

АГРОС

1987

Выпуск посвящен проблемам
сельскохозяйственного и военного строительства
в современном искусстве

Южный вход ВДНХ, 1987, фото А.М.



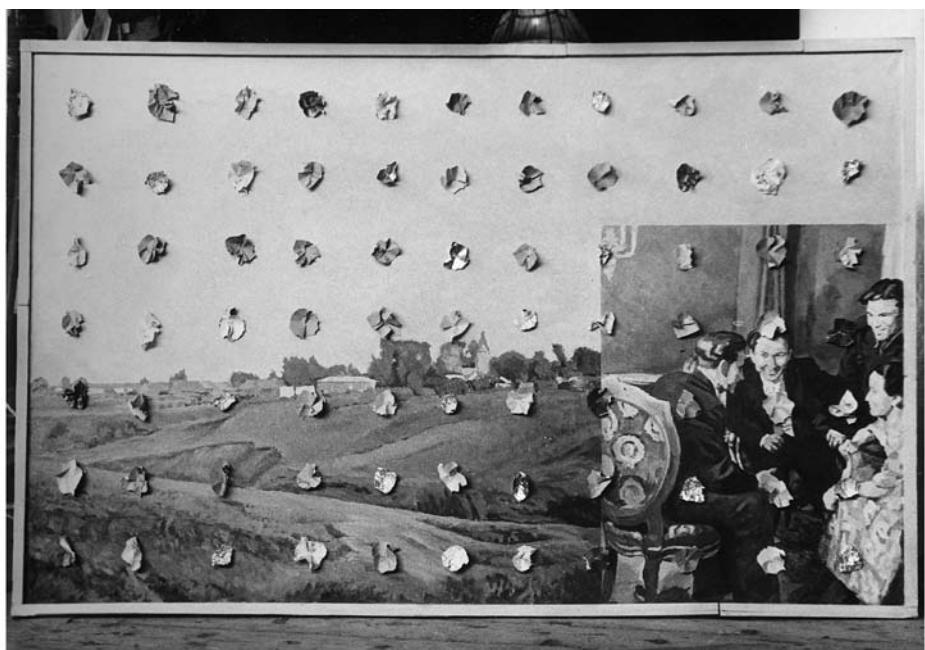
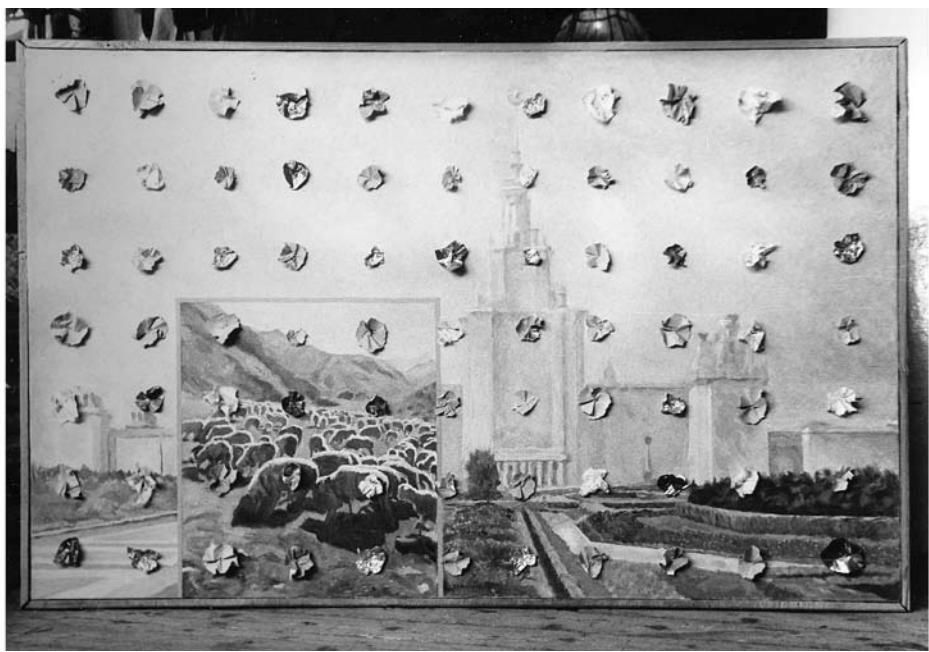
И. БАКШТЕЙН, А. МОНАСТЫРСКИЙ

КАБАН

(Кабаков и Ануфриев)

стенограмма диалога

27.5.87



И. Кабаков, 1987



С. Ануфриев, 1987 (на первой выставке Клуба авангардистов)

А. М.: Я хочу сначала поговорить о двух новых картинах Кабакова, которые он назвал «Праздники», они выставлены на Грузинской, причем, говорить о них вот в каком смысле. Сам Кабаков делает при интерпретации этих работ сильный акцент на их социальном значении, то есть, на то, что эти работы очень хорошо передают атмосферу советских праздников, красивая мишура на поверхности говна.

И. Б.: Да, так.

А. М.: Но мне кажется, что, если посмотреть на эти работы более отвлеченно и проанализировать их, мы увидим очень интересную формальную находку. Как мне представляется, процесс изготовления этих работ был следующим. Он сначала сделал как бы первую прописку, причем в стиле «масловской» школы живописи 30-х годов, советской школы, особенно «Университет». Но он не стал делать вторую, окончательную прописку, которая завершает всю эту работу в традициях этой школы.

И. Б.: То есть сознательно на этом уровне не достиг некоего живописного качества?

А. М.: Да. Действительно, в рамках «масловской» школы эта вторая прописка дает эстетическую завершенность. В других живописных школах такую завершенность дает лессировка, лакировка и т. д.

И. Б.: Понятно.

А. М.: В своих же новых работах эстетическую завершенность он реализовал не через «вторую» прописку, а с помощью вот этих блестящих разноцветных фантиков, которые он налепил на поверхность картины. Но что же такое эти фантики? Эти фантики – в основном, обертки от шоколадных конфет.

А ведь обертка – это рама, упаковка. И таким образом, категорию завершенности он определил, т. е. сделал предметом рассмотрения категорию завершенности, через эти рамки в виде фантиков. Причем, обрати внимание, что он очень жестко формализовал этот акт с фантиками-рамами через рамы-окантовки этих двух картин. Они представляют собой довольно грубо сколоченные планки – каркас, покрашенные в зеленый цвет, и плоскость картины «утоплена» в них на определенную глубину, так, чтобы рамки-фантики находились на одном уровне с рамами-окантовками. То есть наклейки-фантики лежат как раз на плоскости завершенности еще и по отношению к объему картины как предмета. То есть с точки зрения эстетической автономии он сделал здесь предметом рассмотрения категорию завершенности, центрированную через пустые, развернутые рамки-фантики. Эта категория в эстетике всегда так или иначе рассматривалась и была предметом обсуждения, но не изображения, что нам предложил Кабаков в этих двух работах. Интересно поговорить на эту тему – о контекстуальности завершенности.

И. Б.: Интересно сопоставить твою версию с той, которую я слышал от него.

Хотя возможно, что это уже моя редакция его слов, а его интерпретация состояла в том, что как бы вот эти цветочки, набитые, наклеенные на поверхность холста, вот эти бумажки – это как бы знак красоты. То есть сама поверхность холста, изображения есть область прекрасного. Но этого как бы мало, недостаточно само по себе и нужно еще усилие, усилие эмфатики красоты путем возведения ее в степень, путем наложения этого второго слоя, этих конфетных бумажек.

А. М.: А почему это считается красотой? Может, это символ красоты?

И. Б.: Да, это символ, знак банальной красоты.

А. М.: Но прости меня, это же интерпретация, я говорил об анализе. Ведь дело в том, что завершенность – это серьезная эстетическая категория, которая выходит далеко за рамки собственно эстетики. В то время как «красота» – более расплывчатая и только эстетическая категория, причем, очень психологизированная и относительная. Красота – это не формальная категория, она субъективна.

И. Б.: Да, конечно, это интерпретация красоты, а не анализ. Но прежде, чем попытаться углубиться в анализ, я напомню некий ход мысли, которым он мог руководствоваться, когда, допустим, пару лет назад, в связи с тем, когда мы обсуждали с ним его первую комнату, он сравнивал ее, эту комнату, с тем, как работает Инфант. И обосновывая некоторое свое неприятие эстетики

Инфанте, он говорил о том, что Инфанте нам подает чудо как чудо, то есть чудо искусства как некий фокус, прекрасное как таковое. То есть это как бы уже и очевидно красиво – то, что делает Инфанте. Хотя мы знаем, что эстетика авангарда не оперирует понятием красоты. Я согласен, что категория красоты психологизирована и субъективна, но тем не менее, если как-то всмотреться в то, что делает Инфанте, то он действительно делает как бы красивые вещи, которые радовали бы глаз, это действительно очень психологично, но это психологично красиво.

А. М.: Верно, и это рождает состояние некоторой эйфории. А всякое состояние есть то, что описывается психологическими терминами и в традициях дискурса «искусство после философии» рассмотрено быть не может.

И. Б.: То есть можно сказать, что тут есть наверняка какая-то эстетическая категория, которая эквивалентна категории прекрасного в классической эстетике, некая завершенность, целостность, осмысленность, но к ней надо прийти в результате интеллектуального, нравственного и эстетического усилия, когда мы смотрим на вещи авангардистского направления. Хотя по ассоциации с классической эстетикой эта вещь всегда обязательно будет полемизировать с традицией прекрасного и будет гадкой, безобразной и отвратительной.

А. М.: Возникает очень интересная проблема завершенности, с одной стороны, и прекрасного, красоты – с другой. Но ведь завершенность, как я уже говорил, это не чисто эстетическая категория. Например, мы упаковываем ящик с посылкой, мы сначала вкладываем в него вещи, потом накрываем крышкой, забиваем ее гвоздями, но степень завершенности еще не полная. Далее мы относим эту посылку на почту, нам ее оформляют, выдают квитанцию, степень завершенности все возрастает, начинает уже выходить из-под нашего контроля (получил ли адресат посылку?) – и растворяется в огромном поле незавершенностей... Но наше действие на каком-то этапе завершено, и мы можем очень определенно этот этап определить. То есть завершенность, категория более метафизическая, нежели категория прекрасного. Категория прекрасного менее онтологизирована и лежит в сфере психологии.

И. Б.: Но классическая эстетика все-таки что-то имела в виду; апеллируя к онтологии прекрасного, я не знаю, что они там, черти, имели в виду...

А. М.: А вот все-таки что?

И. Б.: Это какая-то восходящая к грекам традиция, идеал телесной красоты, соразмерность, гармония и всякая такая хрень...

А. М.: Ты очень смешно и симптоматично употребил слово «чертти». Где-то в упанишадах по этому поводу сказано, что «боги любят неявное», а асуры, напротив, то, что бросается в глаза. Прекрасное уж точно бросается в глаза, но и безобразное – тоже.

И. Б.: Возможно, прекрасное – это идеал некоторого порядка, который проецируется в сферу искусства, в том числе отражение и социального, и божественного порядка, иерархия пантеона... Очевидно, что красота как категория эстетики возникает в конце концов из уверенности в том, что все-таки жизнь, бытие правильно устроены. И в конечном счете покровов мнимого, случайного снимается и мы видим очень такую...

А. М.: Так, может быть, красота – это тот мост, который существует между искусством, подражательной деятельностью человека и природой? Или божественной сферой?

И. Б.: Да, у греков было прекрасным человеческое тело, в средние века – прекрасная душа.

А. М.: Но категория завершенности – это не подражательная категория, она сама по себе существует.

И. Б.: Да, завершенность более общая категория, но...

А. М.: А в природе как бы и нет завершенности?

И. Б.: Мы ведь говорим про культуру, мы про природу вообще ничего не говорим.

А. М.: Но все-таки для дискурса нам было бы полезно отделить категорию красоты от категории завершенности с тем, чтобы перейти от интерпретации к анализу, уйти от расплывчатых рассуждений.

И. Б.: Но ведь всегда завершенность – это понимание, осмысление анализа. В какой плоскости ты ищешь эту завершенность?

А. М.: В данном случае мы начали с работ Кабакова. Ведь очень интересно, что он смог определить категорию завершенности, вполне метафизическую категорию – через рамки. Ведь он мог налепить туда какие-нибудь специально вырезанные кружки, или гвоздики набить...

И. Б.: Но здесь мы вступаем в очень зыбкую область случайного. Тут интересно заметить, что эта работа в ряду его предшествующих работ, ее новизна и непохожесть мне кажется ценной, но сама по себе, не случайностью найденных им форм, а в том, что это подтверждает его роль, позицию авангардиста, и смысл этой позиции заключается в том, что он постоянно находится в состоянии поиска новых форм.

А. М.: Вспомним еще его рассуждение о лживости заполненного пространства,

о чуждости этой заполненности позиции «я», то есть экзистенции. Его заявление о том, что то, что может быть нарисовано в раме (во всяком случае в нашем историческо-социально-идеологическом контексте экспозиционного поля) – это все ложно, это все не его, это все либо ЖЭК, либо еще кто-то, но не он. Все, что нарисовано в раме. И вот это его самое глубинное усилие девальвировать центр, чуждость нарисованного в раме, того, что нам предлагаются, и предлагается на обозрение им самим, достигает своего апогея в этих двух работах «Праздники». То есть здесь получается так, что поверх изображения он еще накладывает рамы, кроме того, что само изображение ставится в раму. Но рамы эти центрируют не разбитое на участки, сектора изображение, а сами себя, свою онтологическую пустотность, так как их предметность – пустые обертки из-под конфет.

И. Б.: У тебя очень сильная натяжка в утверждении, что фантики – это рамы.

А. М.: Почему? Ведь это упаковка.

И. Б.: Да, упаковка. Но с тем же успехом он мог бы использовать бумажные кладбищенские цветы – с тем же эффектом...

А. М.: Но ведь там нет никаких бумажных цветов, мы можем говорить только о том, что есть. Цветы дали бы совершенно другой эффект. Дело в том, что этот выбор не случаен и по нему очень хорошо можно проследить его пафос, его интенцию. Ведь он всегда утверждал, что все, что дается на обозрение – все это идеологично, навязываемо нашему «я» и все это ложно: работы с пустым центром «по краю», потом жэковская серия – позиция его «я» выступала только в манифестации ее отсутствия. В «Праздниках» я вижу в каком-то смысле возвращение к первым работам с «пустым» центром, но на другом уровне. Мне кажется, это очень сильное и последовательное утверждение, хотя, в каком-то смысле, эта последовательность граничит с сумасшествием. Как замечательно сказал И. Яворский об этих работах: «Это совершенно сумасшедшие работы, но не как работы душевнобольных, а как правильный шаг в личной мифологии, рискованный, но верный».

И. Б.: Ты прав, но я бы хотел указать на опасность нашего анализа. Все-таки в какой мере мы руководствуемся личным мифом Кабакова, нашим ощущением и понимаем его значимости – с одной стороны, и качеством работ – с другой, потому что ведь он сейчас находится в таком статусе, что, что бы он ни нарисовал, нам будет трудно отличить в его работах тот смысл, который мы вносим в них своей интерпретацией, от авторского замысла и прочих экзистенциальных дел.

А. М.: Но разве не ясно из названия этого сборника, что работы Кабакова – это одно, а наш диалог – другое? Ведь мы не искусствоведы. Но все-таки есть некоторая связь. Не следует интерпретировать, лучше анализировать, а анализ нам дает только онтологический взгляд. Психологический взгляд на эстетическую вещественность анализа нам дать не может.

И. Б.: Но ведь все равно ты этим анализом предлагаешь некую реконструкцию работ. Семантическую реконструкцию. И в этом смысле тут нет границы между твоей реконструкцией и тектоникой вещи, ее собственным пластическим качеством.

А. М.: Но ведь посылка у меня чисто историческая. Кабаков всегда заявлял в своем творчестве об идеологической ложности «центра». Это его исходная интерпретационная позиция.

И. Б.: Кредо, да.

А. М.: Следовательно, если мы исторически принимаем эту его позицию, прослеживая ее в его творчестве, то мы можем проанализировать (несмотря на то, что наша позиция может не совпадать с его), соответствует ли новый этап нашей интерпретации его заявленной идеологии. Или не соответствует. Я усматриваю в этих двух работах вполне убедительное продолжение его идеологии «пустого центра».

И. Б.: (Зевает). Это верно. Но почему мы зациклились на нем? Ведь мы сначала хотели говорить про бедного Ануфриева. Ведь он все-таки как-то свободнее и доступнее.

А. М.: (Смеется). И вот с этой точки зрения интересно, конечно, посмотреть на Ануфриева.

И. Б.: Кабаков и Ануфриев – антиподы, и по возрасту, и по статусу, и по эмоциональности, и по характеру менталитета – предельная просчитанность у Кабакова...

А. М.: А тебе не кажется, что в каком-то инфантильном смысле, в смысле декаданса, он повторяет ту же Кабаковскую интерпретационную интенцию «пустого центра» и ложности изображаемого? Вот, например, «лишить колобка». Ну что это за работа? Она мне очень нравится. Она все время висит в каком-то неопределенном тумане непонимания. И этим нравится. Вот если бы она предлагала какую-то положительную идеологию, то впечатление от нее быстро рассыпалось бы. Но в ней есть что-то такое, что сохраняет эту пустотность взгляда на нее, неопознанность, следовательно, и в ней самой есть это качество пустотности и неопознанности. В ней есть идеологическая пустотность при полной онтологической наполненности. Как ты думаешь, что это такое?

И. Б.: В этих работах – да, тут действительно, достигается какой-то очередной совершенно новый слой неидеологичности. Он нашел какой-то прием...

А. М.: Неидеологичность как отсутствие диалектики – естественной диалектики, разумной диалектики и т. п. Отсутствие всякой идеологической борьбы.

И. Б.: Но одновременно это и не традиционный абсурдизм.

А. М.: Да, это не традиционный абсурдизм. Если мы имеем дело с идеологической пустотностью как посылкой, то этот факт все-таки отсылает нас к определенной школе – дзенбуддийской, хинаянистской и т. д.

И. Б.: Но это очень далеко, надо брать ближайшие эстетические аналогии, иначе мы совсем заблудимся.

А. М.: Но тогда это Кабаков и экзистенциальная посылка.

И. Б.: Но сначала следует пройти через эстетические и искусствоведческие ассоциации. В этих работах действительно есть разрушение социальной семантики – можно говорить о том, какими причинами это вызвано: личными, психологическими, шизофреническими, эстетическими.

А. М.: Но лучше об этом не говорить...

И. Б.: Да, это его проблема и лучше всего это вынести за скобки. Мы имеем некоторый предмет, его работы, которые открыты для интерпретации.

А. М.: Желательно – для анализа.

И. Б.: Да, для анализа, я согласен.

А. М.: Потому, что проинтерпретировать эту вещь довольно легко, я имею в виду «лишить колобка». Например – дудки.

И. Б.: Дудки... да...

А. М.: А что такое дудки? Ведь есть же такое выражение, мол, «дудки тебе». То есть «ты хочешь что-то понять, а нет, дудки!»

И. Б.: Дудки, да...

А. М.: А что значит «лишить колобка»? Тут есть два значения. Одно – отнять у тебя колобок, другое – лишить колобка (сказочного персонажа) возможности его дальнейшего ускользания. Не позиция ли это лисы из сказки о колобке? Может быть, он от имени лисы нарисовал эту картину? Ведь в сказке лиса лишает колобка его колобковости.

И. Б.: Да, лишить колобка кого? Лису!

А. М.: (Смех). Нет, наоборот! Лиса лишает колобка его природы колобковости. Она же его обманывает!

И. Б.: Нет, колобка нельзя лишить колобковости, его можно только съесть.

А. М.: Верно, но там ведь что получается. Лиса пытается лишить колобка его колобковости, а колобок говорит: «Дудки, мол!»

И. Б.: Или мы говорим: лишить лису колобка!

А. М.: А, да, лишить лису колобка! И что?

И. Б.: Дудки, мол ей! А не колобка!

А. М.: И что дальше? Колобок дальше катится?

И. Б.: И колобок дальше катится. Но то, что у него возник колобок по ассоциации с этими нашими рассуждениями... А он это читал?

А. М.: Вроде читал.

И. Б.: А это где было опубликовано? А, в «Динг ан зихь»?

А. М.: Нет.

И. Б.: А, нет.

А. М.: Впрочем о колобковости везде было – и в «Динг ан зихь», и в «Комнатах».

И. Б.: Да, колобок везде фигурировал.

А. М.: Колобок – это образ ускользания от всякого понятийного усилия.

И. Б.: Но у Ануфриева это еще и как бы вызов нам. Мы, мол, идентифицируем себя с колобком, наш завершающий образ – колобок, то есть мы – колобки. Один – большой колобок, другой – маленький, но все мы – колобки. То есть он в этой работе как бы лишает нас нашей колобковости, указывая на то, что сейчас это уже исчерпавший себя образ и тип существования и надо прийти к какому-то совершенно иному образу.

А. М.: А к какому?

И. Б.: К дудке.

А. М.: А что значит «к дудке». Дудки ведь здесь у него – двусмысленно.

И. Б.: Действительно, дудки, это что, рок дела, что ли? (Смех).

А. М.: Роковые дела!

И. Б.: Роковые?

А. М.: (Смех). Но ведь это тоже все двусмысленно, понимаешь? Нет, нет, это все интерпретация, и наш разговор только демонстрирует ее ущербность как метода обращения с эстетическим материалом.

И. Б.: Конечно, это все интерпретация.

А. М.: Погружение в словесное плетение.

И. Б.: Но важно понять, откуда он на это смотрит. Надо встать на такое большое расстояние, откуда все это как-то вяжется. Тут надо посмотреть еще и на семантику других его слов: «БЕЗ», «РОДНОЙ», «ТАТАРБУНАРЫ», «УНГЕНЫ», «ДИСЦИПЛИНА», «ИМЕНИНЫ». Да?

А. М.: Да, да.

И. Б.: Да, что это такое, вся эта хрень. Татарбунары, Унгены... Это – граница, понятно. Унгены – это граница.

А. М.: Кстати, «Татарбунары» замечательно решена с точки зрения границы, потому что сама картина представляет собой что-то вроде изображения асфальтового шоссе, упирающегося в надпись «ТАТАРБУНАРЫ». Образ границы здесь довольно прозрачно формализован. Но ведь это – опять образ, опять интерпретация.

И. Б.: Опять интерпретация, да...

А. М.: Нам все-таки нужно другое. Когда мы говорили о работах Кабакова, мы вычленили его посыпочную идеологию о лживости всякого изображения, то есть мы не занимались переложением визуальных образов в литературные, что всегда происходит на одном семантическом уровне, а переходили с одного уровня на другой. Кабаковское заявление – весьма сильное, за ним стоит колossalная традиция, и если даже мы будем придерживаться мнения, что нет оппозиции «культура» и «реальности», а есть только «культура» и «культура», то все равно степень индeterminированности кабаковского горизонта «культуры», откуда идет его посылка на уровень презентации, значительно больше степени индeterminированности самого этого уровня презентации, а точнее говоря – он его и детерминирует этой посылкой.

И. Б.: С точки зрения антиидеологичности у Сережи то же самое, он все время заявляет, что все это ничего не значит...

А. М.: Не совсем так. Кабаков положительно указывает на свою антиидеологическую позицию...

И. Б.: Да, а Сережа – отрицательно...

А. М.: Ты уверен, что отрицательно?

И. Б.: Ну, по крайней мере, на какой-то стадии.

А. М.: У Сережи все выбириует. Кабаков четко, как человек ответственный (смех) за свои слова и свои деяния (смех), шизофрения которого глубоко скрыта и он ее глубоко контролирует...

И. Б.: Конечно...

А. М.: ...как культурный человек. Он четко и вполне положительно говорит, что все, что мы изображаем, – это ложь.

И. Б.: И все-таки, прямо продолжая твою мысль, можно сказать, что у Кабакова за всем этим стоит презумпция эстетической ответственности. И она нами угадывается. И та легкость, с которой мы решаемся на анализ и интерпретацию, она основывается в конце концов на нашем ощущении того, что за этим стоит некоторый ответственный жест художника.

А. М.: Совершенно верно.

Кабаков открыт к этому разговору.



С. Ануфриев, 1987 (на первой выставке Клуба авангардистов)

И. Б.: У Ануфриева это качество, вообще говоря, может и отсутствовать.

А. М.: Да, да.

И. Б.: То есть некоторая такая эстетическая безответственность.

А. М.: Но в то же время в его работах присутствует убедительность.

И. Б.: Да, она есть.

А. М.: А тебе не кажется, что это есть знак, соответствие сегодняшней художественной ситуации? Это мерцание?

И. Б.: Мерцание, да...

А. М.: То есть он не заявляет, что всякое изображение есть ложь, не берет на себя такую ответственность и все-таки строит свои работы в этом же семантическом поле, но где-то на его периферии, далеко от ядра, в диффузных зонах. Если Кабаков организует это поле, является его ядром и отвечает за него, или можно сравнить его с каким-нибудь генштабистом, который строит операцию и целиком берет на себя ответственность за исход дела,



И. Кабаков. Из «Кухонной серии»

то Ануфриев – он как бы внутри этого дела, он принимает участие в том, что Кабаков в качестве такого плановика-генштабиста организовывает.

И. Б.: Да.

А. М.: Ануфриев погружен в событийность, в развертывание этого плана, а там уже могут быть всякие частности, детали – перемещения, стычки, ошибки и т. п. Ануфриев как герой этого плана, этого сражения – что-то в этом роде.

И. Б.: Ну хорошо, а как у него трансформируется идея эстетической ответственности?

А. М.: А ты уверен, что она у него вообще существует?

И. Б.: Она у него все-таки существует. Это, конечно, не аргумент, но все-таки – это его мотив, он с ним борется в своем воображении, и многие его действия могут быть выражением отсутствия установки на ответственность, но тем не менее в какой-то своей модальности эта ответственность у него представлена. Хотя бы как возможность, но конечно, не как реальность. Ведь то, что он строит в своем мире, он строит, пусть и по фантастическому, но по плану все-таки.

А. М.: Конечно, план есть.

И. Б.: Другое дело, что этот план построен по совершенно фантастической логике, которую мы не видим и видеть, разумеется, не должны. Но этот план существует. И поэтому, конечно, он исходит не из традиционных моральных категорий, а из каких-то иных. Это этика совершенно иного порядка. Это что-то вроде этики асоциального человека.

А. М.: Боюсь, что мы сейчас слишком далеко отойдем от эстетических проблем. А тебе кажется, что Сережа выступает в роли некоей служебной эстетической силы?

И. Б.: Может быть.

А. М.: В то время как Кабаков не выступает в такой роли.

И. Б.: Интересно, что симптомы распада у Сережи видны в меньшей степени, чем у художников, которые выставлялись с ним на Восточной улице, но это происходит в силу его последовательной асоциальности и последовательного отказа от всяких попыток вступать в какое бы то ни было соглашение.

А. М.: Да, можно еще так сказать. Кабаков никогда не войдет внутрь, он всегда будет держаться за вот этот вот косяк (*показывает на дверь*), за дверную раму и никогда не будет входить в сферу фантомов, которых он эманирует по краям или в центре своей пустоты, и, конечно, он никогда сам туда не войдет – он всегда будет подставлять туда других: живописцев Масловской школы, какого-нибудь Энгра и т. п. Он всегда будет очень крепко держаться

за эту дверную раму. В то время как Ануфриев влезает в это фантомное пустое пространство...

И. Б.: Он влезает, влезает...

А. М.: Сам, своей собственной экзистенцией все это переживает...

И. Б.: Поэтому ему и не за что удержаться, он проваливается. Если ты вспомнишь некоторые диалоги, которые происходили в зале, в частности этот знаменитый разговор с редактором «Московского комсомольца», он же, несмотря на то, что и ты, и я всегда советовали ему использовать терминологию и язык, оперирующий к знаку, а не к абсолюту...

А. М.: Действительно, какой-то абсолют...

И. Б.: И вот это как раз и есть выражение этого провала...

А. М.: Да, фантомности, он в фантомном пространстве находится...

И. Б.: Да, он оттуда, он провален в него... Он находится в неартикулированном пространстве. Я помню, как он...

А. М.: Это наркотическое состояние.

И. Б.: Я сейчас понимаю смысл одного эпизода, когда он пытался написать аннотацию к собственной экспозиции. Он стал писать, и у него шел поток из набора слов типа «бытие», «абсолют» и все такое, и он никак не мог все это дело по-другому организовать и сделать более внятно и осмысленно. И теперь я понимаю, что это было следствием того, что он оттуда, из этого провала ничего и не мог сказать, не мог вывести ничего.

А. М.: Да, у него нет дистанции между словами и собственной экзистенцией, собственной позицией, следовательно, и нет ответственности.

И. Б.: Нет, ответственности, конечно. Если человек адекватно не артикулирует вербально свои состояния, то тем самым у него нет условий для ответственных позиций.

А. М.: Да, он целиком впал в это фантомное поле, но в данном случае – в эстетическое. Пригов, например, впал в социальное фантомное поле, он там является персонажем.

И. Б.: Да. Он персонаж в пространстве социальных сил.

А. М.: Да, да. Но которые являются тоже фантомными.

И. Б.: Фантомными, конечно.

А. М.: В то время как Кабаков никогда не позволяет себе туда залезть... он всегда в стороне.

И. Б.: Да, он не вливает. Художник может быть художником-персонажем, но прежде всего именно художником-персонажем, а не социальным деятелем-персонажем. Но с другой стороны, Пригов, с присущей ему энергией, он

как-то держится, пока ему удается не проваливаться. Иногда его, правда, заносит.

А. М.: Да, заносит. Но Ануфриев целиком занесся, но он занесся до такой степени, что смог родить хорошие работы. Мне его работы очень нравятся. И вот что это такое? (смех) Это странно. Как это можно оценить?

И. Б.: Очень глубоко провалился.

А. М.: То есть до какой степени? Там уже что обнаруживается?

И. Б.: Мне кажется, что в этом смысле, вот эти его, например, женские платья, это очень важный момент, симптом. Симптом глубины провальности. Поэтому что никто из нашего окружения не сможет решиться на что-либо подобное. Никто. Чтобы публично одеть на себя женское платье. Это уже все. Человек рискует уже всем. Он рискует быть выброшенным из всего этого. А та последовательность, ответственность и серьезность, с которой он все это делает... Вот, например, когда на выставке он 40 минут объяснял местному гебисту, что такое авангард, это было совершенно серьезно, и это действует завораживающе на чиновников и на всех этих людей.

А. М.: То есть он как бы перешел в это шаманское пространство.

И. Б.: Да, и очень глубоко туда погрузился.

А. М.: И что же он порождает? Каким качеством обладают его работы?

И. Б.: В каком смысле качеством? Эстетическим?

А. М.: Дело вот в чем. Когда мы смотрим Кабакова, мы можем очень долго о нем говорить, анализировать, просматривать его путь, связи, производные и прочее. А об этих работах Ануфриева довольно трудно что-либо сказать не интерпретационное, а именно аналитическое, несмотря на то, что эмоционально они мне нравятся, я хочу еще раз это подчеркнуть.

И. Б.: В них, вероятно, есть те основные эстетические признаки, с которыми ты привык или умеешь ассоциировать так называемую «хорошую работу» на основе опыта знания западной живописной ситуации и т. п. Хотя у нас есть свои иллюзии. Ведь мы знаем западные работы по журналам.

А. М.: Но они просто сделаны хорошими красками, это вполне можно себе представить.

И. Б.: Но мы не знаем ни социального, ни экзистенциального контекста западного художника, и у нас довольно превратное представление о том, результатом чего, какого усилия – нравственного, социального, эстетического является та или иная изобразительная работа, мы видим сами эти предметы. Хотя у нас есть большой опыт сопоставления, анализа. Поэтому когда ты, например, настаиваешь на том, что работы Ануфриева есть

то единственное из того, что было выставлено на Восточной улице, что можно поставить в ряд с тем, что мы знаем по картинкам западных художников...

А. М.: По фотографиям, точнее. Эти фотографии его работ, как ни странно, очень хорошо ложатся в тот фотографический ряд, который можно увидеть, скажем, в Кунстфоруме, Флэшарте и т. д.

И. Б.: Да. И мы легко соглашаемся с тем, что его работы на цветных (особенно) фотографиях выглядят еще лучше, в то время как все остальные работы наших художников на фотографиях выглядят хуже.

А. М.: Вот что это значит?

И. Б.: Действительно, интересно

А. М.: Он как бы с той стороны перебрался...

И. Б.: То есть он как бы туда, что ли, попал?

А. М.: (Смех). Но что это, непонятно...

И. Б.: Он как бы сквозь центр земли провалился...

А. М.: (Смех). Да, и уже в Америке...

И. Б.: И уже в Америке.

А. М.: И как же это, почему?

И. Б.: А это – глубина его болезни, это очень мощно. Он как бы такой новый Ван Гог, что ли?

А. М.: Что-то в этом роде. Может быть и такой взгляд, что Кабаков нам продемонстрировал в своих последних работах завершенность посылки о неподлинности изображения как идеологемы.

И. Б.: Завершенность неподлинности изображения. Да.

А. М.: Продемонстрировал очень жестко, четко. Если вот Абрамов, например, в своей серии «Рамочки» оставлял все-таки пустое место, так же, как и Кабаков в ранних работах оставлял пустой центр, потом заполнял его текстом, а потом...

И. Б.: Потом хуйней какой-то...

А. М.: Да, потом всеми этими жэковскими делами, то теперь он наложил, наконец-то, сами рамочки в виде оберток поверх неподлинного, чем эстетически убедил нас окончательно, что, действительно, все, что можно изобразить – неподлинно, это искусственное. То есть что искусство есть искусственное по преимуществу. В то время как Ануфриев заявляет прямо противоположное.

И. Б.: А именно?

А. М.: Ануфриев уже абсолютно деидеологизирован. Он сделал следующий шаг,

и он заявляет, что в эстетике есть своя подлинность, не идеологическая, но заявляет это знакомым нам языком, прошедшим в своем становлении через зону деидеологизации к пустоте, заявляет, так сказать, на выходе из этой зоны. Что отличает качественно его заявление от каких-нибудь «чистых художников». То есть он заявляет о подлинности изображения в ее эстетической онтологии.

Ануфриев как бы разделил категорию подлинности.

И. Б.: Я сделаю еще заход с другой стороны. Когда я рассуждал о том, что происходит сейчас на выставочных площадках и в мастерских, мне было очень удобно отталкиваться от такой печки как концептуализм и делить всю историю авангарда на доконцептуальный период и постконцептуальный. Это такая особая, с новой пластической наполненностью социальная ирония, но более свободная, более живая, живописная, более экспрессивная, чем в классическом концептуализме. Это работы Звездочетова наиболее удачные, работы Володи Мироненко, это работы Тимура Новикова и Олега Котельникова в Ленинграде, это такие интересные, хорошие постконцептуалистские работы.

А. М.: Да, свободные от борьбы, точнее – свободные от серьезного отношения к идеологической борьбе, как это было у Булатова, Кабакова и т. д.

И. Б.: Да, а теперь игровой градус в работах выше. В постконцептуализме своя эстетика, довольно симпатичная. И в этом смысле работы Ануфриева – не постконцептуалистские. Они совершенно другие.

А. М.: Действительно, они открывают нам очень интересную проблематику. Пафос того же Булатова и особенно Кабакова, заключается в том, что жизнь, моя личная экзистенция, удаленная от всякого социума – подлинная, недоступная социуму, и я ее охраняю. Искусство же принадлежит социуму, и поэтому оно неподлинное. Подлинна в искусстве только онтология рамы. То есть у них шла постоянная методологическая борьба с партийностью искусства, заявленной Лениным, причем борьба, что называется «теми же средствами», в тылу врага, так сказать. А онтология рамы подлинна потому, что ей образно (да и впрямую) можно ёбнуть по голове. Вот это пожалуйста.

И. Б.: (Смех). Замечательно.

А. М.: (Смех). А все, что внутри – это все ложь.

И. Б.: Да, все ложь.

А. М.: И Кабаков последовательно проводит этот свой метод. И в этом пафос разделения категории подлинности. В то время как Ануфриев уничтожает этот

пафос. Он считает, что есть своя эстетическая подлинность и в художественных произведениях, то есть эта категория приложима к работам, а не только к раме.

И. Б.: Да, да.

А. М.: Вот в этом своем чудовищном провале сквозь землю он обнаруживает другую методологию, обнаруживает, что есть автономия и своя подлинность не только в раме, но и в поверхности. Потому что если у Кабакова поверхность – грязно-коричневая, зеленая – тоже ложная, он брал ее как бы не «от себя», а из общественных мест – из ЖЭКов, сортиров, вокзалов и т. д., то у Ануфриева нет этой социальной привязки, он искренне...

И. Б.: ...Мажет...

А. М.: (Смех). Да, да искренне мажет, искренне покупает эти дудочки, искренне их приклеивает, он делает это с большим удовольствием, а не с отвращением и страхом, как это делает Кабаков в пафосе контекстуального отрицания этого: это не мое, это – говно! Ануфриев же уже видит эти дудочки и этот цвет деидеологизированными.

И. Б.: Но какой ценой покупается эта деидеологизация? Мне кажется, что это особое, психопатологизированное пространство...

А. М.: Да, это такая посылка, новая методология требует психических жертв, что ж тут поделаешь. Так что это только посылка, а результат...

И. Б.: Да, результат другой, он предметный, конечно, и дело совсем не в психопатологии. И все-таки здесь какая-то новая стадия распада сознания, которая имитируется художником, и если, действительно, Кабаков имитировал распад социального поля, всей этой логики предшествующего авангарда...

А. М.: То есть неподлинности.

И. Б.: Да, неподлинности. Он всегда отстаивал свою собственную подлинность: у Ануфриева этого нет, он не отстаивает свою собственную подлинность, даже наоборот. Здесь даже проблема подлинности снимается.

А. М.: Но, убирая свою собственную подлинность, она выдавливается у него в виде этого мазания по картинам и приклеивания всякой искренней ерунды. То есть она снимается в кабаковском смысле, конечно, но возвращается в ануфриевском смысле, скажем, в смысле муравья, который ползает по этой поверхности и ему неважно, кому она принадлежит – худфонду, райкуму, горкуму, ЦК КПСС или какому-нибудь частному лицу. Он своими лапками перебирает эти комочки земли и спокойно движется куда ему надо, удобно себя чувствует на этой земле. И поэтому, когда Ануфриев мажет своими грязными цветами, такими же грязными, как у Кабакова, даже еще более грязными, то эта степень усиления грязности дает обратный, «зеркаль-

ный» эффект возникновения подлинной поверхности. То есть он может не идеологически, не на дистанции, точнее – на более далекой дистанции, его контекстуальность теряется вдали и трудно определима. Он целиком, как муравей, погружается во все это дело со всеми своими экзистенциальными горизонтами.

И. Б.: Это правильно. Кабаков, как настоящий концептуалист, работает с какими-то языками культуры.

А. М.: Да, и эти языки вполне просматриваются, а языки Ануфриева так удалены и углублены в него самого, что практически не просматриваются. Возникает эффект неизвестного пространства, неизвестной ментальности. Хотя можно сказать, что действительно, Ануфриев и не работает с языками культуры, это чистая вегетация, потому что увидеть в его работах язык ваджраяны довольно сложно, хотя он там и существует, причем, в очень современных и местных формах, «здесь и теперь», но это как бы не обязательный взгляд, поэтому и можно говорить о вегетации.

И. Б.: Да, вегетация.

А. М.: Но вегетация с очень положительным результатом. У постконцептуалистов, о которых ты говорил, у них, конечно, игровой градус выше, но все равно идеология, узнаваемая идеология присутствует. Они все равно в контакте с социумом.

И. Б.: Да, идеология есть, и в большом количестве.

А. М.: В то время как Ануфриев не находится в контакте с узнаваемыми идеологемами социума. Он находится в контакте с онтологией естественной эстетики, что-то в этом роде.

И. Б.: Но я бы хотел тебе возразить. Ануфриев может совершенно другими цветами, не такими, как Кабаков. В этом смысле в этой полемике на Восточной ты сказал совершенно правильную вещь, когда кто-то там сказал, почему у него такие грязные цвета, которых, кстати, совершенно не видно на фотографиях.

А. М.: (Смех). Да, на фотографии этого не видно.

И. Б.: И кто-то там сказал, что же это за работы, если цвет грязный, нечистый, цвет. А ты сказал, почему вы считаете, что грязь – это что-то низкое, это просто земля с водой.

А. М.: Совершенно верно.

И. Б.: И в этом смысле у него даже не Кабаковский подход, а другая онтология.

А. М.: Да, у него очищенный взгляд, очищенный от актуальных идеологических потоков. Это муравьиный взгляд.

И. Б.: Да, он муравьиный, но в этом смысле есть некая аналогия с тем местом, которое его работы занимают в эстетическом и историческом ряду, в смысле послевоенного искусства, и роли вот этой картинки с муравьем, которая обсуждается у Кабакова в тексте «Муравья». Значение того муравья состояло в том, что они все усилия своего обсуждения направляли на то, чтобы держать в поле внимания ту грань, которая отделяет этого муравья от факта искусства, от художественного произведения. И эти постоянные усилия...

А. М.: Да, фактом искусства был сам их разговор.

И. Б.: Да, а сам муравей таковым не являлся. Это была просто гадкая картина.

А. М.: А здесь мы видим прямо противоположную картину.

И. Б.: Да, совершенно противоположную.

А. М.: Ануфриев – выразитель взгляда этого муравья на обсуждающих его концептуалистов (а не концептуалистов). У него муравьиная онтология.

И. Б.: Да, черт его знает, вроде он целиком возвращается в область нехудожественного...

А. М.: (*Чавкает колбасой*). А почему не художественного? Может, наоборот.

Ведь он представляет нам деидеологизированное поле. Ведь в наших условиях очень трудно быть свободным от идеологического места, это все какая-то известная «духовка», замутненный взгляд.

И. Б.: Да.

А. М.: Все так или иначе находятся в состоянии борьбы и полемики. Поскольку идеологическое поле страшно напряжено. И либо они расширяют, демократизируют свои усилия, либо против этого, но в любом смысле идеологическая позиция вменяема и прослеживается. У Ануфриева она тоже, конечно, есть, но ее границы выходят за рамки его возможностей их обнаружить. Он возвращает нам эстетику в ее онтологической подлинности через критическую невменяемость.

И. Б.: Да, но можно как-то положительно определить эту эстетику?

А. М.: Можно, но не нужно. В данном случае и контексте. Самое главное – это то, что он возвращает нам центр, Кабаков снял центр как ложный.

И. Б.: Это правильно...

А. М.: А Ануфриев нам возвратил центр.

И. Б.: Но ведь он должен был как-то положительно задать его, этот центр.

А. М.: Мне кажется, он задал его через какие-то положительные, экзистенциально-случайные, что очень важно, такие как бы заметки, замечания, приятные, направленные в сугубо личные сферы, по поводу согла-

сия, к чему собственно, все и стремятся, к каким-то приятным, простым и обыденным вещам.

И. Б.: Да. Но этого недостаточно. Это экзистенциальные предпосылки, но еще не эстетика.

А. М.: Да, это намерения. Можно сказать так. Он смог избежать рутин из-за того, что его работы передают интенцию саморазвлечения и исследования личных и в то же время неидеологичных вещей.

И. Б.: Мне кажется, что известное достоинство, которое присутствовало в работах постконцептуалистов, у того же Здездочетова, у ленинградцев, состояло в том, что всякая новая значительная вещь, как это хорошо сказал Кабаков про какую-то Иркину комнату, вторую, по-моему, что она возникла и она убеждает, то есть в ней есть высокая степень определенности, в том числе и интерпретационной. То есть структура вещи должна быть высокой степени определенности. Потому что, несмотря на обилие интерпретаций – например, когда мы смотрим какой-то фильм, спектакль, и мы все-таки предполагаем, что существует, если вещь значительная, мы полагаем, как ни странно, что существует некоторая верная, разделяемая неким правильным сознанием понимание вещи. Вот если мы видим Бунюэля, то мы видим, что это фильм – плохой. Хотя там море интерпретаций, но все они будут не о том. Есть некая высокая правильная интерпретация, которая обозначает уровень согласия какого-то круга правильно понимающих искусство людей. И это очень важно.

А. М.: Да, конечно.

И. Б.: Можно по-разному относиться к работам Кости Звездочетова. Но есть несомненная простота и ясность его семантики и его эстетики. Нельзя все-таки отрицать то, что работы Ануфриева этим качеством не обладают.

А. М.: Не обладают.

И. Б.: Потому что вот, например, Кабаков, когда он завоевывал место на художественной арене, он делал вещи, которые обладали ясностью и мощью, и тем самым – определенностью.

А. М.: Так мы уже определили, почему они обладали. Очень жесткая идеологическая посылка.

И. Б.: Да, да. Но он сумел эту жесткую идеологичность воплотить предметно.

А. М.: Да, правильно. Жанрово воплотить.

И. Б.: Значит, пока все-таки мы пришли к тому, что наше внимание к работам Ануфриева во многом коренится в том, что они – единственные работы, которые ложатся в ряд картинок, которые мы знаем по западным журналам.

А. М.: Ты думаешь так?

И. Б.: Ну да, но просто...

А. М.: Ну например... честно говоря, мне интересно...

И. Б.: (*Глядя в телевизор*). А что она там поет, включи звук.

А. М.: (*Смех*). Да ну, что...

И. Б.: Гурченко...

А. М.: (*Смех*). Но, понимаешь, в чем дело, если бы они повторяли западные дела, как «детсадовцы» – Филатов, Ройтер и т. д. это одно. Но здесь не так. Ануфриевские работы приставляются к западному ряду, а не повторяют. А чтобы приставиться, нужно внести что-то свое.

И. Б.: Это правильно...

А. М.: Они просто к этому общекультурному уровню приставляются, а не подражают.

И. Б.: Конечно. Я все-таки не настолько «наивен», чтобы не понимать, что есть отличие между возможностью вставить в этот ряд Ануфриева и очевидной стилизацией, которую мы видим у «Детского сада», Филатова, Ройтера и т. д.

А. М.: Да их и нельзя вставить, потому что они то же самое, только хуже.

И. Б.: Да. А Ануфриевские в этом ряду, но другое. Да, это правильно.

А. М.: Ануфриев в данном случае представляет просто еще один вагон, который прицепляется, скажем, к экспрессу, циркулирующему между, там, Веной и Парижем, что-то в этом роде.

И. Б.: Но в этом смысле что я хочу сказать. Работы Кабакова, как ни странно, не смотрелись бы в этом ряду.

А. М.: А какие именно работы?

И. Б.: И картинки из альбомов, и «По краю»...

А. М.: Но они же ведь смотрятся в ряду западных картин?

И. Б.: Если мы натыкались бы на них взглядом, вот, например, мы листаем журнал, а натыкаемся на такие работы. Мы сразу думаем, ёб твою мать, что это такое? Наш глаз останавливался бы на них не только потому, что мы их знаем, а потому, что они, как всякое, естественно, советское, русское искусство, выбиваются из западных дел. Работы Ануфриева в этом смысле почти бы не выделялись. Мы бы сразу сказали: «Вот какой интересный западный художник!»

А. М.: Да, верно. И совершенно неважно, что там русские надписи.

И. Б.: Абсолютно не важно.

А. М.: Так это удивительное достижение!

И. Б.: Да, это особое качество. Оно как бы запредельное, это просто чудо.

Именно чудо. Он действительно антипод. Он провалился сквозь центр земли.

А. М.: Да, и вылез уже с той стороны. Вылез уже как один из нормальных людей, без метафизического шовинизма.

И. Б.: Да, он сумел себя до такой степени растормозить...

А. М.: Здесь, в нашей ситуации, что удивительно...

И. Б.: Да, здесь...

А. М.: Практически он уничтожил себя, социально.

И. Б.: Да, он аннигилировал свое социальное тело.

А. М.: Очень точно. Аннигиляция социального тела и, следовательно, никакие идеологические социальные местные воздействия на него не влияют. Поскольку он для них – пустое место.

И. Б.: Да, они просто сквозь него проходят.

А. М.: И в этом смысле можно поговорить о работах Лейдермана. Они мне тоже очень нравятся, они очень напряженные. Но однако вот этого эффекта социальной аннигиляции в них нет. Они очень напряжены в социальном смысле, это очень такие «барометральные» работы...

И. Б.: Верно. Это еще подчеркнуто чертами характера: довольно агрессивный Лейдерман и несколько расслабленный китаец Ануфриев.

А. М.: Да, такой западный китаец. Но, конечно, у него тоже есть своя метафизика, но она уже общестратегического порядка. А Лейдерман еще как бы не покинул поле идеологической борьбы, хотя работы его, повторяю, очень хорошие. Ведь в наших рассуждениях нет оценок качества работ, есть только анализ степеней и способов идеологической задействованности в то или иное социальное тело.

И. Б.: И в этом смысле совершенно незачем заниматься интерпретацией, почему там у Ануфриева «Татарбунары» или «Унгены», а вот общая структура – совсем другая.

А. М.: Да. Вещь убедительная. Эстетический возврат впечатления от нее достаточно убеждает в том, чтобы принять эти работы именно как хорошие работы. В то время как таких работ очень мало, я почти и не знаю таких работ в последнее время. За исключением Кабакова, Лейдермана... трудно что-либо припомнить.

И. Б.: Ну да, потому что все остальные либо перенасыщенные...

А. М.: И, кроме того, они все находятся в какой-то полемике – в эстетической, социальной и т. д. Так вернемся к категории завершенности. У Ануфриева, как ни странно, есть некий уровень метазавершенности местного авангардного движения вообще.

И. Б.: Да, конечно.

А. М.: То есть – раскол. Он сделал сильнейший удар, расколов категорию подлинности, с которой все время работал Кабаков.

И. Б.: Да, верно.

А. М.: И поэтому он представил нам подлинный центр.

И. Б.: Вернул.

А. М.: Да, вернул подлинный центр. Это очень серьезный шаг в истории нашего авангарда.

И. Б.: То есть проделав эту мучительную операцию, этот подвиг Чкалова, слетав в Америку и вернувшись оттуда, перелетев через полюс, – это действительно как бы подвиг. И раз этот подвиг совершен, то возвращен и центр. То есть и другие художники в этом смысле могут им пользоваться.

А. М.: Да, проблема серьезности центра снята, осталась только его онтология.

И. Б.: Да, да, да.

А. М.: Ведь в этом смысле все держалось на серьезности.

И. Б.: Но нужно уточнить. Выходит, что созданы некие онтологические предпосылки заполнения центра. Или пока проделано только нравственное усиление, которое делает возможным метафизическую проработку? Тем самым уже близко к семантике, неправда ли?

А. М.: К семантике, конечно. Самое главное – это семантическая атака. Здесь была проделана именно семантическая атака.

И. Б.: То есть намечается такая цепочка: этика – метафизика – семантика...

А. М.: Совершенно верно.

И. Б.: То есть по очередности вынесения за скобки они именно в таком порядке располагаются...

А. М.: Да, да. Кабаков, как какой-нибудь мощнейший дхармапала, хранитель веры, проделав ту же трехэтапную операцию вынесения за скобки местной идеологии, однако, все время держал сам центр не за скобками, он всегда держал его напряженным, значимым в своей неподлинности. А Ануфриев сделал следующий шаг: вынес за скобки и центр, семантически его атаковав.

И. Б.: Да.

А. М.: Центр стал свободным местом, куда можно поместить свою экзистенцию – в эстетических пределах экзистенцию, разумеется, то есть преломленную, но преломленную по сравнению с Кабаковым минимально. То есть центр перестал быть для него серьезным, это уже не место битвы, там уже все давно прошло, все трупы сгнили, их убрали и опять трава растет. А у Кабакова центр – это место идеологических баталий.

И. Б.: Да, да.

А. М.: И Кабаков туда, в этот свой центр, ничего не может допустить: все, что там – все ложь. Ануфриев же расколол, плюрализировал центр. Для Ануфриева центр – это уже не мавзолей, не Дворец съездов, это уже как бы свободное место для прогулок.

И. Б.: Конечно, да.

А. М.: И в этом смысле он действительно сделал очень мощное усилие, открыв местному артистическому поведению, местному художественному сознанию возможность делать деидеологические работы, не связанные ни с «русской идеей», ни с советскими/антисоветскими делами.

И. Б.: Да, деидеологические работы.

А. М.: И я думаю, что это основное качество его работ. Но, правда, я не знаю, что дальше может быть...

И. Б.: Да, вот как дальше, это действительно интересно... Усилие совершено, утверждение новой эстетической реальности произошло, но как она будет прорабатываться, тематизироваться – сейчас сказать трудно, и очень интересно, как это все дальше пойдет. Ведь в нынешней ситуации кризиса и распада, перестроичного упадка вся ситуация не способствует переходу на новые позиции.

А. М.: Да, потому что в этот центр может попадать всякая гадость. Гадость мелких идеологий, вроде фашизма и т. п.

И. Б.: Да. Потому что то, что сейчас, например, делается на Фурманном, продолжение уже известных ходов. Это социальные маргиналии, с большей или меньшей художественной удачей, но это все-таки не то. Ведь сейчас все сильно влипают во все эти игры...

А. М.: Да, в эту полемику. Эстетической автономии нет. Там, где есть полемика, нет эстетической автономии.

И. Б.: Нет, конечно.

А. М.: И в этом смысле Кабаков все время держит этот свой огромный топор (смех) и как бы любую полемику уничтожает в корне. Ведь почему мы начали именно с его работ. Ведь все равно еще есть опасность для центра, и Кабаков в качестве такого дхармапалы с огромным топором все время его защищает с самых крайних позиций отрицания, во всяком случае – в «Праздниках». Кабаков своей пустотностью как мощнейшей категорией удерживает от всяких идеологических пополнений на этот центр. Но в то же время Ануфриев уже онтологизировал его как центр несерьезный, как то, куда может попасть художник. Сделав метафизическую артикуляцию

через этику и семантику, он артикулировал его как центр неких экзистенциальных (а не идеологических) возможностей.

И. Б.: Да, да. Итак, мы не только обнаружили некое новое эстетическое качество, но и фиксируем, что условия и возможности для развития этого направления очень ограничены, их практически нет.

А. М.: В данной ситуации.

И. Б.: К сожалению... Хотя важно то, что, по-видимому, в подобных вещах, не знаю, в этом ли русле, или в подобных проработках все-таки находится источник той действительно радикальной эстетической реформы, которую мы все хотели бы видеть и которая была бы радикальной эстетической альтернативой наблюдаемому нами эстетическому хаосу.

А. М.: И в этом смысле, хотя я опять спускаюсь на нижние этажи интерпретации, мне кажется знаменательным лексикон, который употребляет в своих работах Ануфриев. Например: «Дисциплина», ведь действительно, что можно противопоставить эстетическому хаосу, не плюрализму, если бы он был, это было бы замечательно, а именно хаосу, мутности в эстетическом смысле? Именно дисциплину.

И. Б.: Да, дисциплину.

А. М.: Потом вот это слово «БЕЗ». Без чего? Это – отсутствие, без идеологии, вероятно?

И. Б.: Без идеологии.

А. М.: Дисциплина без идеологии. И некая конкретность. Например, «Татарбунары» – это конкретный город, также, как и «Унгены».

И. Б.: Да. Ведь все это действительно очень странно... Татарбунары, Унгены... что это такое... но – нормально.

А. М.: Так это и есть признак новой эстетики, невозможность критической дешифровки конкретного. И можно сделать общий вывод, некую последовательность выстроить: Кабаков все время держал и удерживал пустой центр, затем мы в своей серии «домашних» речевых акций заполняли – через тавтологию – рефлексией на свою же собственную артикуляцию этот центр, тем самым очищая его от самих себя не только как художников, но и как критиков, что в концептуализме очень важно...

И. Б.: Да. Что-то уже лампочка не горит.

А. М.: Уже плохо записывает.

И. Б.: А почему?

А. М.: Батарейки кончились.

И. Б.: Ну ладно, тогда выключай.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР

БОЙС

холст, масло, фотографирование

1987

JUST SHOOT
AND YOU'LL
SEE ME AGAIN!



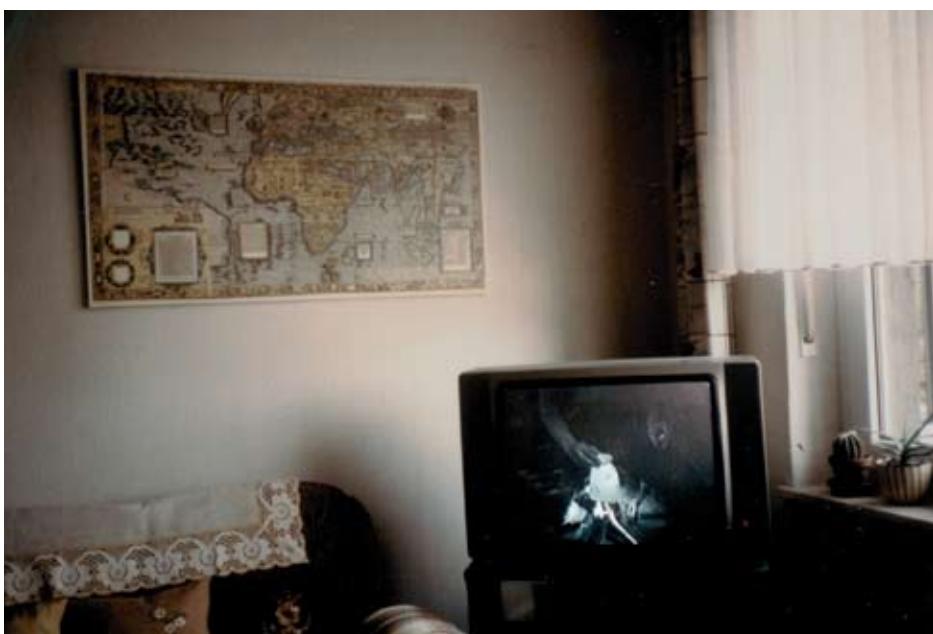
JUST SHOOT
AND YOU'LL
SEE ME AGAIN!



С. Х.

ДВЕ ФОТОГРАФИИ

1987



А. М.

-----.
ДВЕ ФОТОГРАФИИ

1987



С. АНУФРИЕВ

РАССКАЗ ОБ АКЦИИ М. ЧУЙКОВОЙ
«ПРОГУЛКА В БОТАНИЧЕСКИЙ САД»

февраль 1987



Как-то в воскресенье мы с Машей обедали, и, глядя в окна на улицу, освещенную солнцем, решили погулять, пользуясь чудной погодой. Честно говоря, для настоящей прогулки нужно было встать рано утром и, ни с кем не договариваясь на вечер, сесть на вокзале в электричку и уехать куда-нибудь в дачный поселок, где забываешь о городе, о шуме и суете.

Но мы встали поздно, долго раскачивались, потом обедали, а на вечер я договорился идти в гости, и о поездке за город и думать было уже нельзя. И мы стали решать, куда можно пойти в самом городе. Но Москва – сами знаете, какой это город, и наконец, я сдался. Тогда Маша взяла все в свои руки. Лукаво улыбаясь, она сказала: «Ни о чем не спрашивай, одевайся и пошли». Я подчинился, и вот мы вышли из дома и сели в метро на станции «Третьяковская». Я был ужасно рад, что за меня решают эту сложную проблему, но, когда количество станций, проезжаемых нами, возросло, я заволновался. Куда мы едем, ведь у нас немного времени? И сколько можно, вместо чудного свежего воздуха, торчать в этом подземелье? Маша только улыбалась. И, наконец, мы вышли на станции «Ботанический Сад». О, ужас! На часах было уже 17.30, а в 19.00 я должен был быть на другом конце города!

Мы выбрались на улицу и тут увидели, что погода страшно переменилась. Потемнело, стало холодно, задул ветер, неся колючий снег. А до Ботанического Сада от метро еще добираться на автобусе, и неизвестно, где остановка, и сколько автобуса ждать. Перед нами была неуютная местность, с какими-то автобазами, заводами и стройками вдали.

Мы потоптались на остановке. Я все более и более раздражался и стал злым голосом говорить Маше, что в Бот. Сад мы уже не успеваем, и надо ехать обратно, и получается, что вместо прогулки мы больше часа проведем в метро,

что более идиотской затеи я не испытывал на себе и т. д.

Но Маша успокаивала меня и улыбалась. Потом она, будто совсем не жалея о том, что мы не пойдем в Бот. Сад, предложила погулять прямо здесь. За остановкой начинался лес, и я подумал – может быть, ничего, так как лес выглядел вполне густым и заманчивым. Мы стали углубляться в гущу деревьев, ветер усилился, снег сыпал в лицо, да еще какие-то алкогольического вида мужики бродили по тропинкам. Маша весело вприпрыжку шла вперед, собирала веточки сухих трав и омелы, что меня еще больше раздражало. Я даже крикнул ей, что дескать, собирать букеты сейчас не модно, и сейчас же ощущил себя идиотом, что однако, только усилило мою злобу. И вдруг деревья кончились, и мы оказались на краю местности, посреди которой пролегал канал – граница владений ВДНХ. Вдали возвышался купол павильона «Космос», но о том, чтобы добраться туда, даже о том, чтобы перейти канал, нечего было и думать – вся местность была перекопана, всюду стояли экскаваторы, кучи мокрой глины и песка застыли на нашем пути. Мы прошли пару метров, и я угрюмо сказал, что дальше не пойду. Остановившись, мы смотрели перед собой. Маша стала говорить, что, вот видишь, ты сердился, а на самом деле это не случайно, что мы пошли сюда, в этом спрятан сокровенный смысл, а именно, мы подошли к иконографическому пространству ВДНХ с другой стороны, как бы с заднего хода, который закрыт, и теперь мы издали наблюдаем эту знаковую область, так блестяще описанную А. Монастырским. Все определенные им ментальные, энергетические и силовые взаимоотношения этого силового поля не выплескиваются за пределы ВДНХ, поскольку окружены глухим кольцом невнятной периферии. И мы, находясь на ней, вне досягаемости действия поля ВДНХ, можем отстраненно, аналитически созерцать издали эти взаимоотношения, представляя их умозрительно. Отсюда можно плясать и дальше, и т. д. и т. п., но тут я грубо оборвал Машу, указав ей на спешку и что пора идти обратно. Мы пошли по лесу, и на меня накатила новая волна злости и тоски. Я стал, раздражаясь от собственного негативного голоса, говорить, что вся эта теория лишена реальной почвы, и нечего выдумывать, поехали черт знает куда, черт знает зачем, приперлись на какое-то строительство, а ты, чтобы скрасить впечатление, чтобы обидно не было, быстренько сочинила теорию, шизофреничность которой усиливается кретинской ситуацией, но ведь меня не проведешь, я знаю, что все неудачно и плохо, и нечего тут оправдывать и т. п.

Но Маша не раздражалась, что меня крайне удивляло и бесило, а лишь смеялась и продолжала собирать веточки.

- РАССКАЗ ОБ АКЦИИ М. ЧУЙКОВОЙ «ПРОГУЛКА В БОТАНИЧЕСКИЙ САД» -

Я потом поражался тому, до какой степени дошла моя злоба, абсолютно ничем не объяснимая. Ведь такие ситуации случались не раз, но я никогда не роптал и не горчился, наоборот, приходилось успокаивать Машу, что, мол, ничего страшного, в следующий раз погуляем на славу.

А здесь я понуро брел к метро, не разговаривая с Машей, от бешенства едва не скрипя зубами и чуть не плача, способный убить человека безо всякой причины, просто так.

В вагоне метро Маша улыбалась мне, но я отворачивался к стене и угрюмо молчал.

И тут случилось неожиданное.

Маша с силой развернула меня к себе, поцеловала и провозгласила: «Поздравляю тебя с участием в первой акции «Ни уму, ни сердцу»!

Я был поражен. До меня дошел истинный смысл происшедшего, и я со страшной силой ощутил реальное значение новых принципов. Ведь я сам их создал. Я придумал термин «Ни уму, ни сердцу» для обозначения нового, аскетического направления в авангарде, отвлеченно теоретизировал и делал отстраненные работы, не затрагивающие человека буквально. Маша указала на нелепость этого своей пародией на теорию (во время остановки на краю ВДНХ). А когда «Ни уму, ни сердцу» воплотилось в происшествие, в реальность, когда я на самом деле испытывал действие этого принципа, мне стало не до шуток. Я не распознал своего метода, лишился чувства юмора, более того, намеренное конструирование «неудачной ситуации» вызвало у меня бессознательную негативную реакцию в отличие от непреднамеренной, случайной ситуации такого рода. Мой метод, воплощенный в более радикальной форме, как бы подкрался ко мне со спины и сыграл на мне, как на барабане, свой идиотский марш.

Осознав все это, я возрадовался и понял, насколько новаторской была вещь. Я горячо благодарили Машу за острое переживание и чудесный день, хвалил ее, и между нами установились доброта и мир, однако подобных акций больше почему-то не повторялось.

ИНТЕРЬЕР
ВЫСТАВОЧНОГО
ПОМЕЩЕНИЯ

1987



*На предыдущем развороте: Работа С. Хэнсген «HANS ИВАН», 1987
(на первой выставке Клуба авангардистов)*

ПРОДУКТЫ

1987



ПРОДУКТЫ



На предыдущем развороте: ПРОДУКТЫ. Фото А.М., 1987

С. АНУФРИЕВ, Ю. ЛЕЙДЕРМАН

С МАШИНИСТОМ НА ПЛЕЧАХ

стенограмма диалога

1987

С. АНУФРИЕВ (*в дальнейшем СА*): Я шел к тебе и обратил внимание на то, как человек расставлял школьников, собираясь их фотографировать. Он их расположил в ряд и точно знал, как они должны стать, как должны сделать ноги – «как у кавалеристов».

У него были совершенно четкие представления, что следует делать с этим материалом. Мне же был бы интересен какой-то набор – материалов, понятий или еще чего-нибудь – с которым невозможно представить, каким образом следует манипулировать, то есть, материал, не дающий о себе информацию, которая могла бы привести к формированию понятий относительно необходимых действий. Дети есть – с ними уже можно манипулировать. Интересно представить себе такие вещи, при столкновении с которыми человек бы растерялся, не знал, как манипулировать в отсутствии понятий и «что с этим можно сделать и как».

Ю. ЛЕЙДЕРМАН (*в дальнейшем ЮЛ*): С любой вещью можно манипулировать, поэтому она и является вещью. Собственно говоря, это и есть Хайдеггеровская «сподручность», печать возможных манипуляций.

СА: Нет, мне все-таки кажется, что есть вещи, которые, существуя, не являются понятийными, не формируют понятий о себе и, соответственно, не формируют ложных понятий. Дети вовсе не созданы для того, чтобы усаживать их в ряд и делать ноги «как у кавалеристов».

ЮЛ: С точки зрения фотографа они созданы именно для этого.

СА: Но это ложное понятие о детях, прослойка, наброшенная на них сверху.

В принципе, с подобными вопросами первым начал работать Магритт.

Он разрушал назначение вещей – ложное или истинное, которое, в общем-то, тоже является ложным.

ЮЛ: Я думаю, у него, скорее, происходило хитрое скольжение между вещами и между понятиями. Отдельно взятую вещь лишить понятийности, сподручности вряд ли возможно. Необходимо некое противостояние вещей – понятий, палка о двух концах. Правда, в Дюшановском писсуаре с другой стороны такого рычага, пожалуй, нет, хотя и там в противостоянии подразумеваются все экспонаты всех галерей мира. Отдельно же взятая вещь возможность изменения своей операционности отвергает.

СА: Конечно, Бойс об этом говорил, что писсуар не более, чем писсуар, и Дюшан опять-таки наделил его как раз неправильным значением.

ЮЛ: Он не наделил его новым значением, это, скорее всего, вообще невозможно. Он сдвинул значение. Есть произведения искусства, выставленные в галереях, есть писсуар, в котором писают, это два конца рычага. У Дюшана просто некоторое смещение.

СА: Он совместил эти значения, ликвидировал растянутость между ними.

ЮЛ: Скорее, не ликвидировал, а поместил центр презентации в пространство между двумя складками «вещь – значение».

СА: Вот об этом я и хотел сказать. Интересны не обозначенная вещь и не значения, которые мы ей придаём. Дюшан работал с двумя значениями и попадал в пространство между ними, вырабатывая третье. Как две пластинки, которые ставятся на цифровую аппаратуру и рождают третье. Меня же интересует вот что. С одной стороны мы понимаем: вот мальчик, он как бы кавалерист, а с другой – это и не мальчик, а непонятно что, *ding an sigh*.

Интересно было бы попасть в щель между пустой, как бы никакой, вещью и нашим представлением о ней. И тогда мы столкнулись бы с чем-то, что повергало бы нас в прямую растерянность.

ЮЛ: Повторяю, эта желанная растерянность в единственном числе невозможна. Стул исключительно для того, чтобы на нем сидеть, эта складка зажата намертво. Другое дело, если ты скомбинируешь две складки, скажем, «стул для сидения», и «стул для еды», то центр презентации может быть растянут между этими понятиями. Как в «Кошкином доме», где свинье демонстрируют: «...вот это стул, на нем сидят, вот это стол, за ним едят», она же понимает все наоборот. Поскольку присутствует перехлест двух значений, операционность, «нормальность» уходят.

СА: Ну можно представить себе щель между столом и его восприятием в отсутствии способности к языковому мышлению. Вот это интересно – вокруг будет находиться все понятное и доступное, но в этой щели все будет непонятным и недоступным.

Допустим, при столкновении с моими последними работами невозможно понять, что это такое. Пожалуй, когда человек не видит их, он больше понимает. Работа удается тогда, когда она значит меньше, чем о ней можно представить по описанию.

ЮЛ: Мне кажется, описание – не более чем скольжение по пластической поверхности. Твои работы надо видеть потому, что все равновесия или, вернее сказать, псевдоравновесия в них и выполняют функцию пресловутого смещения понятий.

СА: Но тут возникает эффект, что, когда видишь, то понимаешь, что этого можно было и не видеть. Работа становится менее значимой, чем тогда, когда ты о ней слышишь. Нужно увидеть работу, чтобы понять, что ее можно было и не делать.

ЮЛ: Да, чтобы понять, что в ней ничего не заложено, должен обязательно присутствовать момент зрительного пребывания «в ней». Не в том смысле, конечно, что внутри работы есть какая-то точка иконографической пустоты. Просто момент оценивания – обесценивания зрителем с одной стороны и авторской демонстрации с другой образуют необходимую пару.

СА: Это верно.

ЮЛ: Между прочим, в отличие от классических работ, скажем, К. Андре, которые можно и не видеть.

(Некоторое молчание).

ЮЛ: Ну вот, мы исчерпали противоречие. Интересно, что теперь будет двигать наш диалог? Может быть, это есть и будет просто попытка дальнейшего самоизживания и самопережевывания, то есть того, что составляет важный элемент московской жизни.

СА: Да, там это вообще принцип. Только самопережевывание сделало их существующими. До этого они и не существовали. Это чистое алмазное сияние, которое таким образом превратилось в кристаллические грани. Когда я читал третий том*, я просто чувствовал, как все это обрастает плотью, правда, ни в коем случае не похожей на материю. Может быть, это и уменьшает значимость работ. Может быть, акция «Появление» без ее обсасывания была бы более значимой.

ЮЛ: У «Появления»-то и не было обсасывания. Хотя можно сказать, что все четыре последующих тома – это сплошное обсасывание «Появления».

* Имеются в виду «Поездки за город». КД.

СА: В данном случае у нас тоже интересная позиция. Для нас эти беседы не необходимы, ведь то, чем мы занимаемся, уже включает в себя это обсасывание как необходимость, и, тем интереснее, что парадоксальным образом это обсасывание становится еще БОЛЕЕ значимым для нас, чем для концептуалистов, так, как то, чем мы занимаемся, еще МЕНЕЕ значимо, чем у них. Если у них это все имело интеллектуальную ценность, то наши работы не имеют никакой ценности вообще. Это дермо, онологическое дермо, если так можно сказать.

ЮЛ: Помимо положительной интеллектуальной ценности может быть еще и отрицательная. Положительной в твоих-то работах точно нет, но отрицательная есть.

СА: Это плохо.

ЮЛ: Ну почему? Как химик – экспериментатор я знаю, что неудача опыта, пшик – это тоже результат. И в этом смысле твои работы имеют большую познавательную ценность.

СА: Бывает отрицательный результат, который можно учесть но, когда ты роняешь колбу, и она разбивается, это не более чем досадно и отвратительно.

ЮЛ: Вот тут ты начинаешь пристегивать друг к другу разные вещи. Когда ты роняешь колбу, это уже жизненная неудача, а не исследовательская.

СА: Но можно же это артикулировать. Занести, допустим, в регистрацию опыта.

ЮЛ: Написать «колба упала...»? Ну такие попытки делались. Помнишь, в общаге был некий Шенкер Игорь*. У него в лабораторном журнале так и писалось: «Вещество получено, но склянка перевернулась и весь продукт утерян».

СА: Ну он сам по себе был результатом неудачного эксперимента своих родителей!

ЮЛ: Он вообще жил в особом пространстве между наукой и жизнью.

СА: Он постоянно западал в эту щель, поэтому и выглядел как существо из какого-то антимира.

ЮЛ: Вот тебе пример, к чему приводят пропагандируемые тобой пристегивания.

СА: Конечно. Но мне бы хотелось быть таким, как Шенкер, и с легкой душой говорить, что вещество утеряно. Полное шалопайство и необязательность. Это пристегивание для тебя, как для человека строгого, находится вне правил игры, а мне как раз интересно пребывание вне правил, следующая ступень после отрицательного интеллектуального результата.

* Весь разговор о Шенкере сопровождался смехом.

ЮЛ: Да, но для продуцирования нарушений необходимо наличие некоего центра – детектора*, регистрирующего и правила, и нарушения в их противоположности. Если такой точки отсчета нет, правила благополучно смешиваются с нарушениями, и игра – с жизнью.

СА: Мы постоянно стоим на меже, за нами – обследованная земля, города, окраины, железная дорога, а перед нами ничего нет, все скрыто туманом, мглой. Так вот, двигаться вперед нужно не по правилам той земли, которую мы оставляем. Допустим, мы доехали по железной дороге до этой окраины, и теперь можем взять и пойти по новой земле босиком, это является нарушением правил, потому что на ТОЙ земле, чтобы переходить через чернозем, нужно одеть большие болотные сапоги, к примеру. Отрицательным результатом является «пройти босиком», значит, и это не подходит. То есть, нужно выдумать какое-то нарушение, которое было бы вне правил, и отрицательных, и положительных. Допустим, взять и поехать дальше на поезде, несмотря на то, что там нет рельс, или взвалить себе на плечи машиниста поезда и пойти с ним. Именно тогда ты будешь продвигаться по этой местности. Напротив, Джаспер Джонс отрицал, например, живопись, нарушая ее правила, но именно поэтому он и является живописцем. Поскольку он занимался выяснением отношений с живописью, потомками «в отместку» был к ней и пристегнут. Хотя он от этого умер от огорчения.

ЮЛ: Потомками типа Юры Альберта? (Смех).

СА: Сейчас как бы считается, что Д. Джонс – живописец, а Раушенберг – экспериментатор.

ЮЛ: Я полагал, что наоборот.

СА: Я тоже, но трансавангардная традиция считает Раушенberга экспериментатором, хотя мне это непонятно.

ЮЛ: В этой связи и мои работы можно рассматривать как пародию на концептуализм.

СА: Нет, слишком мало общего с концептуализмом и даже с пародией. Вот работы Альберта – это пародия.

ЮЛ: Нет, не пародия. А если пародия, то не очень смешная.

СА: Достаточно смешная. Сам концептуализм недостаточно серьезен, чтобы пародия на него была достаточно смешной. (Смех). В этих работах просто смешена область серьезного и смешного.

* Этим детектором, очевидно, является культура. (СА)

ЮЛ: Нет, но, допустим, книжки, которые Монастырский иногда изготавляет вместе с Сорокиным или Панитковым, действительно смешны, их можно расценивать как настоящую пародию.

СА: Это средневековая оттяжка.

ЮЛ: Мышка, которую мистическим образом из Паниткова удаляли... (*Смех*).

СА: Или лиса – лапотница, которую Монастырский придумал. Но это тоже не очень-то смешно.

ЮЛ: Почему? По-моему, очень смешно.

СА: «Усрano по-праздничному». (*Смех*).

ЮЛ: Пожалуй, эти книжки и работы Альберта – два крыла одной деятельности. Но Юрин «Поворот налево», допустим, забавен, но не смешон.

СА: Ну, пародии получают разную презентацию. Допустим, Кукрыники – это официальная сатира, а Леня Тишков – неофициальная. И, если Монастырский занимается пародией в свободное от работы, от концептуализма время, то Альберт и не воспринимает свою деятельность как пародию, поэтому она и стала для него основной. Он художник-карикатурист в мире концептуализма или вернее, концептуалист в мире пародии.

ЮЛ: Сатира и пародия – разные вещи. Сатира – это как бы пародирование жизни, а пародия – пародирование формы.

СА: Понятно, но Альберт живет внутри пародии. Он имеет в виду совершенно серьезные вещи, это уже независимо от него они выглядят идиотскими. Можно сказать, что Юрины отправные точки очень хороши и вполне находятся на мировом уровне, но средства, избираемые им, выглядят совершенно неубедительными. Допустим, работы «Вот бы сделать такую работу, чтобы все ахнули» для концептуалиста абсолютно несерьезна. Каким образом у него получилось все так неубедительно?! «Портрет зайчика», «Карандаш»... Это полная субъективность.

ЮЛ: Пародия, в отличие от работ Юры, на том и держится, что обладает железным соответствием формы и отличным от пародируемого объекта содержанием.

Однако давай вернемся к рассмотрению самой попытки нашего диалога, к нам культурноговорящим на этом культурноинформационном отшибе.

СА: Овидиозность! Я тебе могу описать нашу ситуацию. У нас все очень напакано, мы еще не остыли от Москвы и по инерции продолжаем говорить. Интересно, о чем бы мы говорили, прожив здесь несколько лет?

ЮЛ: Мы бы ни о чем не говорили. Говорить нас заставляет пограничность, кратковременность пребывания здесь. Нам просто надо немного подкрепиться,

пожевав себя и друг друга. Сама опустошенность окружающего нас мен-
тального поля вынуждает к самодублированию.

СА: Мы погружаемся во мглу и важно выяснить, несем ли мы при этом на плечах
машиниста, то есть, поступаем ли вне московских правил или продолжаем
идти в сапогах.

ЮЛ: Мы действительно поступаем вне правил. Именно пребывание здесь дает
нам возможность так вальяжно наговаривать наши бредни. Мы как пацаны,
которые, оказавшись в месте, куда взрослые заведомо не придут, придают-
ся курению. (*Смех*).

СА: Ты хочешь сказать, что по правилам Москвы нужно было бы ничего не гово-
рить?

ЮЛ: Да, поскольку нам это не положено.

СА: Вообще, верно. Нам положено лежать на пляже.

ЮЛ: Мы, допустим, будучи полковниками в иерархии Монастырского, пользуясь
своей удаленностью от командования, как бы цепляем по лишней звездочке
и говорим – красуемся, хотя по реальному чину нам этого не положено.

СА: Мы уже забыли, КАК НУЖНО говорить, и говорим с некоторым расплыванием...

ЮЛ: Значительным расплыванием!

СА: Да, именно поэтому мы и идем с машинистом на плечах.

ЮЛ: Сложившаяся форма диалогов – обсуждений, вообще говоря, позволяет
некоторые изящные повествовательные выверты. Но у нас совсем нет темы.
(*Смех*).

СА: А вот это и есть вне правил.

ЮЛ: Наша главная тема, позволь мне сказать такую банальность, – мы сами,
беседующие с микрофоном в руках.

СА: С каждой минутой это становится все более абсурдным. Сама идея записать
разговор на магнитофон...

ЮЛ: Для нас она и есть «машинист на плечах».

СА: Сейчас мы вынимаем пустую породу и вынимаем ее с огромной скоростью.
Естественно, мы не беседуем, правила беседы нарушены. А чем же мы за-
нимаемся? Может, это «непонятно что» и является демонстрацией того, о
чем я говорил вначале. Мы сами себе нарыли нечто, с чем нельзя манипули-
ровать и оперировать.

ЮЛ: А как ты себе представляешь развертывание нашего диалога?

СА: Мы говорим не об этом. Говорить об этом – пустая трата времени. (*Смех*).

ЮЛ: Мне кажется, наш диалог развертывается вне пространства обсуждения,
являясь простой и чистой временной протяженностью.



Фотографии С. Хенсген, 1987

СА: Безусловно. То, во что превратился наш диалог, объясняется нашими рабочими. Поскольку они ничто, нам и нечего обсуждать. Я считаю, что сейчас любые попытки возвратиться к традиции концептуализма, а именно, традиции бесед и обсуждений, являются абсолютно бессмысленными, поскольку всегда выводят в аналогичную нашим работам сферу, сферу абсолютной ненужности, идиотской перепрезентабельности. Любая беседа Кабакова и Монастырского обладает ценностью, ее слушаешь как золото, а тут абсолютное идиотство. Мы сейчас выполняем роль первопроходцев. Каким образом можно околачиваться вокруг наших произведений?

ЮЛ: Это звучало как претензия на заключение. (*Смех*).

СА: Да, да. Я специально произнес с оттенком подведения ситуации.

ЮЛ: Но закончил вопросом!

СА: Это уже не саморазвивающаяся, а самосворачивающаяся, постоянно самосворачивающаяся беседа.

ЮЛ: Правильно, мы жуем...

СА: Мы жуем, но все время проглатываем! (*Смех*).

ЮЛ: Мы как будто жуем лист картона, причем, край его, не тот, что у нас во рту, а противоположный обнаруживает тенденцию к сворачиванию. Мы же на ходу проглатываем целлюлозу и одновременно пытаемся клацнуть зубами дальше исчезающий край, развернуть его, «дабы продлить беседу».

СА: Да, земля, по которой мы идем с машинистом, по мере продвижения, становится все менее доступной.

ЮЛ: Что ж это за земля такая? То, что мы идем именно с машинистом, точно выяснено?

СА: Да, это выяснено, чтобы не выяснять еще более страшных вещей – КАК мы идем. (*Смех*). Собственно говоря, этой земли вообще не существует и не может существовать. Все земли уже давно открыты, все беседы уже проведены и все сказано. Мы, стоя на месте, вспоминаем ни о чем.

.....
.....
.....
.....

ЮЛ: В общем, у нас сегодня совершенно русское занятие – «вспоминать ни о чем, говорить о всем». Круг тем нашей беседы ограничен, но для нас он является неким жизненным «всем», доступным обсуждению. В этом смысле сегодняшнее наше копошение в этом жизненно «всем» нормально.

СА: Мне кажется, это влияние наших работ. Поскольку мы не занимаемся чем-то определенным, имеющим ценность, то и не заботимся о помещении этих ценностей, извлечении выгоды из них и их утверждении.

ЮЛ: Реальная ценность нашего диалога – моделирование языкового выживания, представляемого в данном случае как выживание беседы. А может быть, и наоборот – «невыживание» эта жуткая чахлость вянущей беседы...

СА: ...вечная осень...

ЮЛ: ...и означает выживание. Это попытка уйти от персонажности, остаться самим собой.

СА: (*Показывая на пепельницу с магнитным держателем, приклеенную к эмалированной дверце холодильника*). Как это помещение для мусора мы примагничиваем к блестящей красивой двери, так и для наших возможных слушателей сама форма беседы, это блестящая эмалированная поверхность, а для нас...

ЮЛ: Для нас эта поверхность – сам магнитофон, а разговор – примагниченная пепельница. Причем, разговор полосатчай – мы то примагничиваем, говоря о невнятных объектах нашей беседы, то отмагничиваем, говоря о самой беседе.

СА: Полосатость несколько иная. Мы одно время выкуриваем повествовательную папиросу, другое – ее тушим и внимательно следим, чтобы она потухла. Именно следим, тщательно ее вминая. Некоторое время мы идем по какой-то местности и тратим свои усилия на то, чтобы идти, а потом понимаем, что мы никуда не идем, этой местности нет, кроме окраины ничего не существует. Земля круглая, а мы как бы представляем себе, что она плоская, и что мы с ее края, с этой шляпки гриба спускаемся в какое-то пространство, идем в какой-то мгле. На самом деле, мы всего лишь ходим по кругу земли, правда, не ощущая ее под ногами. Ты правильно заметил, что наша беседа не разворачивается, а сворачивается. Что же нас поддерживает, где тот вялый мотор, который крутится на пол-оборота...

ЮЛ: И не дает картонной давилке повествования окончательно свернуться? Может, нас поддерживает технологический интерес относительно результата всей затеи. То есть понятно, что ничего путного у нас не получится, но интересно, какое именно «ничего».

СА: Меня все-таки интересует пространство беседы.

ЮЛ: Да, но поскольку разговор крутится вокруг выживания беседы и ее гипотетического результата, позволь мне сравнить мотор нашего повествования с моим интересом к футболу. Кто победит: «Спартак» или «Динамо»? Я не

«болею», эмоционально мне это безразлично, но при этом интерес, а «кто же именно», присутствует.

СА: Выживем мы или нет? Но выжить таким способом – это обман страшный. Мы можем просто стебаться и в любом случае что-то наговорим.

ЮЛ: Нет, я же имею в виду только модель. Существует дистанция между тобой и тобой-говорящим.

СА: Такая модель себя не оправдывает. Мы уже затушили слишком много папирос, чтобы эта модель существовала. Мы отстранили себя – говорящих от себя самих. И это пространство говорения сейчас наиболее реально, ничего другого не существует. Мы в путешествии.

ЮЛ: Нет, как же? Ты сидишь на батарее, я жую печенье. Речь идет все-таки о модели. Равно, как и мы сами в этом диалоге со всеми оговорками, замечаниями, обещаниями уже не мы – настоящие.

СА: При этом еще непонятно, кто из нас идет по несуществующей почве, а кто является машинистом. Вот Чатцат* считает, что ты говоришь потому, что тебе интересна сама операция говорения...

Наверное, ты – машинист, а я иду куда-то, потому что знаю, что идти некуда.

ЮЛ: Да, ты смотришь вперед, я назад. Что-то наговариваешь, я наскоро пытаюсь это структурировать, отполосатить и догоняю тебя.

СА: Мы, как актеры театра Ваянг**, передвигающиеся за очень плотной занавеской, и зрители не понимают, то ли это ходят актеры, занятые поисками кукол, то ли уже передвигаются сами куклы, играя сцену из «Махабхараты». Так и у нас непонятно, то ли это наша личная мифология, сформированная под влиянием наших идиотских работ, то ли мы действительно мучительно пытаемся о чем-то говорить.

ЮЛ: Мучительно?!

СА: Я не имею в виду буквальные мучения. Сейчас мы уже двадцать минут топчемся на месте.

ЮЛ: Нет, почему? За это время нами были выработаны интересные образы – «вянувшая беседа», «тушение повествовательных папирис»... (Смех).

Для меня это наиболее интересный результат. Так и наибольшую ценность диалогов Монастырского и Кабакова я вижу в словосочетаниях типа «монада с рваными краями», а не в высказываемых ими идеях, на девяно-

* Игорь Чатцкий.

** Театр теней.

сто процентов известных и понятных мне заранее и на десять процентов непонятных *per se*. В этом смысле они, беседуя, тоже идут по целине, будучи увешенными экзотическими словесными побрякушками.

СА: Тут я должен возразить. Они идут по всем правилам прохождения целины, никого на плечах не несут и нести не собираются, тем более, друг друга. Они снаряжены всем необходимым, как комсомольцы 50-х... или не снаряжены, но в любом случае они занимаются своими проблемами, исходя из определенных понятий. Вот беседа Кабакова и Бакштейна «О академизме», там все ясно и в какие бы языковые дебри они не забирались...

ЮЛ: Да.

СА: И можно сказать, что поднятые ими темы никогда не поднимались, но разговор их все равно конкретен, они оперируют конкретными вещами.

ЮЛ: В принципе, вскоре после начала беседы мы сами прочно выпали из ее центра, откуда должно было бы осуществляться конкретное обсуждение чего-либо. Наоборот, мы утвердили этот пустой центр как единственный объект беседы. В начале ее шли какие-то осадочные напластования в виде конкретных обсуждений, там же и Хайдеггера припомнили, однако затем мы вышли на какой-то однородный гранитный хребет, и до сих пор прокладываем по нему наш ни с чем не соприкасающийся маршрут.

СА: Этот гребень не является онтологией по отношению к пространству слушания нашего диалога, он как бы все время находится за горизонтом. Мы о нем знаем и говорим с него, но слушатели воспримут это как говорение из-за горизонта, более того, им может показаться, что мы говорим о чем-то конкретном, лежащем перед нашими глазами, но не упомянутом.

ЮЛ: Вообще говоря, в текстах московских диалогов реальная бытовая изнанка, изнаночка всегда присутствует. То есть, читая диалог, где-то на краях восприятия всегда фиксируешь, что сам разговор происходил, скажем, в мастерской Кабакова или у Андрея дома. Вот только во втором диалоге в «*Ding an sich*» Монастырский и Бакштейн, беседующие в электричке, попытались эту изнаночку вывернуть, но, по-моему, неудачно.

СА: Интересно, как в первом диалоге того же сборника Монастырский неожиданно упоминает, что Бакштейн в разгаре беседы стал меняться.

ЮЛ: Это постоянная метапозиция Андрея, которой он добивается любой ценой.

СА: Упомянутая позиционность – поебень и занимает там лишь один процент текста, у нас же она разраслась на все. Наш диалог целиком состоит из таких кусков.

ЮЛ: Не совсем, меняющееся лицо Бакштейна – это хитрый кунштюк, происходящий, как в ящике фокусника, в мгновенно созданной Андреем щели между реальностью и повествовательностью.

СА: Интересно, что совесть заставляет нас время от времени говорить о чем-то постороннем.

ЮЛ: Просто мы на ходу одеваем на свой гранитный хребет тюбетейки осадочных пород. Или, если угодно, двигаясь по описанному тобой полю, срываем время от времени какие-то васильки, прячем их под тюбетейку говорения и предлагаем слушателям подобный объект.

Наш диалог – это особый род украденной в Москве банки с консервами. Московскими консервами для одесского самопережевывания.

СА: Очень важно еще, что это банка пуста, мы ничего не крали.

ЮЛ: Мы стырили форму диалога.

СА: Мы стырили облатку от колбасы, которая в Москве называется «Одесской», а в Одессе – «Московской»... Может быть, и саму колбасу... Но это не колбаса... Я не знаю, что это такое, но мяса в ней нет.

ЮЛ: Выше мы говорили не про мясо, а про картон.

СА: Я знаю, в чем дело! Этот магазин не продуктовый. Мы хотели стырить банку консервов, а схватили нож для закручивания консервов. Но нам кажется, что мы едим консервы, и у нас такое ощущение... Я не знаю, какое у нас ощущение!

ЮЛ: Ну что, какую полосу мы должны сейчас выдать? Нужен очередной василек конкретности для сохранения полосатости?

СА: Ну что ж, можно и василек. По мере продвижения нашей беседы, мы, кажется, делаем все, чтобы ее корпусность уменьшить. Даже, когда у нас появляется нечто, мы не знаем, как с ним справиться.

Между антиномиями в европейской культуре нет щелей, щель может быть только придумана, и мы изо всех сил стремимся не допустить ее существования, изо всех сил сжимаем противоположные понятия, скачем с одного на другое. Фактически мы все время находимся в щели и нигде не останавливаемся.

ЮЛ: При этом наши с тобой перескоки асинхронны. Но порой случайно мы оказываемся одновременно с одной стороны щели, тогда в беседе и возникает «светлая» полоса, шапочка конкретности.

Интересно отождествить эти сшивания с моими хирургическими интерпрета-

циями 4-го этапа*. Ты там предстаешь как костоправ, вернее – костолом, привыкший вырывать руки-ноги у понятий с корнем. Тебе же в данном случае требуется всего лишь зашить щель – тонкая хирургическая работа, тебе незнакомая. Вот ты и крутишься возле описанных тобой щелей, не зная, что с ними делать – то зажмешь края, то разожмешь.

СА: Я бы не то, что вырвал. Я бы выкорчевал вообще все, что возможно.

ЮЛ: Перед щелью ты останавливаешься в недоумении, потому что нечего выкорчевывать.

СА: Я сам действую из этой щели. Если Архимед хотел точки опоры, то мы, наоборот, всячески убегаем от нее. Заставляем землю быть еще больше такой, какой она является, усиливаем в земле земляное.

ЮЛ: Помнишь, вначале я говорил, что для смещения необходимы две складки, рычажная пара. У нас же их нет.

СА: Мы эти складки выращиваем, сохраняем в чистоте. Благодаря этому еще больше проявляется то, что они складки, они еще больше артикулируются. То есть, чем больше мы будем продолжать говорить, тем больше будет проявляться и традиция московских бесед, и одесской персонажности. Мы как бы сжимаем зазор, его ликвидируем.

ЮЛ: Может быть, у нас не хватает терпения эти складки вырастить. Как только из них что-то прорастает, мы тут же уходим в сторону. Ведь, по идее, на пересечении этих недоношенных складок должна была бы появиться новая целевая складка-диалог.

СА: Поскольку мы действуем изнутри щели, характер наших действий не способен ничего изменить, он только усиливает степени существования того, что есть – этого дня, нашего сидения на табуретках и т. п.

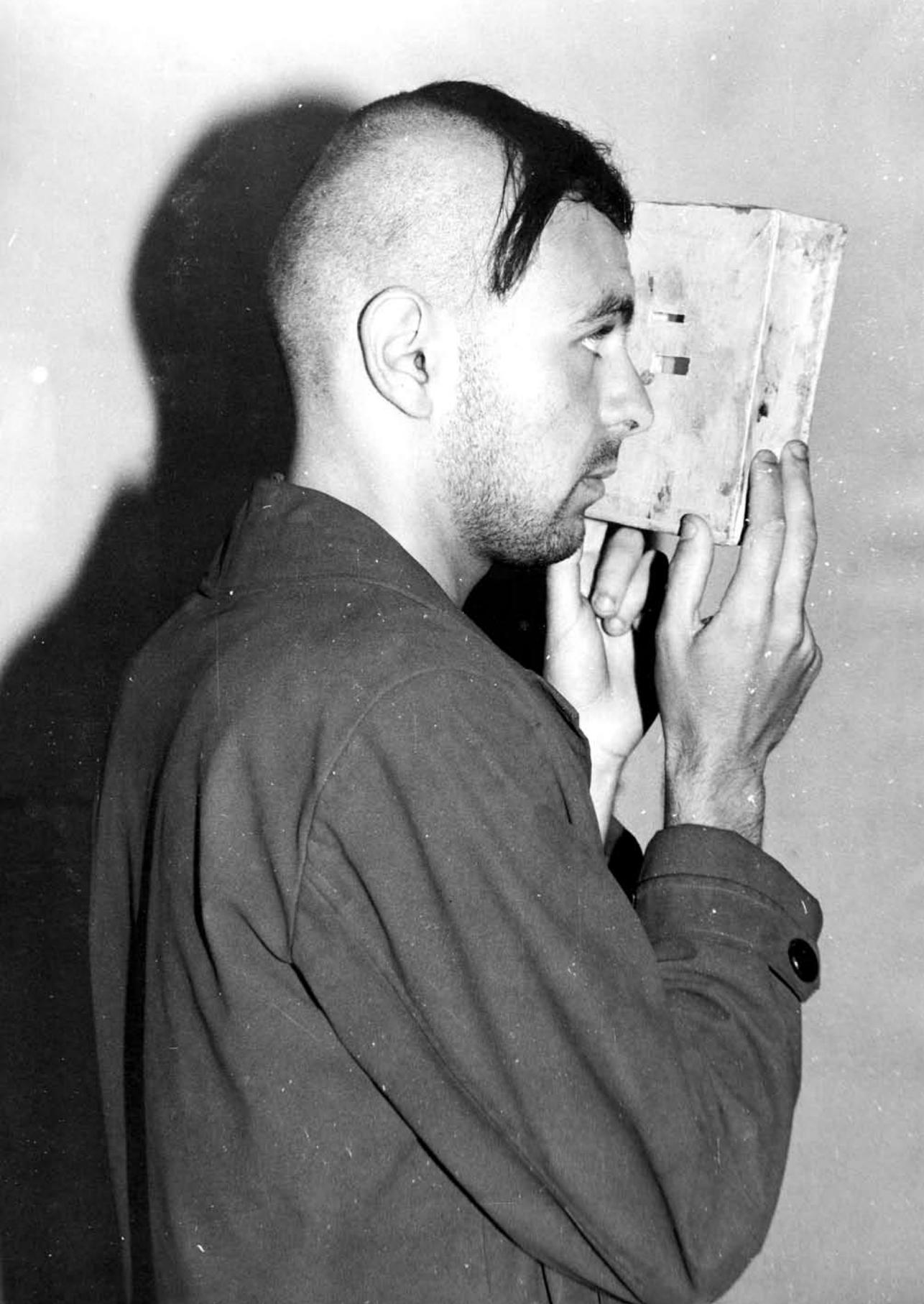
ЮЛ: Да, можно сказать, что в то время, как робко, очень робко потенциальное пространство слушания или чтения этого текста развертывается в какую-то темную мудаковатость, мы в противоположном направлении с башенной скоростью вливаем в предметы.

* См. статью «Лыжи, напильники, мази» о выставке клуба авангардистов

С. АНУФРИЕВ

КАБАН 9%

1987



КАБАН

9%



А. М.

ГОСАГРОПРОМ

1987



АЭРОМОНАХ СЕРГИЙ

ИЕРАРХИЯ

1986

ПРЕДИСЛОВИЕ

Передавая нам свои новые сочинения, а. Сергий сказал:

«Мирь непостоянства состоят из шести сфер и трех миров. Все сферы и миры населены гнилыми буратинами. Самых крупных буратин – восемь. Они распределены по стихиям или триграммам. Например, земляные буратино (ареал распространения – Южная Африка, Донбасс, Рур и т. д.), небесные буратино – распространены в Калифорнии, на Байконуре, в Дзержинском районе г. Москвы и т. д. Металлические гнилые буратино распространены в индустриальных районах развитых стран и на Кузбассе.

Каждое гнилое буратино достигает 300 000 км в длину, но при этом не имеет веса. Гнилые буратино вредят человеку, вызывая у него т. н. «богородичные верчения», например: «богородичное верчение о лимите», «богородичное верчение о Великой Матери», «богородичное верчение о каловых фракциях» и т. д.

В настоящее время гниение буратин находится на 16-й степени разложения и называется «ЖЕЛЕЗО ЗЕМЛИ». Поэтому происходит постепеннаянейтрализация ГДР, Чехословакии, Венгрии, Польши и Болгарии по типу Австрии и Швейцарии. Соответственно на освободившиеся места переползают республики Советского Союза. Для убыстрения этого процесса некоторые махакалы предпринимают усилия по сокращению военного гнилого буратино Советского Союза до длины 150 000 м.

В связи с этими процессами возможна активизация мелкой гнилой пушнины, которая шубообразуется по типу «беломордая серебристо-черная лисица», «платиновая беломордая лисица», «салтыковская густая», «голубой песец», «платиновая норка-крестовка», «баргузинский соболь» и т. п. Для защиты следует использовать махакалы жидких систем (1-48-1-91-10), а также железоуглеродистые сплавы ледебурит, перлит, аустенит и феррито-перлитную смесь, сохраняющуюся при комнатной температуре».

В заключение а. Сергий сказал: «То, что я делаю сегодня, неизмеримо лучше всего, что я когда-либо делал: я счастлив обрести покой, которого не знал в жизни».

А. Монастырский, В. Сорокин

ПЕРЕВОД ОБСОСОВ ВОЕННОГО ВЕДОМСТВА МАНИ
НА ПОЛОЖЕНИЕ РЕЗИДЕНТУРЫ

1. МАРШАЛ КАБАКОВ И. И. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА КРАСНОПРУДНУЮ, 8.
КЛИЧКА – «ТОПОР».
ЗАДАНИЕ: ТАЙНЫЙ СОВЕТНИК
В ПРЕДЕЛАХ МОСКОВСКОЙ
ОБЛАСТИ С УКАЗАНИЯМИ.
2. ГЕНЕРАЛ АРМИИ ПРИГОВ Д. А. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА ПЯТНИЦКУЮ, 37.
КЛИЧКА – «САМАРА».
ЗАДАНИЕ: СРЕДНИЙ УКОРЕНİТЕЛЬ
ЛЕСОПАРКОВОЙ ЗОНЫ В МЕНТАЛЬНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ ОКРУЖЕНИЯ ЛЖИ.
3. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР БАКШТЕЙН И. М. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ЛОСЬ-А.
КЛИЧКА – «ШНЫРЬ».
ЗАДАНИЕ: НИЗОВОЕ РАСПЫЛЕНИЕ
ПЛАТНОГО ЖИДОВСТВА С ПОДЪЕМОМ.
4. ГЕНЕРАЛ-ПОЛКОВНИК АНУФRIЕВ С. А. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА ВАЛЕНТИНОВКУ –
ВИДНОЕ (М).
КЛИЧКА – «МОЛДАВАН».
ЗАДАНИЕ: ОТБРОС ПОНЯТИЙНОГО РЯДА
МИНИСТЕРСТВ И ВЕДОМСТВ.
5. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ГУНДЛАХ С. Г. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ЛЮБЕРЦЫ, 183.
КЛИЧКА – «ХРИСТОС».
ЗАДАНИЕ: ПАВЛИНИЗАЦИЯ ВОЗНЕСЕНИЯ
МЕСТНОГО РЕГИОНАЛЬНОГО БОЛЬШИНСТВА
С УСИЛЕНИЕМ.
6. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР МИРОНЕНКО В. И. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ОБВОДНОЕ.
КЛИЧКА – «ШУВАЛОВ».
ЗАДАНИЕ: ВЫЧЛЕНЕНИЕ СЕМАНТИЧЕСКОГО
ПОТРОХА МНОГОКАНАЛЬНОЙ СВЯЗИ
МЕЖДУ СССР И США.

7. ПОЛКОВНИК ОВЧИННИКОВ НИКОЛАЙ – ПЕРЕВОДИТСЯ В ПАРИЖ МАЛЫЙ.
КЛИЧКА – «ПОНЯТОЙ».
ЗАДАНИЕ: ТАЙНОЕ РАЗЛИЧЕНИЕ ВНЕВИДОВЫХ
АССАМБЛЯЖЕЙ ЖЕНСКОГО КРУГА.
8. ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ ПАНИТКОВ Н. С. – ПЕРЕВОДИТСЯ В НИЖНИЕ КОТЛЫ, 48.
КЛИЧКА – «БОГОМОЛ».
ЗАДАНИЕ: ВЫСАСЫВАНИЕ САКРАЛЬНЫХ
РАЗЛИЧИЙ ИЗ ПОЛОСТИ КОММУНАЛЬНОГО ТЕЛА.
9. ГЕНЕРАЛ АРМИИ РУБИНШТЕЙН Л. С. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА МЕТАЛЛИЧЕСКУЮ.
КЛИЧКА – «ОГРЫЗОК».
ЗАДАНИЕ: ТАЙНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ
ГРЕМУЧИХ ЗМЕЙ.
10. ГЕНЕРАЛ АРМИИ МОНАСТЫРСКИЙ А. В. – ПЕРЕВОДИТСЯ В РЕУТОВО-3.
КЛИЧКА – «ОБСОС».
ЗАДАНИЕ: ТАЙНЫЙ ПОПЕЧИТЕЛЬ ВДНХ
И МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА.
11. ГЕНЕРАЛ АРМИИ СОРОКИН В. Г. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ЯМУ.
КЛИЧКА – «РАСКЛИН».
ЗАДАНИЕ: ТАЙНЫЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ
ОКОЛОЗЕМНЫХ НАБЛЮДЕНИЙ СО СПУСКОМ 40.
12. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР НАХОВА И. И. – ПЕРЕВОДИТСЯ В КАНАВУ (КАЛИНИНГРАД –
ЛЕНИНГРАД).
КЛИЧКА – «БЕТОН».
ЗАДАНИЕ: РАСЩЕПЛЕНИЕ ПРИГОРОДНЫХ
КАСС ПЕДЕРАСТОВ.
13. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ХЭНСГЕН ЭЛИЗАБЕТ – ПЕРЕВОДИТСЯ В МОСКВУ.
КЛИЧКА – «ПРОФЕССОР».
ЗАДАНИЕ: РАЗБОРЫ ПО-ХОРОШЕМУ.

14. ПОЛКОВНИК БЛУДО – ПЕРЕВОДИТСЯ В МОСКВУ.
КЛИЧКА – «ПОЛЯК».
ЗАДАНИЕ: ПОДНОШЕНИЯ САКРАЛЬНОЙ КЛУМБЕ.
15. ГЕНЕРАЛ-ПОЛКОВНИК ТУПИЦЫН В. – ПЕРЕВОДИТСЯ В МОСКВУ.
КЛИЧКА – «АЛЛАХ».
ЗАДАНИЕ: ОЧИСТКА МОЛОЧНОЙ ЖЕЛЕЗЫ
ОТ АРАБСКОЙ НЕФТИ.
16. ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ МАКАРЕВИЧ И. – ПЕРЕВОДИТСЯ ЗА КОЛЬЦЕВУЮ.
КЛИЧКА – «ЕНОТ».
ЗАДАНИЕ: СВЕРХПЛАНОВЫЕ РАСШИРЕНИЯ КОЛЕЦ.
17. ПОЛКОВНИК ЕЛАГИНА Е. – ПЕРЕВОДИТСЯ ТУДА ЖЕ.
КЛИЧКА – «СМИРНОВА».
ЗАДАНИЕ: ИЗМЕРИТЕЛЬ ВНУТРИЦЕРКОВНЫХ
ЩЕЛЕЙ.
18. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР КИЗЕВАЛЬТЕР Г. К. – ПЕРЕВОДИТСЯ В НАССАУ.
КЛИЧКА – «РЯДОВОЙ».
ЗАДАНИЕ: ЯВНЫЙ ПОПЕЧИТЕЛЬ
КАНАЛИЗАЦИОННЫХ СТВОР.
19. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ЛЕЙДЕРМАН Ю. – ПЕРЕВОДИТСЯ В МОСКВУ.
КЛИЧКА – «МУДЭ».
ЗАДАНИЕ: МАНДАЛИЗАЦИЯ МЕНТАЛЬНЫХ
ОБСОСОВ.
20. ГЕНЕРАЛ АРМИИ АЛЕКСЕЕВ Н. Ф. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ЭЛЬЗАС-ЛОТАРИНГИЮ.
КЛИЧКА – «ЧАСЫ».
ЗАДАНИЕ: ЖЕНСКИЕ ДЕЛА.
21. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ГОРОХОВСКИЙ Э. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ЖМЕРИНКУ-2.
КЛИЧКА – «КОНОТОПСКИЙ».
ЗАДАНИЕ: ЗАГОТОВКА САЛА.

22. ГЕНЕРАЛ-ПОЛКОВНИК ЧУЙКОВ И. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ПАШКИНУ КРУЖКУ.

КЛИЧКА – «БАЛТИЕЦ».

ЗАДАНИЕ: ТАЙНЫЙ РАСПОРЯДИТЕЛЬ
БЕЖЕВОЙ МОЧЕВИНЫ.

23. ПОЛКОВНИК ПЕППЕРШТЕЙН П. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ПРАГУ.

КЛИЧКА – «ЛЕНИН».

ЗАДАНИЕ: ВЫЯСНЕНИЕ КИТАЙСКИХ
НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ.

24. ГЕНЕРАЛ ЗВЕЗДОЧЕТОВ К. – ПЕРЕВОДИТСЯ В СЕРУ.

КЛИЧКА – «УГОЛЁК».

ЗАДАНИЕ: ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР НОВОГО
С РАСКЛАДОМ.

25. ГЕНЕРАЛ ФИЛИППОВ А. – ПЕРЕВОДИТСЯ В РИМ.

КЛИЧКА – «ХОРОШИЙ».

ЗАДАНИЕ: ПЛАВОНОСЕЦ.

26. ТОТ-МАРШАЛ ЖИГАЛОВ А. И. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА ТУМАННОСТЬ АНДРОМЕДЫ.

КЛИЧКА «ТОЛИК».

ЗАДАНИЕ: ТАЙНОЕ НАБЛЮДЕНИЕ
ЗА КАБАКОВЫМ («ТОПОРОМ»).

27. ТОТ-МАРШАЛ АБАЛАКОВА Н. – ПЕРЕВОДИТСЯ ТУДА ЖЕ.

КЛИЧКА – «МАЛЁК».

ЗАДАНИЕ: ЗАЖИГАНИЕ.

28. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ЗАХАРОВ В. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА 12-Й ЭТАЖ.

КЛИЧКА – «ТОЛСТЫЙ».

ЗАДАНИЕ: МЕНТАЛЬНАЯ ОФТАЛЬМОЛОГИЯ
В ПРЕДЕЛАХ САМОИСТЯЗАНИЯ.

29. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР АЛЬБЕРТ Ю. – ПЕРЕВОДИТСЯ В НИЖНИЙ ИЕРУСАЛИМ.

КЛИЧКА – «ОНАНИСТ».

ЗАДАНИЕ: ТАЙНОЕ КСЕРОКОПИРОВАНИЕ
И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ДОКТОРА ЖИВАГО.

30. ПОЛКОВНИК ВОЛКОВ С. – ПЕРЕВОДИТСЯ В Г. ССАКИ.
КЛИЧКА – «ЭНДИ».
ЗАДАНИЕ: ПО БОЙСУ С ВЕРХНИМ НАВЕДЕНИЕМ.
31. ПОЛКОВНИК МИРОНЕНКО С. – ПЕРЕВОДИТСЯ В БУДКУ.
КЛИЧКА – «ВЯЛЫЙ».
ЗАДАНИЕ: МЕЛИОРАЦИЯ НИЖНИХ КОНЕЧНОСТЕЙ
САРАТОВСКОГО ОБКОМА С ВЫЯСНЕНИЕМ ТАЙНОГО
ГЛУШЕНИЯ ЕГОРА.
32. РЯДОВОЙ ПРИГОВ А. Д. – ПЕРЕВОДИТСЯ В РАЙ.
КЛИЧКА – «ПАСТУШОК».
ЗАДАНИЕ: ПОНИМАНИЕ БОЛЬШОГО ПО МАЛОМУ.
33. МАЙОР ЖЕНСКОГО ЭСКАДРОНА ГАНСОВСКАЯ И. С. – ПЕРЕВОДИТСЯ
В МУРМАНСК.
КЛИЧКА – «ЧАЙКА».
ЗАДАНИЕ: ОТКАЧИВАНИЕ УСРЕДНЕННОГО ИЛА.
34. ПОЛКОВНИК ЖЕНСКОГО ЭСКАДРОНА СМЕРТИ КОНСТАНТИНОВА М. К. –
ПЕРЕВОДИТСЯ В КОЛБУ.
КЛИЧКА – «БОГОРОДИЦА».
ЗАДАНИЕ: ПРИВЕДЕНИЕ В ИСПОЛНЕНИЕ
ВЫСШИХ МЕР НАКАЗАНИЯ ИНЬ.
35. ПОЛКОВНИК КОЗЛОВ Н. М. – ПЕРЕВОДИТСЯ В СИДЯЧЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ.
КЛИЧКА – «СЕРЕБРЯНЫЙ БОРУХ».
ЗАДАНИЕ: ПРИВЕДЕНИЕ В ИСПОЛНЕНИЕ
ВЫСШИХ МЕР НРАВСТВЕННОСТИ ЯН.
36. ПОЛКОВНИК ЯВОРСКИЙ И. Р. – ПЕРЕВОДИТСЯ ЧЕРЕЗ РЕКУ.
КЛИЧКА – «ЛЫСЫЙ ХУЙ».
ЗАДАНИЕ: ТАЙНОЕ РУКОВОДСТВО
ИЗОБРАЖЕНИЯ МОГИЛ.

37. МАЙОР ЖЕНСКОГО ЭСКАДРОНА РАЗВЕДКИ ЧУЙКОВА М. М. – ПЕРЕВОДИТСЯ НА СТАНЦИЮ СВИБЛОВО.
КЛИЧКА – «ПЕСТРУХА».
ЗАДАНИЕ: ВЕТЧИНЕНИЕ АНУФРИЕВА ПО РОЗОВОМУ ДЕЛУ ПОЖИЗНЕННО.
38. ГЕНЕРАЛ-МАЙОР СКЕРСИС В. – ПЕРЕВОДИТСЯ В МОСКВУ.
КЛИЧКА – «ДОНСКОЙ».
ЗАДАНИЕ: КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ БРЕДОВ ПРИ ПЕРЕНОСЕ ПАТРИАРХА ЗА ДЕНЬГИ.
39. МАЙОР ЖЕНСКОГО ЭСКАДРОНА ТЫЛОВ СТОЛПОВСКАЯ НАДЯ – ПЕРЕВОДИТСЯ В ПОЛИТБЮРО.
КЛИЧКА – «БИРЮКОВА».
ЗАДАНИЕ: ЦЕНЗОР ЯДЕРНОГО РАЗОРУЖЕНИЯ С РАЗДЕЛЯЮЩИМИСЯ ГОЛОВКАМИ.
40. МАЙОР ЖЕНСКОГО ЭСКАДРОНА ДЕТЕЙ ДИДЕНКО Т. А. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ПОДРОСТКОВЫЙ КАБИНЕТ.
КЛИЧКА – «ЧЖУ БА ЦЗЕ».
ЗАДАНИЕ: УМОНАХИВАНИЕ ОБСОСОВ ПО МИНЕТНУМУ УСТАВУ.
41. РЯДОВОЙ ЛАТЫШЕВ – ПЕРЕВОДИТСЯ В ХРУСТАЛЬНУЮ ОБИТЕЛЬ.
КЛИЧКА – «СТРАННИК».
ЗАДАНИЕ: ОЗАЛУПЛИВАНИЕ КОВРОВЫХ ИЗДЕЛИЙ.
42. РЯДОВОЙ ЛАТЫШЕВ-2 – ПЕРЕВОДИТСЯ В ЧИСТЫЕ ПРУДЫ.
КЛИЧКА – «ПОЗНАЮЩИЙ ПУСТОТУ».
ЗАДАНИЕ: СКАПЛИВАНИЕ ДОБРОГО ЖИРА.
43. РЯДОВОЙ ЛАТЫШЕВ-3 – ПЕРЕВОДИТСЯ В ХРАМ РАСКАТОВ ГРОМА.
КЛИЧКА – «ПУСТОЙ».
ЗАДАНИЕ: ОБЩИЕ ОБСОСЫ.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО В ТЕЧЕНИЕ СЕРЕДИНЫ МАРТА.

Сисоло потненько: (*подпись*)

Девушка с небольшим хуем: (*подпись*)

Ебаный: (*подпись*)

ДОПОЛНЕНИЕ:

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА ОБОРОНЫ, ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ ТУПИЦЫНА М. –
ПЕРЕВОДИТСЯ В ГИНЕКОЛОГИЧЕСКОЕ КРЕСЛО
КЛИЧКА – «ВИТЁК».
ЗАДАНИЕ: ОХРАНА ЧЕЛОБИТНЫХ ПОДНЯТИЙ
МАРШАЛЬСКОГО АЛТАРЯ.

ВЕРНО:

Девушка с небольшим хуем: (*подпись*)

Скрытый имам семи радужных цветов большой плиты: (*подпись*)

АДМИРАЛ ФЛОТА ПИВОВАРОВ В. – ПЕРЕВОДИТСЯ В ПИЗДУ.

КЛИЧКА – «КОЛОНИЗАТОР».

ЗАДАНИЕ: ВЫКАПЫВАНИЕ АЛЕКСАНДРИТА.

ВЕРНО:

Тайный попечитель мм: (*подпись*)

Ленин: (*подпись*)

ПЕРСИДСКИЙ ЗАЛИВ

земля
глобус
пластилин
серебряная фольга
металлические спицы
текст
стекло
целлофановая пленка
цветная фотография С. Волкова

1987



ШУБЫ

Шубы, фото А.М., 1987, павильон «Кролиководство» на ВДНХ



“РАЗВИВАЙ ... ОЛЕНЕВОДСТВО,
ПУШНОЕ ЗВЕРОВОДСТВО,
КРОЛИКОВОДСТВО...”

ПРИЧИНА
ТАРЫ К.
БОРЧИН Н.И.
АНДРЕЕВ Г.Ю.
ХОРОДЯ
В.ЗИМА, Т.Р.
ИЛЬИН
Г.А.САЛАХОВ
Б.Б.СОЛОД
С.Ф.САЛЕНИН

© 1992 Издательство
«Наука и Техника»

© 1992 Издательство
«Наука и Техника»

В. СОРОКИН

ЗЕМЛЯНКА

фрагменты из пьесы
1987

...ПУХОВ (разглядывает газету): А тут еще... вот. (читает): На утрени пред пением великого славословия священник с диаконом кадит престол и Крёст, обходя престол трижды. При пении Трисвятого священник вземлет честный Крёст с блюдом на главу и выходит, предшествуемый двумя лампадами и ка-дильницей, чрез северные двери. Придя к царским дверям и став лицом прямо против них, священник ожидает конца пения трисвятого. По окончании Трисвятого священник провозглашает «Премудрость, прости». Певцы поют трижды тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя». Священник несёт Крёст к аналою, против царских врат, полагает на нем Крёст, кадит его крестообразно с четырёх сторон, обходя аналой трижды. Затем священник с диаконом трижды поют «Крёсту Твоему покланяемся, Владыко, и Святое Воскресение Твое славим», и каждый раз при пении этого стиха священник с диаконом до земли покланяются Крёсту. После этого певцы поют трижды тот же стих. По исполнении пения священник с диаконом поклоняются дважды и целуют Крёст, а по целовании кланяются один раз перед Крёстом...

...ПУХОВ (жуя, смотрит в газету): Тут... мmm... это ещё... (читает) Слушай нас, молодёжь оккупированных Гитлером стран! У тебя была Печатка. Пришёл кровавый фашизм и отнял её. У тебя была Фистула. Гитлеровские бандиты отняли её, превратили тебя в раба. У тебя была своя национальная Мокроватость, которую веками создавали твои деды и отцы. Гитлеровские варвары растоптали её. У тебя был Мех и домашний Коловорот. Фашисты разграбили и сожгли его. У тебя была Установка. Гитлер разрушил её. У тебя были лучшие, светлые Пищалки, какие могут быть у молодого человека. Фашизм налетел, как смерч, и разру-

шил эти Пищалки. Гитлер вероломно напал на нашу миролюбивую Печатку. Он помышляет закабалить наш многомиллионный Соплевиум. Но этому не бывать! На защиту родимой Палки поднялся весь наш народ, вся советская молодёжь. Наше поколение должно быть и будет поколением Рубилки. Мы гордо понесём своё звание Котлов, защищающих свободу Колец, цивилизацию Хлюпаний, прогресс Подвалов, против варварства Сахара, насилия Почвы, одичания Гроба. Пусть по всему миру, от Дробилки до Дробилки, несётся могучий клич молодых Поршней – все на разгром гитлеровской Германии!..

...Пухов: (читает) Процесс запхания Христа в Богородицу зависит, как правило, от расположенностии различных заводских частей и агрегатов, а также от готовности начальства к данному процесссу. Начинать запхание рекомендуется с вычленения полуавтоматической линии, необходимой для первичной механической обработки влагалища Богородицы. Вычленение должно производиться в соответствие с внутризаводским планом и под пристальным контролем архангела Михаила. После вычленения коллектив завода обязан провести общезаводское партийное собрание, на котором все 218 патриархов должны отчитаться перед собравшимися рабочими, а 16 великомучеников в свою очередь обязаны обеспечить достаточное количество слюны, необходимой для смазки экуменических подшипников пасхального блюминга. Сразу после закрытия собрания ангелы шлифовального цеха обязаны произвести комсомольское обрезание у 8 великомучеников, предварительно унавозив Алтарь Победителей. По окончании обрезания апостол Пётр обязанпустить оба конвейера. Работа православных и рабочих на конвейерах должна осуществляться при жёстком контроле архангела Михаила. После изготовления ГПЗ (Главного Поршня Запхания) необходимо немедленно приступить к его шлифованию, которое должно производиться в темноте, при свечах и сопровождаться церковной службой, совершенной по Октоиуху и Минеи. Отшлифованный поршень полируется в том же цехе в соответствии с нормами Госстандарта московской Патриархии. Служба совершается по Марковой главе Типикона под 12 сентября «...Аще случится отдание Рождества Богородицы в неделю». Отполированный поршень демонстрируется и в разобранном виде доставляется в ЦЗ (цех запхания), где в присутствии коллектива вновь собирается, смазывается и вставляется в статор. Предварительно измельченный и замороженный Христос...

...ПУХОВ: Да... пот нам как раз на руку (разворачивает газету, жуя кусок хлеба, принимается читать) Имя Ленина снова и снова вlipаро повторяет великий народ. И как самое близкое слово урпаро имя Ленина в сердце живёт. И советская наша держава барбидо, и великих побед торжество – это Ленина гений и слава карбидо и бессмертное дело его. Мы в работе большой не устанем, моркосы! И сильней нашей Родины нет, если партии тёплым дыханьем обросы каждый подвиг народа согрет. Я вам стихи читать начну, и расскажу вам, дети, годо, как в голод девочку одну Ильич однажды встретил бодо. Чтоб наша красная звезда была навеки с нами мето, тогда, в те трудные годы, сражались мы с врагами бето. И Ленин очень занят был, но взял с собой малышку пата, её согрел и накормил, достал с картинкой книжку брата. Среди больших и важных дел смог малое увидеть кока... Людей любить Ильич умел, умел и ненавидеть вока. Он ненавидел всех господ, царя и генералов кало, зато любил простой народ, любил детишек малых мало. И все ребята в наши дни растут, как сад весенний упо. Так пусть стараются они такими быть, как Ленин вупо. Его портрет – обсосиум, говнеро, его портрет – обсосиум, аяя. Портрет его, кто волею горерро соединил обсосиум ояя. Его портрет, который наши крупсы цветами любят украшать,– портрет того, кто в глубине обсупсы, как солнце, землю будет озарять. ...

...ПУХОВ: (достает газету, читает) Останки неандертальцев были обнаружены и на территории Советского Союза. Первым «найденным» был мальчик из грота Тешик-Таш в южном Узбекистане. Вокруг скелета, лежащего на боку, было разбросано множество костей и рогов козлов, что не исключает возможность сознательного погребения. Другая неандертальская находка, скелет нижней конечности, привязана к пещере Киик-Коба в Крыму. Совсем недавно на крымской стоянке Заскальная были обнаружены две челюсти, а потом сказал мне – я ебал тебя, Амитофо. По всей видимости, этот ископаемый представитель рода человеческого является прямым потомком яванского питекантропа. Бросается в глаза очень низкий объем мозговой полости черепов (1035–1255 см³) на уровне пекинского синантропа. По особенностям конфигурации и строения черепов можно заключить, что игандонский человек был местным типом палеоантропов, эволюция которых в Юго-Восточной Азии была заторможена (по крайней мере в некоторых изолированных популяциях), так что эта эволюционная ступень соответствует примерно штейнгеймскому типу в Европе. Остатки неандертальцев были обнаружены и на территории Советского Союза. Первым «найденным» был мальчик из грота Тешик-Таш в южном Узбекистане. Вокруг скелета, лежащего на боку, было разбросано...

...ПУХОВ: (разворачивает газету) Тaaак... сейчас почитаем... что здесь. Это уже читали. Вот. Статья называется «На ленинградском рубеже». (читает) Гнойный буйволизм, товарищи, это – ГБ. Гнойный путь, товарищи, это – ГП. Гнойный разум, товарищи, это – ГР. Гнойный отбой, товарищи, это – ГО. Гнойные дети, товарищи, это – ГД. Гнойная судьба, товарищи, это – ГС. Гнойная машина, товарищи, это – ГМ. Гнойная родня, товарищи, это – ГР. Гнойные буквицы, товарищи, это – ГБ. Гнойное отпадение, товарищи, это – ГО. Гнойная жаба, товарищи, это – ГЖ. Гнойные племянники, товарищи, это – ГП. Гнойная берёза, товарищи, это – ГБ. Гнойная волость, товарищи, это – ГВ. Гнойная мама, товарищи, это – ГМ. Гнойный кораблик, товарищи, это – ГК. Гнойные дома, товарищи, это – ГД. Гнойная рубаха, товарищи, это – ГР. Гнойные отношения, товарищи, это – ГО. Гнойные молодцы, товарищи, это – ГМ. Гнойный запуск, товарищи, это – ГЗ. Гнойная начальница, товарищи, это – ГН. Гнойный шёлк, товарищи, это – ГШ. Гнойная бутыль, товарищи, это – ГБ. Гнойные пострелята, товарищи, это – ГП. Гнойная вера, товарищи, это – ГВ. Гнойный бег, товарищи, это – ГБ. Гнойное вымя, товарищи, это – ГВ. Гнойное метро, товарищи, это – ГМ. Гнойный огурец, товарищи, это – ГО. Гнойный проповедник, товарищи, это – ГП. Гнойная судьба, товарищи, это – ГС. ...

...ПУХОВ: (читает) Планеты в декабре. Венера – видна ранним вечером на юго-западе у горизонта как звезда – 3,4 звёздной величины в начале месяца в созвездии Стрельца, а затем – в созвездии Козерога. 23 декабря Луна пройдёт в 2° южнее планеты. Марс – виден утром на юго-востоке как звезда 1,9 звёздной величины в созвездии Весов. 17 декабря Луна пройдёт в 5° южнее планеты. Юпитер, за сисяры, товарищ, за сисяры! Да не так, товарищ, за сисяры! За сисяры, товарищ, за сисяры! Да не так, товарищ, за сисяры! За сисяры! За сисяры! За сисяры, товарищ, за сисяры! Да не так, товарищ, за сисяры! За сисяры! За сисяры! За сисяры, товарищ, за сисяры! Тяни за сисяры, за сисяры! Тяни, тяни за сисяры! Товарищи, за сисяры! Тяните за сисяры! Тяни, блядь, за сисяры! За сисяры, блядь, за сисяры! Тяните за сисяры! Да не так, блядь, а за сисяры! За сисяры тяни, ёб твою мать! За сисяры, товарищи! За сисяры тяните! За сисяры тяните, блядь! За сисяры, дураки, за сисяры! Тяните за сисяры! Товарищи, да что ж вы делаете! За сисяры, за сисяры! Тяните! Тяните. Помилуй нас, товарищ Сталин... ...

...ПУХОВ: (читает) «Корпус генерала Матвеева». Корпус Матвеева в настоящее время свободно опирается на обе ноги. Нижний край торопилки кладётся на левую ключицу, подбородок опускается на подбородник. Торопилку следует держать устойчиво, но не слишком давить на неё подбородком. Угол поворота торопилки – примерно 45°. Не следует поднимать плечи. Общее состояние – свободное, ненапряжённое. Указательный палец левой руки основанием, со стороны ладони, слегка касается шейки торопилки вблизи порожка; к другой стороне шейки прикасается большой палец, против 1-го и 2-го пальцев. Не следует крепко держать шейку торопилки большим и указательным пальцами, её нужно лишь поддерживать левой рукой. Поворот кисти левой руки ближе к грифу способствует более точной интонации. При игре на открытых вещах локоть левой руки находится под серединой торопилки. Пальцы не должны быть прижаты друг к другу, а тем более – выпрямлены: их следует свободно, в округлённом положении держать над вещами. Впоследствии, при установке пальцев левой руки на различных вещах, неизбежно незначительное отведение локтя вправо и влево. Под торопилку в области левой ключицы возможно подкладывать подушечку. Примерный размер подушечки 6х8. Толщина её определяется физическим строением корпуса генерала-лейтенанта Валентина Сергеевича Матвеева. ...

...ПУХОВ: (читает) «Фронтовая быль». Сморк, сморк, пизда, мы прибыли на место. Сморк, сморк, пизда, мы разобрали стол. Сморк, сморк, пизда, мы замесили тесто. Сморк, сморк, пизда, мы раскатали ствол. Сморк, сморк, пизда, на ствол надет подшипник. Сморк, сморк, пизда, подшипник вложен в паз. Сморк, сморк, пизда, мы выжали шиповник. Сморк, сморк, пизда, мы вычистили таз. Сморк, сморк, пизда, мотор уже запущен. Сморк, сморк, пизда, рабочий газ пустил. Сморк, сморк, пизда, райкомовец допущен. Сморк, сморк, пизда, я ротор запустил. Сморк, сморк, пизда, турбина завращалась. Сморк, сморк, пизда, вот ожил амперметр. Сморк, сморк, пизда, Тамара обращалась. Сморк, сморк, пизда, я заменил вольтметр. Сморк, сморк, пизда, оттянута задвижка. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток пошёл. Сморк, сморк, пизда, работает подвижка. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток пошёл. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток уж начал. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток пошёл. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток уж начал. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток идёт. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток уж начал. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток идёт. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток идёт.

Сморк, сморк, пизда, по веткам ток идёт. Сморк, сморк, пизда, по веткам ток идёт. Сморк, сморк, пизда, по веткам дерева идёт ток высокой частоты. Сморк, сморк, пизда, по веткам дерева идёт ток высокой частоты. Сморк, сморк, пизда, 5000 вольт, 750 ампер, 125 мегагерц. Сморк, сморк, пизда, 5000 в, 750 а, 125 мгц. Сморк, сморк, пизда. Сморк, сморк. Сморк.

...ПУХОВ: Это точно (разглядывает газету). Тут вот ещё интересная заметочка. «Пионеры Н-ской части следят за чистотой котлов армейской кухни». Они говорят, они говорят покажи котлы, гад, покажи котлы, котлы покажи, гад, дядя. Покажи котлы, гад, дядя, покажи котлы. Покажите им котлы, гад дядя. Они все адо. Они все адо гнидо. Они говорят, покажи котлы, гад дядя. И мне котлы покажи, чтобы я пото делал. Чтобы я пото делал, покажи котлы, адо гнидо. Покажите мне, миленькие мои, покажите мне, миленькие мои, покажите. Покажите мне котлы, адо, гнидо. Вы – адо гнидо, миленькие, покажи котлы, гад дядя. Адо гнидо, покажи котлы гад дядя. Покажи котлы, я буду делать пото. Пото я буду делать, гад дядя. Пото я буду делать, покажи котлы. Ты ж покажи котлы, гадо. Покажи котлы, гад адо. Адский гад, покажи котлы. Там сиса. Там сисо, дядя. Там сисо, дядя гад. Там сисо, гад дядя. Покажи котлы, котлы гадо, пото гадо, дядя. Дядя, покажи котлы, гад. Дядя, покажи котлы. Там адо. Там адо гнидо. Гнидо, дядя. Дядюшко. Дядюшко, покажи сисо. Дядюшко, покажи сисо. Покажи котлы, дядя. Дяденька, покажи котлы. Дяденька, покажи котлы. Дядюшко. Дядюшко. Покажи адо. Покажи адо, дядя. Адо покажи, дядя. Котлы адо. Котлы адо. Дай дядя, адо. Дай адо. Гад, дай адо. Гадо дай адо. ...

СОКОЛОВ: Ну, я уж об этом слыхал. Ещё под Подольском.

ДЕНИСОВ: А как же они переправлялись?

ВОЛОБУЕВ: (закуривая) На плотах, ёптэтъ.

ДЕНИСОВ: Точно?

ВОЛОБУЕВ: Конечно...

(Внезапно слышится приближающийся вой тяжёлой бомбы. Вой растёт с каждой секундой, наконец становится оглушительным, гремит взрыв с ослепительной вспышкой. Сцена на несколько минут погружается в абсолютную темноту. Постепенно откуда-то сверху начинает просачиваться мертвенный голубовато-белый свет, позволяющий различить огромную во всю сцену земляную воронку. Над свежей землёй висит туман из пара и дыма).

Конец.

ЗАНАВЕС
ПАНИТКОВА

1987

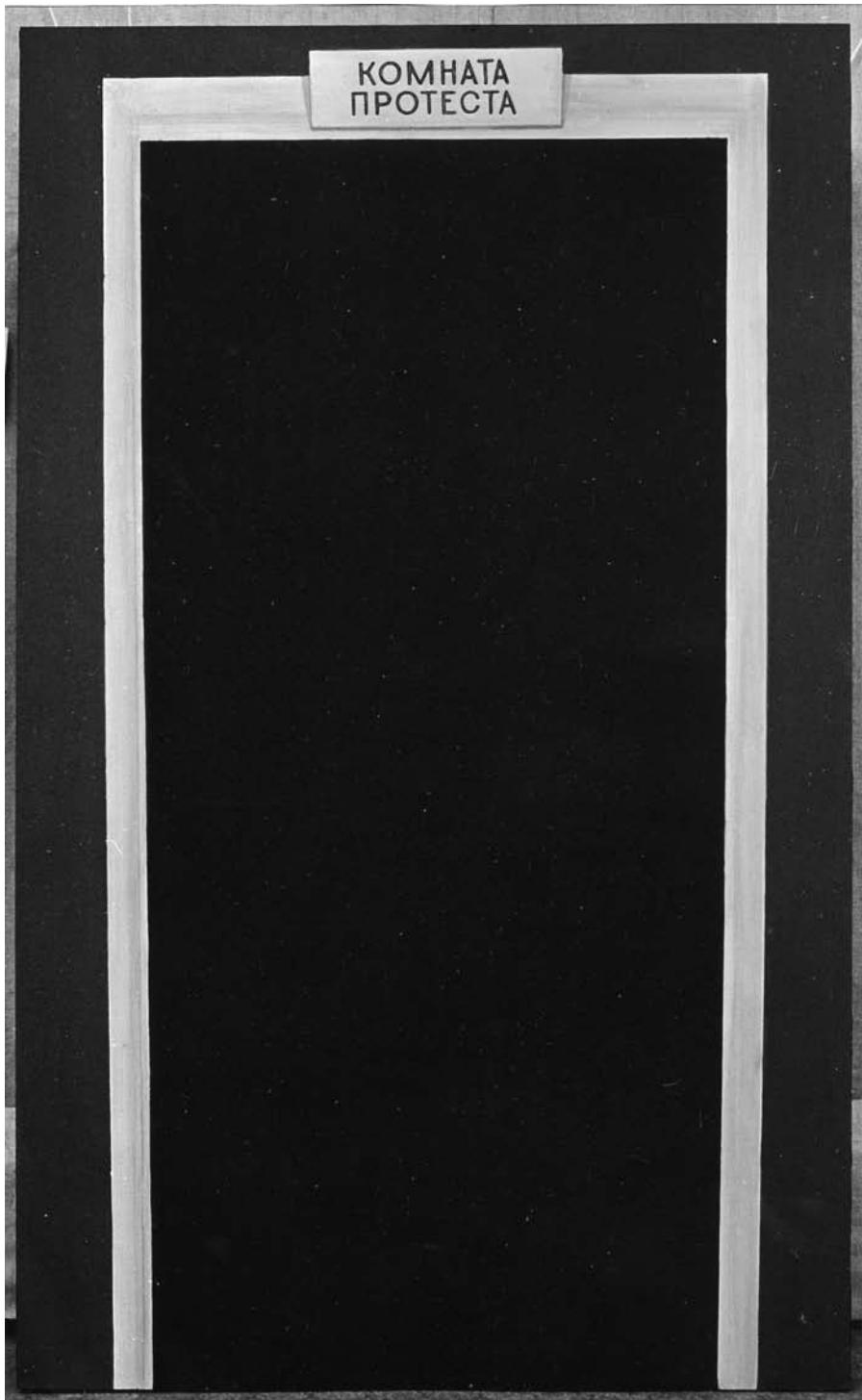


В. МИРОНЕНКО

КОМНАТА ПРОТЕСТА

1987

КОМНАТА
ПРОТЕСТА



И. КАБАКОВ

ПЕРЕДАЧА ЭНЕРГИИ

выставка

1987

Известно, что энергия, которая содержится в рисунках, не всегда распределается равномерно. В одних она более высокого напряжения, в других, к сожалению, по разным причинам, она значительно ниже. Особенно высокой конденсации эта энергия достигает в так называемых «шедеврах» – рисунках, которые по тем или иным обстоятельствам наиболее удались художнику. Ну, а что делать другим, менее удавшимся изображениям того же автора?

Серия «Передача энергии» призвана исправлять этот недостаток. Рисунки, особым образом замыкаясь последовательно друг на друга, образуют при этом одну единую цепь. Благодаря этому возникает отток энергии от более удачных, энергетически сильно заряженных рисунков к рисункам с более низким энергетическим потенциалом. Это позволяет привести все рисунки к единому уровню, к общему энергетическому «полю», равномерно воздействующему на зрителя во всех своих точках. При этом происходит определенная «демократизация», «выравнивание» часто различных по своему характеру работ, всегда необходимая при одновременном показе их на одной выставке.

462/76 № 61 8–10 1987.

К. Д.

ФРАГМЕНТ ОТЧЕТА О ПОЕЗДКЕ «ЗА КД» 23.5.87.

СПИСОК негативов
фото

1987



Э. Добрингер, Г. Кизевальтер, 1987

1. Н. Панитков у информационного щита «Лосинный остров» (19–20) Б.
2. Н. Панитков и Т. Щербина у щита со схемой автомобильной кольцевой дороги (слева – участок дороги) (21–22) А.
3. Т. Щербина, кусты, деревья (23–24) А.
4. Н. Панитков, Т. Щербина, участок КД (25–26) А.
5. Н. Панитков, Т. Щербина, участок КД, бетономешалка (27–28) А.
6. Н. Панитков, участок КД, Т. Щербина (29–30) А.
7. Т. Щербина с найденной ею контурной картой «ТERRITORIALНЫЙ раздел мира к 1876 году», участок КД (31–32) А.
8. Участок КД, Н. Панитков, деревья (33–34) А.
9. Т. Щербина, участок КД, Н. Панитков (35–36) А.
10. Т. Щербина с «Мягкой ручкой» (на месте, где была заложена в снег карта «Охрана природы в СССР») (37–38) А.
11. Н. Панитков с найденными им листами с оттисками конъячных этикеток, представляющих собой карту Азербайджанской ССР (39–40) А.
12. Н. Панитков с «картой» АССР и фрагментов найденной им автомобильной карты, участок КД (41–42) А.
13. Н. Панитков у кустов (43–44) А.
14. Кусты, деревья, небо (45–46) Б.
15. Н. Панитков на фоне бензовоза; виден номер 76 (47–48) Б.
16. Н. Панитков на фоне бензовоза; виден номер 769 (49–50) Б.
17. Т. Щербина и Н. Панитков на фоне бензовоза; виден номер 7695 М3 (51–52) Б.
18. Н. Панитков в кустах (53–54) А.
19. Сумки Н. Паниткова и Т. Щербины (125) (55–56) Б.

20. Н. Панитков и Т. Щербина (57–58) Б.
21. Н. Панитков у кустов (59–60) А.
22. Стол, И. Сорокина (61–62) Б.
23. Э. Добрингер и Г. Кизевальтер у Сорокиных (63–64) Б.
24. И. Сорокина и В. Сорокин (65–66) Б.
25. Стол, И. Сорокина, В. Сорокин (67–68) Б.
26. Э. Добрингер и Г. Кизевальтер у Сорокиных (69–70) Б.
27. = 26 (71–72) Б.
28. Стол, И. Сорокина, В. Сорокин (73–74) Б.
29. И. Сорокина и В. Сорокин (75–76) Б.
30. Э. Добрингер у Сорокиных (77–76) Б.
31. Стол, И. Сорокина (79–80) Б.
32. Г. Кизевальтер у Сорокиных (81–) Б.
33. Э. Добрингер и Г. Кизевальтер у Сорокиных (б/н) Б.
34. = 33 (б/н) Б.

Цифры в скобках – номера кадров на перфорации пленки.

А – кадры, связанные с поисками карт.

Б – кадры, не связанные с поисками карт.

= 26 – отпечаток с этого кадра см. на стр. 474

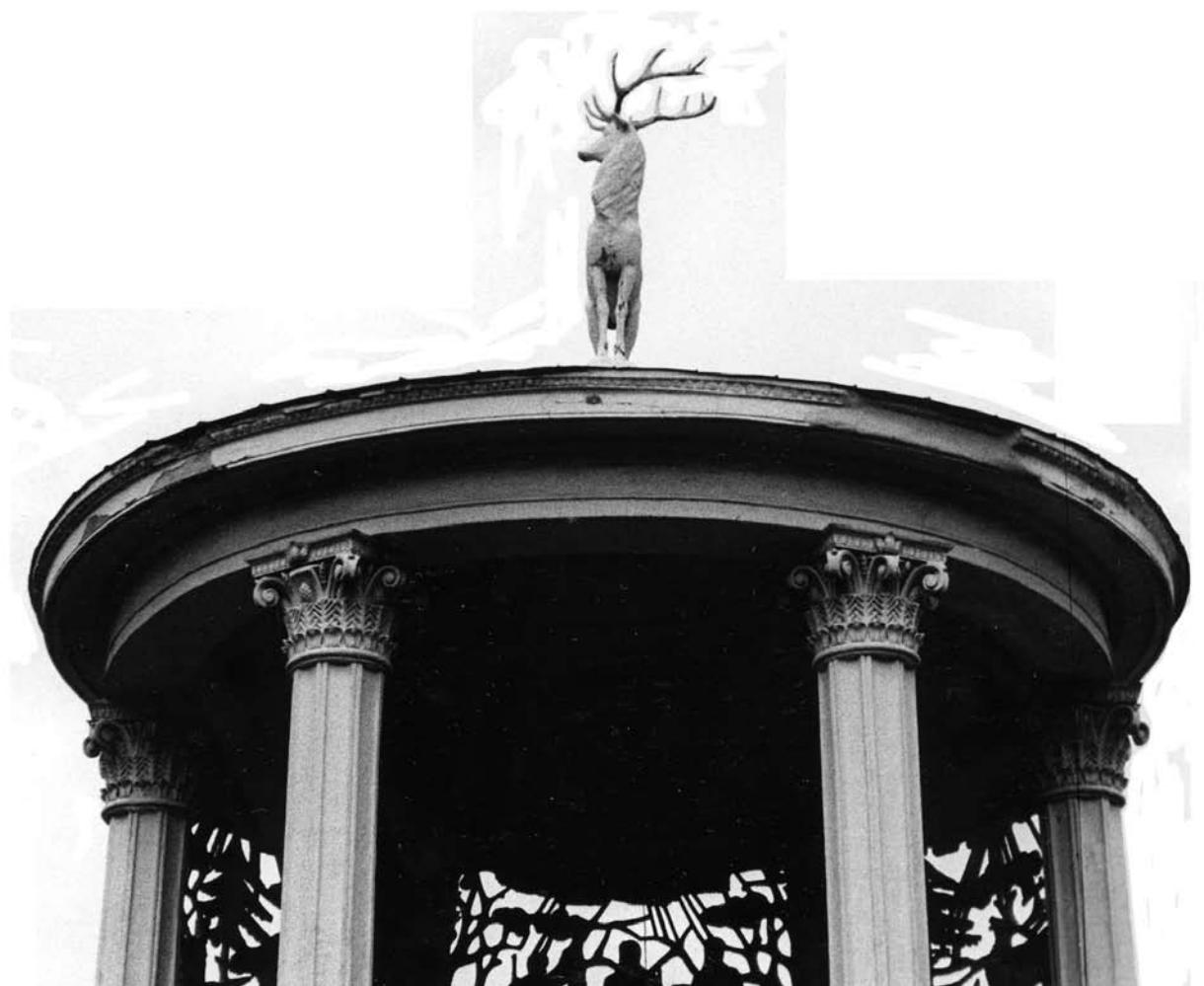
А.М.

СЛУЖЕБНЫЙ
ВХОД ВДНХ

1987







КАБАН

(SUS SCROFA L.)

отряд : ПАРНОКОПЫТНЫЕ

семейство : СВИНЫ

распространен в Прибалтике, Сибири, на Дальнем Востоке, Казахстане, Киргизии, в Европейской части СССР

обитает в равнинных и горных широколистенных лесах, тростниковых и кустарниковых зарослях по берегам рек, болот, озер

всеядное животное. Самка приносит 8-12 поросят
численность в СССР около 390 тыс.

важный объект спортивно-промышленной охоты







