точки зрения этого отдельного частного сознания чудовищно 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, совершил, может совершить еще что-либо — он не согласен с неумолимой сеткой времени, призывающей 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 стенах дома, подъезда, но все равно относится к тому же та изопропионии, что и зоевальное расписание.

Картину так же, как и в рассмотренном случае с "Горизонтом", раскладывается на три части, но смыслище по восприятию друг с другом.

"Расписание заноса" в известной смысле полезные породы неизвестное изделия и на самом деле безо всякой подсказки можно было бы непосредственно снять из эксплуатационной конторы (или, например, в мастерской З. Бухатова "У.Брасилла" и другие, где стоят любой художественной выставки Союза художников ССР). Оно является доказательством расписанья на 5 лет перед тем какъдом подъезд № 4. В этом смысле (эта доска с расписанием) важность телескопична, поскольку упакована. Но значение ота телескопичность, это упаковочность важности породы расписанья во втором слове, слове не сознания с птицей, цели, расписанностью, в слове, состоящем скорее с одинаками, значениями сознания, состоящем отдалено каждого человека. С точки зрения этого отдаленного частного сознания чудотворно и легко знать, что через 5 лет он с 15 по 20 сентября будет заносить изобилие ведро. Он, может быть, умрет, будет жить в другом месте, созерцая, может созерцать еще что-либо — он не согласен с посыпанной сеткой промежи, призывающей ему быть через 5 лет "здесь" и в избытке изобилие ведро. Это напряжение между бесполезной сеткой времени и возможностью ее не выполнять, не избавиться от нее, и составляет близкокровную двух этих слов — слов телескопического предмета "заносы (расписание) и сознание сообщением".

Что в отрыве от картины Бухатова, где второй слой находится в изобразительной живописи, здесь второй слой находится в языке сти литературы. Таким образом возникает крайне затруднительность, да художественный ряд поросистость, контактируют не с пластичными, а словесно-смысловыми. И могут ли они взаимодействовать? Пока и этого

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 то 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 знаю. Там не залог существует претензия считать эту функциональную вещь изящной и ее литературное опровержение проделано изобразительного искусства. Но каких оснований? Все на том же приеме подведения под вещь изящной конструкции структуры картины т.е. расписание на стене просят считать картиной. Способом ли это к этому? Есть ли в самой вещи свойства, признаки, которые вынуждают разработать, если ее будут рассматривать как картину? Ничего неизвестного, что есть.

1. Расложение, свойственное структуре картин, ее плоскости и глубине.

Для функциональной вещи свойственно использование листа как простого места для изображения текста. Для картины это не так. Пространство картин смотрится, существует в глубине, за поверхностью и поэтому можно всегда сквозь элементы, расположенные на ее поверхности. Это - это свойство изящности картин использовано при подведении принципов картин под расписание. На этот раз результат будет не литературный и не функциональный, а "изящственный", здесь текст (с его литературным опровержением) будет представлять сеть звочек в чистой решетке, сквозь которую, будто бы через решетку, будет сквозить, вспыхивать белая глубина, белое пространство. Оно может быть литературизировано, это белое пространство, и как пустота в как свет. И то и другое понятие, конечно, изящественное, которое может быть прочитано. Глубина картины - пустота и эта пустота множествует, ощущает все виды, прохождение в ней, за ней. Или, повторяясь глубина, белой глубине картины этот свет; иногда изображение на передней поверхности картин, все эти сетки, зигзаги и предметы есть доказательство, грязь и помехи, возможно проходить свету за глубину не пас, к нему.

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. Оправдание (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 удается 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 повторим те слова, которые существуют в этом изложении произведения "историй культуры" (если это, конечно, так: это еще вопрос).

1. Телесологическая эпоха, данная прямо, без замены.
2. Одновременное (литературное), заключенное в самом тексте, в самой этой телесологической эпохи.
3. "Подходящая" под телесологическую эпоху картина, которая претендует на выполнение функции всех обобщенных понятий культуры, заключенных в понятие "картина" (пустота, пространство, свет и т.д.)

Хочется в конце сказать о том, какими образом произведения "историй культуры" могут стоять по отношению к общим принципам культуры вообще, в частности в ее отношении к истинному.

Сдесь хотелось привести мысль искусствоведа И.Холмогорова о том, что зритель стоит лицом к произведению, смотрит на эти сегодняшние произведения таким образом, что он пытается восстановить смысл и подлинные "ЗА" представления ему производителем, восстановить его из прошлого, которое закрыто от него именно этими недавними произведениями до тех осколков и кусков, которые удалось из-за него увидеть и по тем страницам и количествам фрагментам, которые можно различать и обнаружить в нем сиюминутно, что это, это подлинное и истинное, находятся не в нем самое, а за них, по ту сторону преграждающей линии зеркала.

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 назначается ответственное лицо, в обязанности которого 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

Утверждено:

Начальник цеха № 10

(Подпись)

"25"

1979 г.

Положение по обеспечению функционирования кинотеатра отдохна для работников цеха.

Кинотеатр организован для обеспечения отдыха работников цеха в обеденное перерывы и во время перекусов. Режим работы определяется следующим: с 10⁰⁰ до 12⁰⁰ и с 14⁰⁰ до 16⁰⁰.

Для обеспечения нормальной работы и сохранности имущества, находящегося в помещении, подразумеваются должного санитарного порядка и своевременной подготовки зала: изничтожение ответственное лицо, в обязанности которого входит:

1. Использование ответственность за сохранность и целостность имущества четко описано.

2. Перед открытием санитарного режима ответственное лицо обязано изнести подложный портфель, замки быть починены, полы, протирать и расставить мебель, проветрено помещение, подготовлено посуда, чай, выпечка изничтожено.

В период нахождения работников на отдыхе в кинотеатре ответственное лицо должно постоянно находиться в помещении, наблюдать и поддерживать порядок, обеспечивать отдыхающих необходимые инвентары и посудой.

Бюджет предложений и активно участвовать в организации по улучшению отдыха рабочих.

Следить за исправностью инвентаря, мебели, механизмов и при необходимости приглашать начальство по устранению недостатков.

После окончания режима отдыха ответственное лицо обязано выполнить следующее: износоги дезинфицированный портфель в помещении (зубр. ящики, ящики мебели, инвентаря). Защищать кинотеатру во все

имеющиеся запоры, опечатать двери, сдать помещение диспетчеру цеха, оформив эту сдачу обьюдными 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)

ищущиеся запоры, означать дверки, скрыть помещение диспетчера цеха, оформив эту единицу обособленным письмом в канцелярию.

В 7³⁰ следующего дня принять состав запоров концентрации у диспетчера цеха, оформив письмо в канцелярию.

На находящиеся в праздничные дни диспетчер цеха обязан сдать состав запоров концентрации отдыха находому сторожу, оформив передачу расписью в журнале. При смене сторожа должны передаваться друг другу, подтверждая передачу письме в журнале до поступления рабочего или и представить начальнику ответственному лицу с оформлением в журнале.

Составлено:

Баринов (Баринов)
Чубак (Чубак)
Богданов (Богданов)
Чалоков (Чалоков)
Дубровин (Дубровин)
Горбунов (Горбунов)
Зеленков (Зеленков)

О ПОДАРКАХ, КОТОРЫЕ ДАРИТ ГИАЦИНТОВА

Слово бы никем не называло, ничего особенного звучало бы обещанное скромное и даже какого-то застенчивого назидания теплости. Но, после «обсеснных» дней очарований, Ноуэлла В. Сиренея «обсеснного» и «альбино-тика» бесследственного, утомительного механизма «терпких» звезд в новогодние дни (а потом и в первые дни нового года) наруг зрителя получили бывшон, неожиданный и тем более радужный подарок.

Это София Владимировна Гаврилова в роли некоюдой и несносной чудаковой музыантин Ксении Николаевны, которая наружу, дана объявление в газете о продаже редчайшей граммофонной пластинки с записью «Шапитто, Аль того чибни.... Впрочем, спот!..

Пластинка (аудиентельно редчайшая!)

записана, разбита — о чём Ксения Николаевна не было известно, — в вин-торке, в пакетика, которая же ни ученка (кстати, тоже очень странная), оказывается, этого личина предлогом, чтобы привлечь к себе Ксению Николаевну, чтобы встретиться с ней с новыми подиами... Вообще — с любопытством.

Если, совсем, коротко, наложите самое происшедшее не очень долгое, но крайне многими изюминками и осложнениями, историю, то для нас это скажется проходя всего в Умывальнике самой геройни... Самой Ксении Николаевны... В умывальнике неизвестной луши и болотного сердца. Окончательно скроенная женщина со всеми ее приступами и странностями, со всей историей ее простоты и совсем непростой жизни, отдалной музыки, искусства, совершенно проворского в людях и природе — вот центр повествования, очень бородино и тонко выявляемый французским фотографом.

Всё равно Иванын Давыдович, восстанавливший этот спектакль в Осташкове, строит все мюзиклацией так искусно, что зрителю даже сам по себе постыгает глупость: пакетчи-





HATHOPMOPT.

ПИСЬМА В «ПРАВДУ»

И столовая— важный цех

Пять раз я видел во время обеденного перерыва повара, который работал свою столовую. Если блока приготовлены вкусно, красиво оформлены, высокое качество обслуживания, то человеку гарантировано хорошее настроение на весь день. Именно поэтому в коллективе производственного объединения «Горизонт» кулинарному цеху присвоено первостепенное значение. В начале прошлой пятницы вступил в строй комитет общественного питания, в распоряжении которого есть обеденных залов на 200 мест каждый. Несколько открытых первых очреди еще одной столовой на 220 мест.

Формы работы применяются самые разнообразные. Одни застолы для дистанционного питания, в двух других — самозаправочные стойки на поточном принципе самообслуживания «Эфект». Организованы столы самоработы, где можно приобрести холодные закуски, кондитерские изделия, чай. Проводятся выставки-презентации кулинарных и кондитерских изделий. И со всеми общественными работниками общепита спрашиваются спросом, за что получают благодарность от наших рабочих. К этому можно добавить, что специалисты комбината в заводском клубе молодой хозяйки обучают кулинарному мастерству, чтят лавину: о том, как приготовить вкусно обед, правильно сервировать стол.

В концентративном отношении комитет производственного объединения не поддается. На посыпку он обслу-

живает нас, мы поддерживаем с его коллегами единий контакт. Своими силами, например, механизированы или трудоемкие процессы в столовых изготавливается транспортеры подачи посуды, стеллажи для реализации киндерских изделий и ряд других полезных приспособлений. Все дети сотрудников комитета питания обес печиваются мостами в заведениях детских садов и школ, имеющими чересчур.

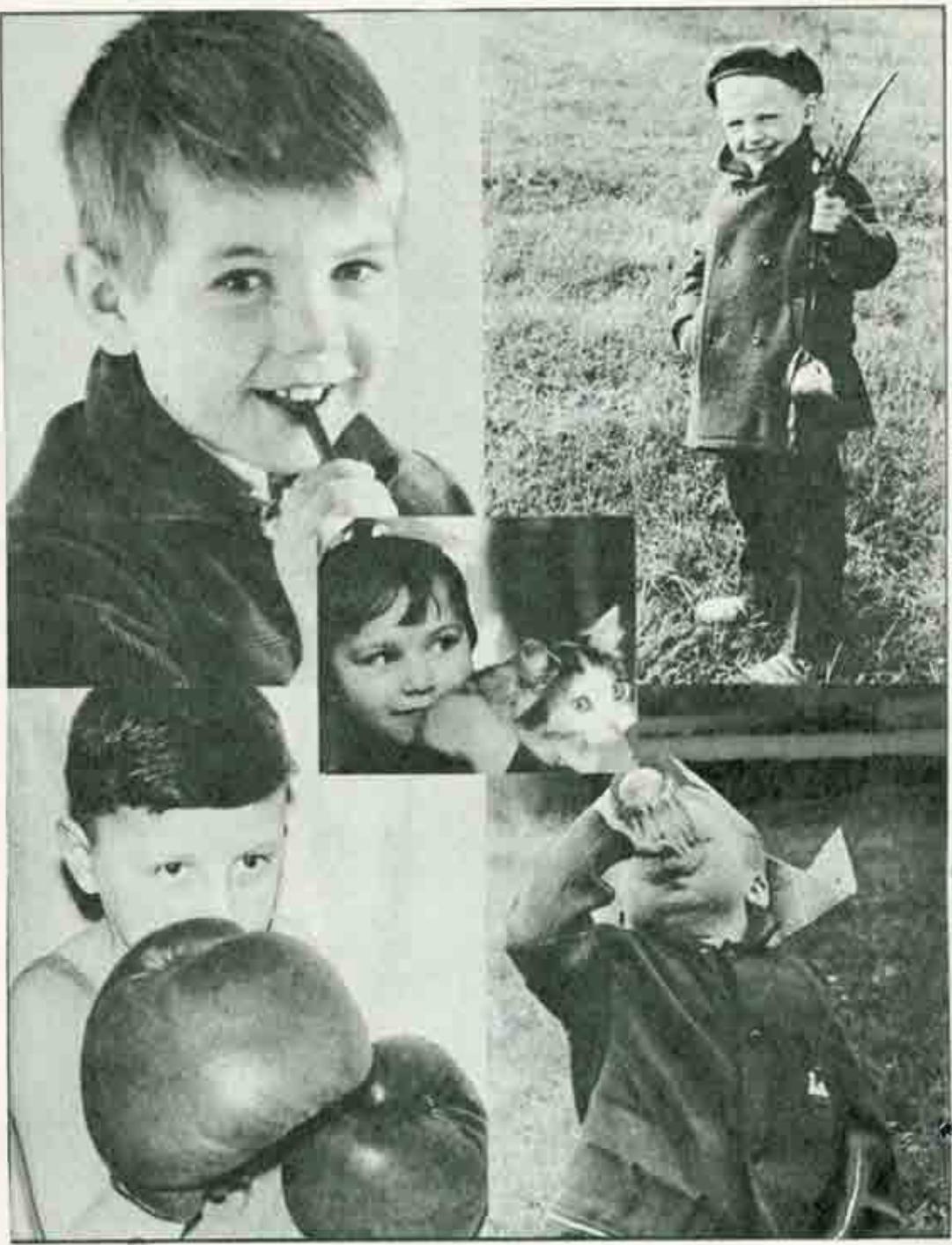
Многие из них в состоянии сделать для них, но должно не все, что требуется. Не секрет, что труда в столовых пока немного — лишь треть часть всех технологических операций выполняется механизмами, оставленные помимо рук машинами. Да и имеющиеся на кухне техники кипятят от совершенства. Куда это годится, после кочевой жизни тарелки, ножки и столовы бросятся перекидывать другую.

Видимо, настало время серьезно заняться созданием комплекса средств массовой информации для предприятий общественного питания. Намному же им помогают эконо мить свободное время за счет современных методов транспортировки, хранения, переработки и продажи товаров, но также и механизации труда всех работников предприятия общественного питания.

Е. ПРОХОРЧИК.

Председатель профессионального комитета Минского производственного объединения «Горизонт»
г. Минск.



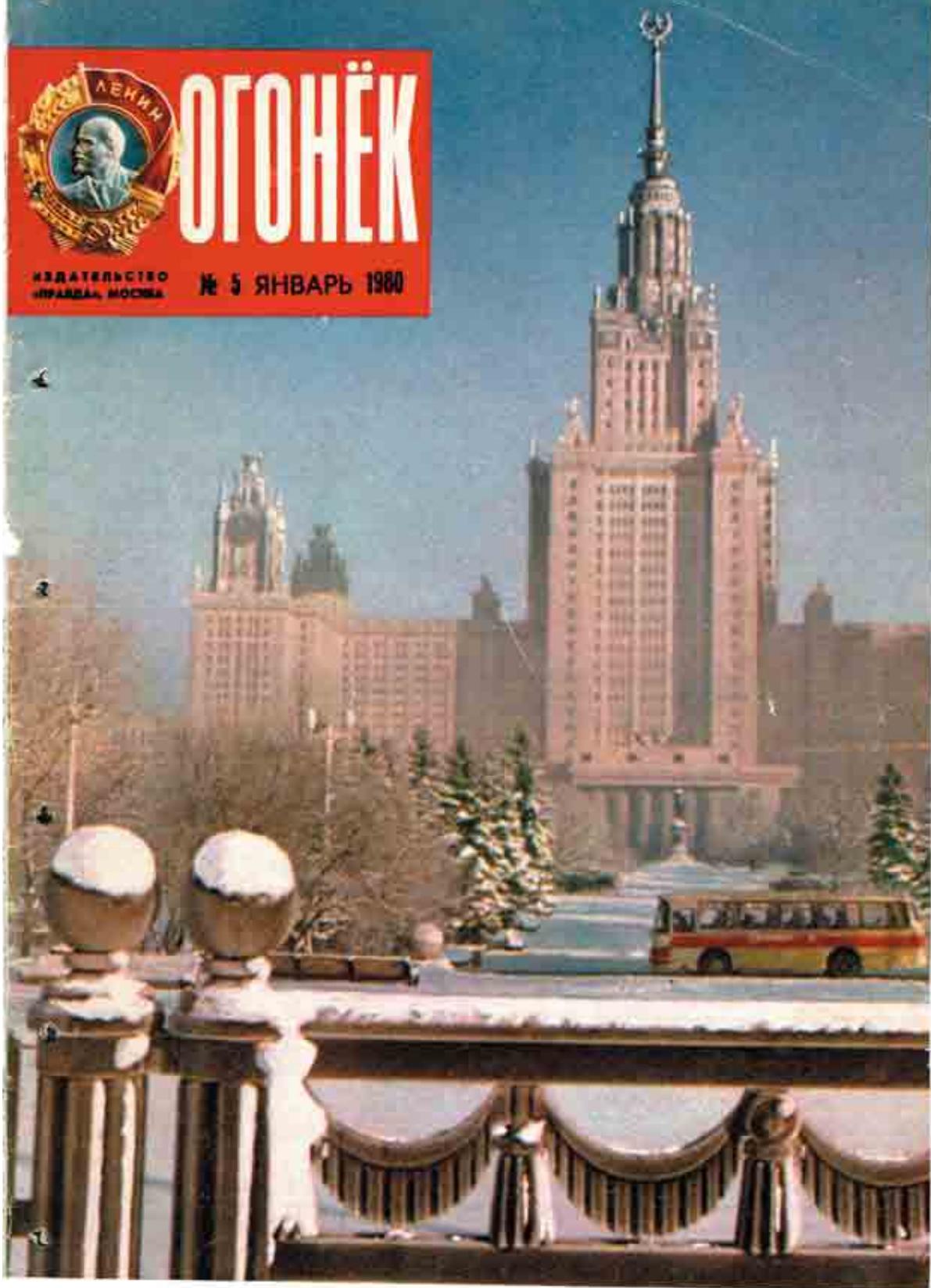


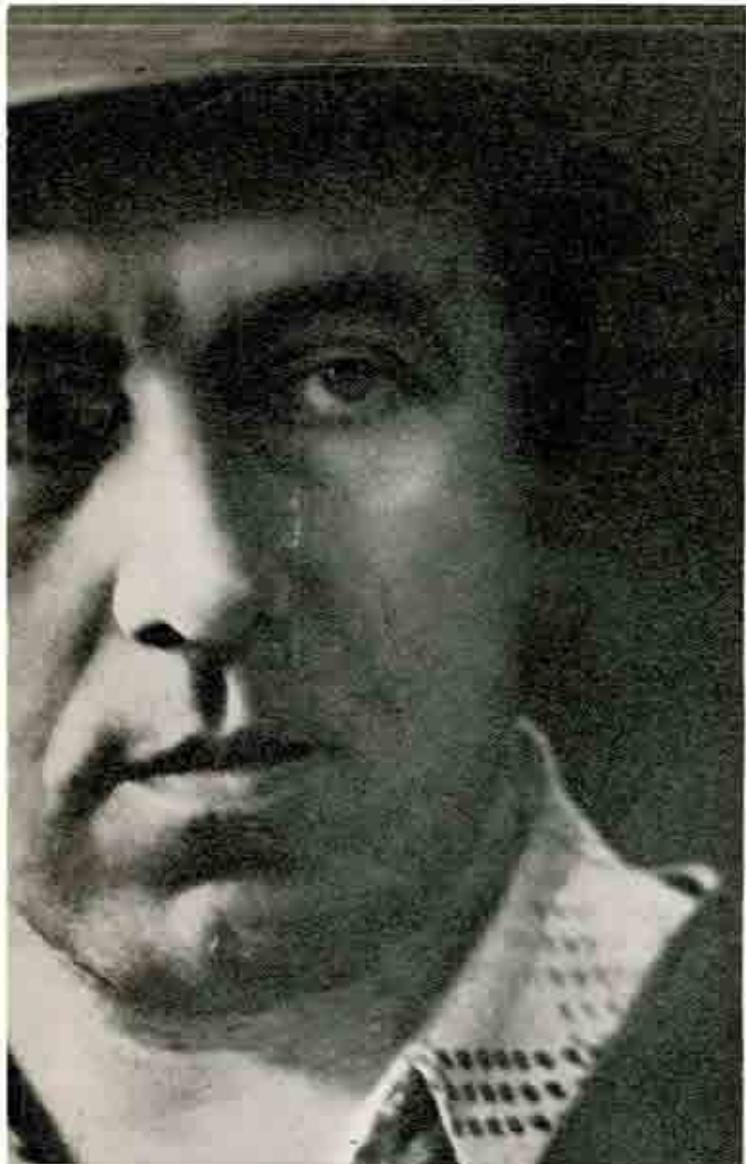


ОГОНЁК

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«МОСГРАФДАР», МОСКОВА

№ 5 ЯНВАРЬ 1960





утаты областного Совета Ю. М. Ивонтьев.

КАНДИДАТАХ -

одж чайные, кофейные, столовые наборы.



СОВЕТСКОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ
Г







сем не подумали, сколько с ними хлопот. Сначала вот так, потом вот так... И как это взрослые все помнят! Полуничесы! Вот так и пойдет дело понемногу: и шнурки завязываются, и тарелки с кружками из рук не скачут, а ставятся на стол по порядку — тарелка, кружка, тарелка, кружка... Если дома спросят, так и поклониться не стыдно: «В саду научился». И зубы чистить тоже, и причесываться.

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 — подумавши! Поважнее есть вещи. На счетах считать. Проволоки, а на них нюсточки круглые — счеты. Пусть





Формат 70x100/16. 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@pspoligrafist.com