

DING AN SICH

1986

Выпуск посвящен проблемам аутизма
в московском концептуализме
середины 80-х годов

*На фотографии слева направо стоят А. Чачко, В. Мочалова, А. Монастырский,
сидят И. Головинская, В. Сорокин, Л. Рубинштейн, Д. Пригов, И. Кабаков.
В мастерской И. Кабакова, 1985 год. Фото И. Гороховского*



А. МОНАСТЫРСКИЙ
И. БАКШТЕЙН
Е. МОДЕЛЬ

ТСО
ИЛИ
ЧЕРНЫЕ ДЫРЫ КОНЦЕПТУАЛИЗМА

стенограмма диалога
сокращения
комментарий

Собакин Левир Николаевич

родился:

Собакин Николай Ильинич Челебиевич	Рязанская губ. Пензен- ской губости	12 Февраля 1901 года. (25 Февраля 1901)
---	---	---

ДОСКА-ОБЪЯСНЕНИЕ стенлов 1,2,3.

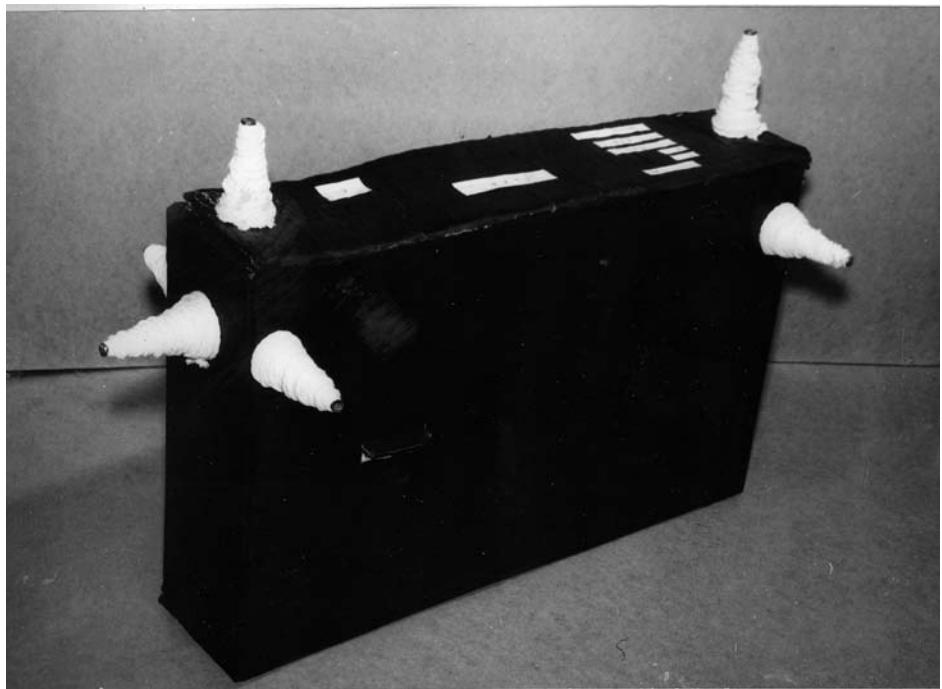
1. Иван Прорыцник одет в город за дровами

Люди говорят, что он цирюльник, повар земляк. На стенах
бывшего кинотеатра изображены различные чертами грузинские
и евреи, как есть архив, рассказы о его привычках и бытке.
Несколько городов немецкому и английскому наложили городца и
жизнь по городам путем Ивана Прорыцника.

Эта картина была сделана
Вернером, должна была
заключить договор с Европой
должна была быть изоб-
ражена на стене «Динамо» не-
когда в Амстердаме в 1945 го-
да из-за высокий
бесконтакт с английской
члены труппы «ЭРА». Художник представил
быть хорошо видны и
введенная многочисленная
люди. Потом он забыл
продлить договор.

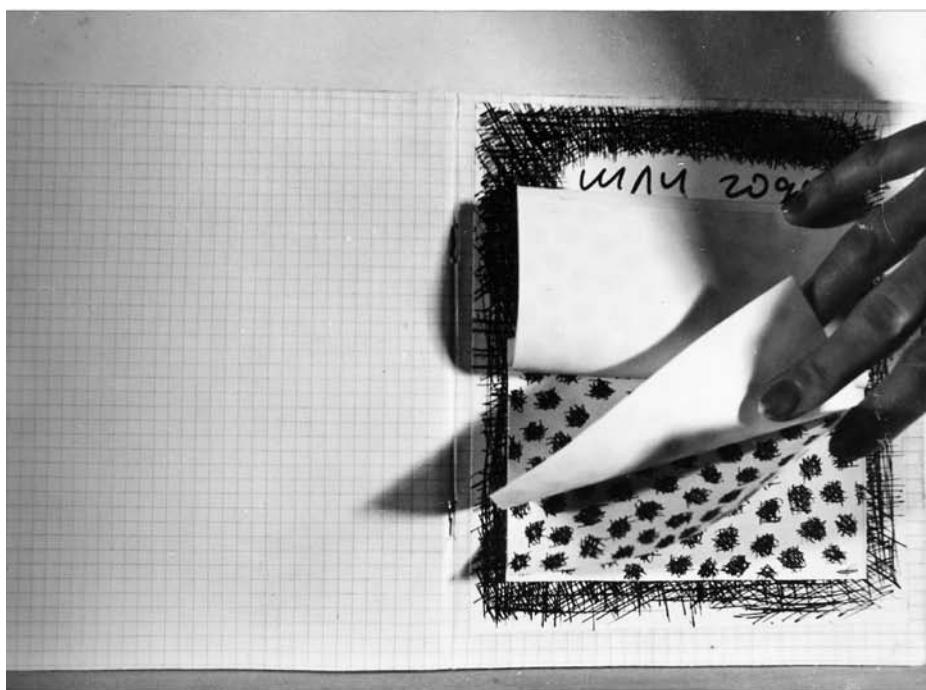
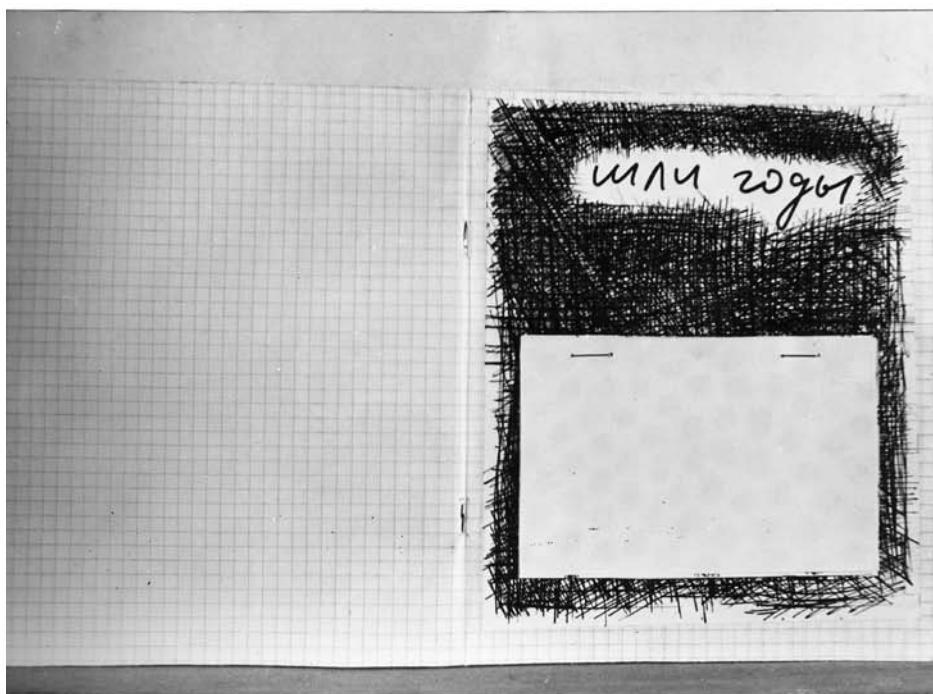
ПОСЛЕ БОЛЕЗНИ ОН ПОКАЗАЛ
СОБЫТИЕ-ИГРУ, ПО-
ЛЮБИДИЛСЯ
В ДО БОЛЕЗНИ ХУДО-
ЖНИКА РАБОТАМИ, БОЛЬШИ-
ХА БОЛЬШАЯ ИГРЫ И СО





Предыдущий разворот, справа: северо-западный угол мастерской И. Кабакова, 1986
слева: Фрагмент работы И. Кабакова «ВВЕРХ», 1986

На этом развороте вверху: А. Монастырский. Музыка согласия, 1986
справа: Ю. Лейдерман. Шли годы, 1986



М.: Сначала нужно поговорить об общем направлении препринта, который мы хотим сделать. Интересно рассмотреть вещи, выходящие за круг, – авангардные вещи, попадающие за пределы этих авангардных площадок, линий. Основная посылка у меня следующая. Классический концептуализм 70-х годов и начала 80-х сформировал в нашем сознании определенную склонность к такому как бы спокойно-созерцательному, спокойно-рефлексирующему состоянию ума, образовав в самых глубоких его пластиах место психической неподвижности, – и какие-то новые вещи, яркие, фактурные, нас иногда раздражают своей понятностью, агрессией и поэтому не вызывают в нас этого ответного ощущения согласия и, главное, участия нас самих как главных действующих лиц в этих произведениях – как это было в классическом концептуализме. Наше состояние ума, действительно, и есть предмет изображения хороших концептуальных работ.

Б.: То есть ты хочешь как бы представить себе тип реакции человека-зрителя или автора, чья позиция формировалась в концептуалистском горизонте, с которым корреспондируется какой-то тип сознания, тип восприятия и реакции, и то, как эта позиция действует по отношению к иному, постконцептуальному плану с яркой фактурностью, к «вещизмам». Ты констатируешь, что это спокойное, уравновешенное, философическое отношение к миру концептуализма плохо согласуется с новой фактурностью. Тем самым ты и фиксируешь новое состояние?

М.: Да. И прежде всего я хочу сказать еще и о бытовой сфере этого дела. Когда в семидесятых годах был интерес к структурам, порождающий философствование в разных направлениях, в области отношений между людьми тоже была какая-то стабильность. Как только пошел интерес к фактуре,

то, сам знаешь, что и среди всех нас, в нашем кругу черт знает что начало твориться.

Б.: Ты это как-то связываешь?

М.: В том же гипотетическом смысле, что установка на интерес к глубинным структурам, глубинному порядку. На этот каркас каким-то образом «наматывались», культурыровались и отношения между людьми.

Б.: С большей ясностью это прослеживается в социальной ситуации. Как ни странно, но глядя из середины 80-х на семидесятые годы как на целостное десятилетие, понимаешь, что тогда, благодаря ощущению большей степени свободы, творческой индивидуальности и какой-то определенности в социально-политической ситуации, формировалось и ощущение стабильности, присущее многим. Хотя при всем том был довольно высокий уровень и творческий, и энергетический. Все время кто-то приезжал, уезжал, больше конечно, уезжали, но ощущение открытости, динаминости существовало. Эта открытость каким-то парадоксальным образом, как ты верно замечаешь, была сопряжена со стабильностью – и в личном горизонте, и в общественном.

М.: Вероятно, из-за того, что интерес к структурам – завоевание достаточно высокой культуры?

Б.: Но в том была еще и какая-то макрофункция у людей, работающих в тот период. Из-за того, что все это послевоенное время было очень многоплановым и непонятным, с разными периодами и т. д., она требовала универсального осознания, презентации его в художественном материале. Шестидесятые годы были всплеском такого легализма, а тут, в 70-х, впервые формируется альтернативное сознание и, следовательно, альтернативная культура в своей ясности и чистоте. Разумеется, потребность в чистоте и ясности позиции требовала того же и в личном горизонте. Не было размытости, запутанности, амбивалентности, которая есть теперь.

М.: То есть вот эти глубины, объемы или каркасы структур порядка, в которых мы существуем, давали ощущение какого-то жилого помещения, в то время, как теперь мы чувствуем себя «проездом», в поезде: то есть вылезли наружи, на поверхность, – дует ветер со всех сторон, и мы ничем не защищены. Этот ветер «фактуры» сбивает нас с ног, надо как-то держаться, за что-то цепляться. Мы лишены обжитого внутреннего пространства. Разумеется, это просто как общая экзистенциальная доминанта.

Б.: Возможно, это связано вот с чем. В 70-х была очень четкая политическая альтернатива. Предметом художественного осмыслиения и изображения

все-таки являлись границы, проходящие между миром искусства и миром политической жизни.

М.: Социальная ориентация была очень четкая.

Б.: Конечно. Соц-арт именно тогда и сформировался. Постепенно же получилось так, что какой-то пласт вот этих социально-художественных границ был обработан, художественно преображен и какая-то ясность была достигнута. А потом эта ясность противопоставления оказалась утраченной...

М.: Например, через булатовские, а затем и кабаковские «тавтологии», их «хамелеонские» работы...

Б.: Я помню еще полемику с Грайсом, вся философия которого исходила из презумпции четкости границ между сферой официального искусства и неофициального. Эта оппозиция была источником целой смысловой толщи. А потом все стало двоиться. Ибо люди той культуры, того времени – и себя я к ним причисляю – каждый раз в очередной двусмысленной ситуации, типа той, что развернулась вокруг Чикагской ярмарки, – люди этого плана всегда повторяют только одно: не надо лезть, связываться, не надо никаких контактов, ни к чему это не приводит.

М.: И обрати внимание, что сейчас речь идет постоянно об экономических мотивациях, через которые неофициальное искусство у нас может занять свое обычное, чисто эстетическое место. Оценка эстетических событий со стороны самих авангардистов переместилась в область экономических соображений.

Б.: Мне кажется, что это как бы отражает процесс прогрессирующей деидеологизации в сфере общественной жизни: мы присутствуем в тот момент развития советской истории, когда искусство вроде бы выводится из сферы идеологии. Любопытно, что история с публикацией об «А – Я» в «Московской правде» тоже об этом свидетельствует, хотя там есть и попытка поставить знак равенства между неофициальным и антисоветским, правда, с условием этой привязки к какой-то колеснице эмигрантской культуры...

М.: То есть как бы остатки идеологической борьбы, которая замыкается на эмигрантские дела...

Б.: Любопытно, что власти каждый раз подчеркивают отсутствие претензий к самим работам, кроме тех, которые носят откровенно идеологический характер, где отыгрывается то же советское официальное искусство, только со знаком минус.

М.: ...Теперь возникает совсем новый этап, носящий такой как бы этический привкус. Я обратил внимание, что лично меня, когда я смотрю вещи, при-

надлежащие к новым генеральным направлениям, например, работы группы «Детского сада», эти вещи меня несколько раздражают своей понятностью, ясной принадлежностью сфере искусства, оппозиции «человек и культура», в которой человек мыслится как некультурный, то есть создающий свою новую культуру, отбрасывающий старую, и который опирается на свои психические амбивалентные состояния. Хотя, конечно, именно он, человек некультуры, декаданса, создает основу какой-то будущей культуры, тогда как человек в оппозиции «человек и реальность» мыслится таким, что ли, классиком, китайцем, охранителем, обреченным лишь на дальний горизонт культурного воспроизведения. И для такого «классика» в периоды «культурных взрывов», парадоксально отбрасывающих его на задний план именно из-за того, что он носитель личной культуры, противостоящей новой эстетической номаде, для него в такие периоды на первый план выступает этика, отношение сохранности каких-то достижений, в данном случае, как это ни странно звучит, ценностей авангарда, обнаруженных и выявленных в 70-х годах в классическом концептуализме. То есть «отношение сохранности» для него одновременно и эстетическая (спекулятивная), и этическая категории. В этом смысле наша ситуация довольно уникальна. Так вот, к этим новым работам, сделанным в оппозиции «человек и культура», у меня, естественно, в эмоциональном смысле, отношение как бы скучное, хотя я и понимаю, что их работа необходима, ибо все-таки психическая автономия, как бы она ни была мучительна, – источник жизни языка, источник новых языковых просторов, неизвестности. А вот хорошо в эмоциональном и ментальном смысле я чувствую себя, когда смотрю работы, не оказывающие на меня никакого проблемного воздействия, когда я не вижу в них знаков вышеописанной мной энергетической и языковой перестройки, ее детерминированности. То есть я чувствую себя хорошо в контакте с теми работами, в которых я вижу привычное и комфортное для меня место философствования как процесса. Это место пустое, и более того, оно не нуждается в моем заполнении, не требует заполнения моими интерпретациями – герменевтическими, структурными, ассоциативными и т. д.

Б.: Ты говоришь о качестве работ?

М.: Скорее о типе.

Б.: Который кажется тебе более предпочтительным?

М.: Да, который не раздражают сформированное и направленное на спокойное созерцание и как бы на более-менее комфортное чувство легкого неудовлетворения место в глубине моего сознания. И вот такой чисто этический

критерий у меня почему-то обнаружился и по отношению к художественной продукции авангарда.

Б.: А почему этический?

М.: В каком-то смысле здесь речь идет о внутренней этике твоих собственных мыслительных или эмоциональных реакций по отношению к самому себе. Конечно, здесь есть что-то шизофреническое, расщепленное. Но с другой стороны, эта реакция так или иначе может вырваться и наружу, проявиться, например, в определенной окрашенности интонации во время обсуждения. То есть речь идет о глубинной этике, при включении механизма которой, возможно, оценка отношения способна и сохранить живость ситуации, и в то же время быть более открытой, широкой. Но, кажется, это в том случае, если мы сумеем выскочить из диалектической борьбы оппозиции «человек и культура», «человек и реальность». О попытке этого «выскакивания» я и хотел бы здесь говорить.

Б.: То есть основа твоих суждений чисто психологическая?

М.: Да, конечно, но на уровне реакции.

Б.: Но ведь реакция – это еще не нравственность. Это ведь чистое поведение.

М.: Да, конечно. Более того, нравственность – это в каком-то смысле философия, а я здесь говорю о философствовании и глубинную этику понимаю как открытый поисковый процесс, аналогичный дискурсу, а может быть, даже как его заменитель.

Б.: Но ведь тогда получается, что любая нравственная реакция может быть понятна эстетически. То есть предлагаемая тебе система ценностей не согласуется с системой более тонких, рафинированных ценностей, выработанных тобою. И твоя реакция на это, естественно, эмоциональная. Какую поведенческую форму, акт, поступок повлечет за собой, который может приобрести это нравственное оформление – прямо такой связи здесь не просматривается.

М.: Это очень интересное замечание. Но свою реакцию я оцениваю этически, поскольку эта реакция является предметом изображения тех работ, о которых я скажу дальше. И эта реакция – молчащая. То есть как бы по этому поводу нечего сказать. Я говорю о работах такого типа, которые незаметным образом создают приятную энергетическую среду, не привлекая к себе особенного внимания. Вот, например, когда ты видел мой черный ящик «Музыки согласия» ты говорил, что его как бы не видишь, его как бы нет.

Мне кажется, что недавно такую вещь сделал Юра Лейдерман. Книжечка «Шли годы» представляет собой тетрадный разворот, левая сторона пустая, просто бумага в клеточку, на правой сверху, в простом орнаменте написано

«ШЛИ ГОДЫ», под надписью прикреплена маленькая тетрадочка из нескольких листов, заполненных одинаковыми орнаментами, похожими на тот, что обрамляет надпись «ШЛИ ГОДЫ». Орнаменты внутренней книжечки даны как центр, контентность самой вещи. В ней есть место философствования, место открытия и возможности дискурса, но оно заполнено пустотой. Там пустота дается со знаком плюс, и сказать о ней уже нечего.

То есть проблема словесного дискурса снята, хотя место для него оставлено; оно организовано, но заполнено пустотой в виде орнамента, как у Юры, или технической «футлярностью», как в моем ящике «Музыки согласия», или, например, технической же «связанностью» кабаковской веревки со спаренными фигурками человечков. От этой положительной пустоты идет ощущение своеобразной решенности. Здесь пустое место философствования дано в своей техничности, отрефлексировано в своей цельности.

Вообще я рассматриваю такого рода языковую деятельность как следующий шаг после постструктурализма.

Б.: Который в этом отношении был чем характерен?

М.: Постструктуралсты вывели дискурс как экзистенциальную напряженность и как предмет изображения. Его поле крайне обширно, но не инструментально в предшествующем контексте классического структурализма. Дискурс постструктуралстов затрагивает различные уровни и по вертикали, и по горизонтали, в этой хаотичной картине дискурс сделан предметом изображения, то есть стиль оказался в центре и стал самодостаточным. Например, «Наслаждение от текста» Барта, его лекция 77 года, где он в конце отождествляется с Гансом Кастропом на уровне эмоционального (а не языкового) удивления, затем работы Делёза и т. д. На поверхность у постструктуралстов вылезает сам дискурс, стиль, и не автор им управляет, а он автором. Некоторые из них это осознали и перешли к художественному творчеству, в эстетическую деятельность. Мне кажется, дальнейший ход в философствовании после постструктурализма – это снятие дискурса. Снятие его в качестве предмета изображения, как контентности философствования, как напряженного языкового события.

Б.: Ты хочешь сказать, что происходит изменение типа ситуации, что раньше предметом изображения, анализа было ментальное содержание, а сейчас оно тоже каким-то образом предполагается и на него указывается, но сам этот указующий жест каким-то образом коренится в структуре, пластике художественной предметности. Но это указание, прочерчивание траектории совершенно иного качества...

М.: Да, но на самом деле здесь лучше говорить не о траектории, а как бы о странном процессе зацикливания, коллапсирования этого дискурса по краям предмета изображения, по краям этого пустого центра философствования, потому что он замыкается сам на себя, на свою чистую техничность.

Б.: Мне кажется, тут есть некоторая опасность, потому что если мы действительно берем в качестве отправного пункта текст структуралистов, то мы имеем все же картинку исследовательских текстов, и они такими остаются.

М.: Но я хочу сказать о другом. Вот, например, кабаковский концептуализм или наш старый концептуализм Коллективных действий... Конечно, работы были сделаны как предлог для разговора вокруг этих вещей. Но в тех работах центрировался именно наш дискурс, его возможность и необходимость. Теперь происходит дальнейшая ситуация: по краям выносится сама пустота, то есть наш дискурс передвигается на эти края, а в центре остается совершенно решенная, спокойная, заполненная техницизмами пустота, эта приятная энергетика эр-кондишена, направленная на наше сознание, которая позволяет нам быть совершенно свободными от материала. Теперь в контексте с этими работами мы говорим не о них, а о совершенно посторонних вещах. Эти работы не вызывают конкретного диалога.

Б.: Тут возникает какая-то странная подмена. Сначала ты имеешь в виду кабаковские работы, способ их восприятия, реминисцирования относительно этих работ, а потом берешь их в качестве метафоры.

М.: Да, потому что на самом деле все эти боковые кабаковские надписи и изображения у Ильи носят тоже довольно фантомный характер широких обобщений. Не фантомный характер носит процесс их обсуждения, вот он реален, будь это обсуждение самого Кабакова, его текстовые интерпретации, будь это обсуждение его «референтного» круга. В этих обсуждениях и вскрывается тот широчайший идеологический, бытовой и философский контекст, на который указывают его работы. Он вскрывается как бы между самой работой и говорящим об этой работе автором среди его референтов, ибо только они – автор и его референты – будучи погружены в этот контекст, могут адекватно артикулировать его не как фантом, а как реальность. Недостаточность самих работ для выражения этого контекстуального поля и дает ощущение фантомности изображенного и написанного на них по краям. Его вещи обязательно требуют огромного корпуса текстовых артикуляций в виде комментариев и статей самого Кабакова и других «персонажей» дискурса, место для которых центрировано в работах Кабакова через его категорию «пустоты», особенно в тех работах, где пустота занимает

визуальный центр произведения. То есть еще раз хочу подчеркнуть, что не фантомный характер носит ситуация обсуждения этих работ, ситуация заполнения зрителями этого пустого пространства, что было прекрасно отрефлектировано в работах «Сад», «Муха с крыльями» и т. д.

Б.: То есть выстроенный миф Кабакова, все время провоцировал нас на коммуникацию, направляя. Но в этом смысле его пустой центр был метафорой, символом того свободного пространства, куда нас помещали, благодаря особенностям предметности его работ и той реакции, которую они у нас вызывали. С помощью этой катапульты нас забрасывали в это пустое пространство, в котором мы становились способны к какому-то свободному самоопределению...

М.: Новые работы «этического», если можно так сказать, концептуализма выбрасывают уже не в рефлексивное, а как бы в чисто эмоциональное состояние. В нем можно говорить о совершенно посторонних вещах. Работы нужны просто как вещи и являются предлогом нашего общения.

Б.: Нет, мне кажется, что эти свойства пластики и соответствующие им виды эстетической реакции – все они каким-то образом промежуточные. Всегда это как бы еще опорная медитация с опорой на предметность. Но всегда, если мы сталкиваемся с правильно организованным произведением, то, пройдя этапы с опорой на эту предметность, в результате, в финале мы переходим к совершенно другому состоянию, в котором происходит либо безопорная медитация...

М.: Безопорности нет, потому что работы классического концептуализма, того же Кабакова или позже Лейдермана и других, давали жесткую направленность, потому что был известен миф – социальный и т. д.

Б.: Но они открывали для нас какие-то свободные пространства, сама их предметность была такой стартовой площадкой трансцендирования: на каком-то этапе все эти особенности арматуры уже были не существенны.

М.: Появляются две возможности. После этой опорной для рефлексии ситуации, возникает, во-первых, генеральная линия неоэкспрессионизма, когда из пустого центра вместо нашей рефлексии вылезает предметность, то есть взгляд на онтологию. И второй вариант, «безопорный», когда художник не дает вообще никаких «стартовых площадок», а представляет именно пустое место философствования, в том смысле, что он наши возможности уже имплицитно и в целом как техническое средство (ТСО) закладывает в свое произведение. Проблема дискурса там решена, снята через техницизмы – орнаментализм, «футлярность», «связанность», и т. п.

Б.: Это очень любопытная ситуация, и ее можно было бы в дальнейшем как-то развернуть, обсудить. Но в случае Ильи совершенно очевидно, что он может предъявить нам такую беспредметную работу, поскольку он полагает, что в этой ситуации сработает миф его творчества, и все наше достаточное и продуманное знание его. То есть он уже может работать вот на этих «пятых производных».

М.: Эти «пятые производные» не вызывают живой диалог, а вызывают обсуждение возможности самих этих производных как таковых. Но работы Кабакова, его «Веревка», лейдермановские «ШЛИ ГОДЫ» не навязывают мне никакого мифа, никакого уловимого контекста философии, социологии, идеологии, эстетики и т. п. Он не дает никаких ориентиров, никакой основы для того, чтобы у меня возникла какая-либо рефлексионная или эзистенциально-напряженная реакция на эту вещь.

Б.: Но я здесь вижу скорее не этику, а, если хочешь, просто ритм, ритмическую структуру. Есть цикличность в общественных процессах, в художественном и так далее: предметно – непредметное и т. п. И есть такие фазы у отдельных художников. И любая метафора – это знак по отношению к предшествующему периоду, его осмысление. И я в данном случае привожу вариант редукции всей этой проблемы, дезавуирую ее сведением к очень простой, понятной, рациональной ситуации. В рамках работы с уже обученным зрителем, которые знакомы с изменениями его (Кабакова – ред.) художественной позиции и соответственно с вещами, которые порождались различной оптикой, он играет с нами в такую игру, в смену меры этой вещественности. Это проецируется на всю нашу художественную ситуацию в целом. Но на примере того же Ильи я хочу сказать, что поскольку нельзя нагнетать эту вещественность до бесконечности, то реакция распредмечивания естественна. И вся диалектика знака начинает работать крайне наглядно, прием обнажается...

М.: В данном случае я пытаюсь продлить наш диалог, развернуть его язык на основе обаяния той психологической сuggестии этизма, под которое я попал, то есть посмотреть на все это дело более свободным, произвольным взглядом. Этический момент мне кажется здесь любопытным потому, что силовое поведение неоэкспрессионистов, нового вещизма носит агрессивный, даже эксгибиционистский характер. Для нашего сознания, может быть, испорченного, действительно нуждающегося в ударе, в экстремальной ситуации, – это, впрочем, проблематично, такое поведение носит не совсем этический характер. А вот работы, о которых я говорю, продолжают клас-

сическую линию, но вообще уже уходят из эстетической сферы, поскольку нашему эстетическому чутью там не за что зацепиться...

Б.: Эту этику я мог бы попытаться усмотреть вот в чем: если взять какую-то обычную советскую работу – в ней есть две особенности. Во-первых, специфическая назойливость и, во-вторых, как бы общая занудственность плана выражения, спутанность, неопределенность, нерасчищенность. Там есть всегда псевдоправдивость, псевдонатуральность, заключающая, что сверх морфологии – все ложь. А цель-то обратная: произвести некоторое смещение в плане этой предметности или в визуальном плане, которое обеспечило бы подлинность представлений, ценностей, идей и т. д.

М.: Да, и потому работы с пустым местом философствования отсылают нас от самих себя, оставляя разрешать свои проблемы.

Б.: То есть в них как бы повторяется ситуация, которую я люблю называть «не в этом дело»: трансцендирующий жест, демонстрация и его фиксированность. В этих работах содержание доводится до некоторого предела, а вернее – развеществленность, то есть предметность той основы трансцендирования, с которой искусство имеет дело. Получается, тебе указывают на какое-то место свободы, на блестящий шарик, и ты покупаешься и туда вылетаешь.

М.: Но здесь в виде этого шарика – вентилятор, эр-кондишн, техническое средство обеспечения для нормального функционирования. И, в конце концов, этот шарик – наше собственное свободное поведение. Эти работы с пустым местом философствования, где пустота представлена в виде работающих ТСО, создают нам возможность свободы диалога. Мы будем рассуждать о произведении только в том случае, если в нем есть загрязненность этой технической пустоты прочитываемой идеологией. Тогда мы будем испытывать неудовлетворение, раздражение и опять возвращаться в сферу эстетического.

Б.: Один момент все же хотелось бы уточнить. Мы говорим не об отдельной вещи, а о художественной ситуации. И в этом смысле возникает проблема границы.

М.: Во-первых, следует уточнить проблему самой вещи. Художественные вещи нам нужны, но мы описываем их новое качество, новый тип.

Б.: В данном случае, наблюдая за диалектикой опредмечивания и распредмечивания вещей авангарда, мы замечаем, что сейчас вошли в такую фазу, когда некоторой художественной атмосфере наиболее соответствует установка на предельное распредмечиванием дискурса, что очень важно.

М.: Причем, мы здесь имеем дело с распредмечиванием дискурса, что очень важно.

Б.: Мне кажется удачным образ пустой рамы, такой как бы метаморфозы, которая происходит с картиной, когда содержание визуального образа словно бы выдавлено и распластано на уровне этой рамы. Но ее физические, пластические и даже смысловые границы уже не имеют значения. Ситуация усложняется, становится более объемной. Если раньше рамка была границей, то теперь, этот чистый пустой центр оказывается и не внутри границы, и не вне ее, он совершенно в ином измерении.

М.: Он – в нас, в нашем сознании. А движение, динамика идет за рамой, за границей. Оно уже в каком-то смысле физиологично: это наши жесты, манипуляции руками, речевые интонации и т. д. (В какой-то момент диалога я с удивлением заметил, что у Бакштейна странным образом стало меняться выражение лица: он делал какие-то гримасы, вытягивал губы, щурил глаза и был совершенно не похож сам на себя. Для меня это было главным эстетическим впечатлением нашего диалога. – А. М.)

Эта рама – постоянно меняющийся эстетический климат. А событийность может быть совершенно странная, могут быть выходы в посторонние сферы...

Б.: ...Нужно учесть, что работы, о которых идет речь, не могут составить направления. Как только это произойдет, они сразу утратят свою этическую контентность. И все-таки, не является ли это обычным минимализмом?

М.: Нет. Обычный минимализм – это очень жесткая рама, и он жестко дает формальные основания для его оценки по отношению к другим работам – неминималистским, возможности минималистского дискурса очень ограничены. А здесь идет речь о работах вообще со снятым дискурсом. Минимализм формален. А здесь открываются глубинные дискурсивные пласти вплоть до их уничтожения. Еще раз хочу провести сравнение с Ильей. У него миф всегда помещался по краям – текст или изображение, а центр он оставлял для дискурса. То есть предметом изображения у него было состояние нашего сознания в модальности дискурса. А теперь этот дискурс помещен по краям, а в центре уже как бы совершенно не о чем говорить, поскольку дискурс из центра вытеснен.

Б.: То есть принципиальную новизну ситуации ты видишь в том, что, если вся предшествующая традиция, восходящая к концептуализму вообще и к соц-арту в частности, предполагала очень высокую степень тематической определенности последействия, коммуницирования относительно работы,

то эти работы как бы совсем не провоцируют. Это нейтроны такие. Эстетические нейтроны. Их эстетика просто невидима, прозрачна. Но ты очень настойчиво указываешь на то, что выход на уровень нейтральности каким-то образом сопряжен с усилением, активизацией, актуализацией этического горизонта. Получается, что активизируется чисто различительная способность.

М.: Что – хорошо, что – плохо, в этом смысле?

Б.: В отношении добра и зла существуют как бы три состояния. Есть люди, сознание которых установлено на уровне до различения добра и зла, – то есть райское состояние, наивное. Это чистые люди, голубые. Но с ними дело иметь нельзя, потому что они в раю, куклы такие. С другой стороны, есть состояние, которое мы называем за пределами добра и зла. Это мир полного цинизма, распущенности – интеллектуальной, эротической и т. д.

М.: В эстетике МАНИ такой период был в 83 году: «посылательные» работы Кабакова, сорокинские сочинения и т. п.

Б.: А кроме того, есть еще и область различения добра и зла. Это нормальные люди в собственном смысле слова. Все их ценности, мотивы, установки, цели сопряжены с постоянным и очень точно связанным с ситуацией, усилием, с их нравственной позицией, действием. И это называется – жить в мире реального различения, в мире реальности. Получается так, что этическая позиция различения добра и зла эстетически влечет за собой некую минимализацию эстетической предметности. Она либо голубая, либо черная, либо белая, либо черная. А этот цветной мир людей, этот цветной телевизор возможен только здесь. Но предметности как бы нет – полная свобода этого различия.

М.: На самом деле мы говорим пока только о трех работах. О кабаковской ве-ревке со спаренными человечками, о лейдермановской «ШЛИ ГОДЫ» и о моем ящике «Музыка согласия». Ведь все они обладают предметностью. Мне кажется, и я опять на этом настаиваю, что у них распределен дискурс, возможность дискурса, а не сам предмет. Предмет все же есть. Там учтены все возможности наших интерпретационных ходов и сведены к техницизмам, к этим ТСО, там найдено место, где, собственно, непонятно, о чем может пойти речь, и как их, учитывая этот провал в молчание, можно оценить.

Б.: Там сознательно обрезаны все семантические связи.

М.: То есть, это вещи в себе.

Б.: Но тогда они должны быть контекстуальны.

М.: ...В серийности, может быть?

Б.: Ну, в каком-то, может быть, историческом отношении, деятельности круга лиц, какого-то направления и т. д.

М.: Но, если мы сюда вводим направление, то утрачиваем самое главное, потому что, мне кажется, это какие-то боковые проявления, а не генеральная линия. Здесь все время идет речь о пустом месте философствования, которое ухвачено в этих работах через наполнение его техницизмами. Здесь психическое опережает дискурсивное. Их энергетика давит сначала на какие-то психические глубинные слои, и они не дают возможности эстетической артикуляции. Работа как-то так хитро сделана, что вроде выглядит нормальной.

Б.: Здесь вся интрига строится не на их самоценности, а на ценности в контексте. Либо вещь ценна сама по себе как прекрасный предмет, который мы знаем из классического искусства... Либо наоборот: чистая контекстуальность – вещь совершенно невидимая, непонимаемая, чисто нейтральная. Единственная возможность к ней отнести – это актуализировать контекст, фон.

М.: Но при такой попытке мы натыкаемся на маркировку этой вещи. Лично я не могу говорить конкретно о каждой из них отдельно, но могу объединить в понятии этического концептуализма. Может быть, через эти работы происходит и очень любопытный процесс традиционализации авангарда?

Б.: Каким образом? В чем традиция?

М.: Но ведь не даром тебе пришло на ум сравнение с предметами красоты.

Б.: Но красивые предметы как бы самоценны, самодостаточны. А традиционность – это же метафора. Они же в этом смысле являются как бы метафорой авангардистской вещи вообще. То есть они могут взять на себя функцию такой метафоры и уже в этом качестве как знак нетрадиционности авангарда по отношению к классическому искусству, где были красивые вещи, а в авангарде вещи не прекрасны и не безобразны, а просто как бы неожиданны, интересны и совершенно контекстуальны...

М.: А в этом последнем смысле я как раз и хотел бы снять контекстуальность данных вещей, потому что они мне кажутся самодостаточными, замыкающими на себя. Они тоже обрезают контексты.

Б.: Если обычные авангардные вещи активно взывали к контексту, создавали его, провоцировали...

М.: Да, работа с конвенцией была очень активная, а здесь – наоборот. Они отрезают уже возможные фоны...

Б.: И в качестве «вещи в себе» отражают уже всю эту авангардную контекстуальность.

М.: Да, это очень интересная вещь. Это как бы такие черные дыры в каком-то смысле.

Б.: ...Авангард в своей истории не мог пройти мимо таких вещей, эти черные дыры должны были возникнуть. Ведь обычно искусство имеет функцию изображения мира – искусство классическое. Авангард же начинает играть в эту функцию, он как бы ее разрушает, созидает, происходит какая-то сложная история...

М.: Но с другой стороны, авангард движим и какой-то своей собственной сущностью, которая вдруг и обнаруживается, формализуется в виде этих черных дыр.

Б.: Но я хотел довести до конца эту аналогию с функцией изображения. Как трансформируется функция отображения внешнего мира в авангарде – это вопрос совершенно особый и открытый, но сейчас очевидно, что моделирующая функция этих новых вещей напоминает – я уже несколько раз использовал этот образ – лейбницевскую монаду, которая как бы отражает весь мир, хотя и не имеет окон. Действительно, она такая как бы «вещь в себе».

М.: Но все-таки, в отличие от монады, которая отражает весь мир, эти вещи обрезают возможность любых отражений. Ведь монада и «вещь в себе» – это разные вещи. «Вещь в себе» – это дoreцептивный уровень бытия. Монада обладает какой-то рецептивностью в смысле отношения к ней сознания и, следовательно, обладает структурностью.

Б.: Да, а вещь в себе – это как бы Бог, Бог – это вещь.

М.: Да, и он апофатичен, он ни к чему не относится и ничего не отражает. То есть к Богу, как к «вещи в себе» от нас может идти только словесное «не». И в каком-то смысле получается так, что сама вещь тоже с частицей «не» – не-вещь. Тут-то и вылезают какие-то чисто этические моменты, плоскости. При этом остается пустота, которую можно заполнить какими-то техническими отношениями сохранности, как эстетика.

Б.: Здесь вот что требует разъяснения. Какие-то обычные содер жательные вещи, допустим, сорокинские штуки, вызывают почти с физиологической неизбежностью какую-то нравственную реакцию, например, отношения и т. п. Теперь я тебя спрашиваю: в каком смысле мы говорим об изменении этой нравственной реакции в случае чистых, пустых вещей.

М.: Это и есть самый интересный момент. Здесь этика становится исследуемым моментом, а инструментами ее исследования – эти «пустые» вещи. Ведь ты определяешь, что реакция на сорокинские вещи является нравственной.

Ты это определяешь, но не исследуешь ее, она у тебя спонтанно возникает. А здесь этика может быть исследуема как структура.

Б.: Но для того, чтобы нечто исследовать, это нечто должно быть дано в своей естественности и натуральности.

М.: Но ведь по замыслу нашего диалога так и получается. В конце концов «этический» смысл этих «пустых» вещей скорее всего может манифестироваться именно и только через наш диалог. Дискурс как предмет изображения относительно обсуждаемых нами вещей снят, закрыт, но относительно нашего диалога вокруг этой «снятости» дискурс пока открыт.

Б.: Но мне кажется, надо назвать все основные грани и переходы между эстетическим и этическим горизонтами. Их собственно и не так много... То есть сколько бы мы ни говорили, ... мы всегда предполагаем и усматриваем какую-то нравственную позицию, нравственный аспект позиции художника. Все три компонента – и автор, и произведения, и зритель – наделялись нравственным аспектом. Но что явилось предметом нашего сегодняшнего обсуждения?

М.: Насыщен ли наш диалог какими-то этическими, нравственными интенциями?

Б.: Несомненно.

М.: Но нам они непонятны.

Б.: До конца мы их, безусловно, не можем отрефлектировать. Но все-таки надо хотя бы как-то намекнуть, навести слушателей и нас самих на переход, то есть повысить степень определенности этого перехода от эстетического к нравственному аспекту относительно этого класса вещей, этих черных дырок, о которых мы говорим. Черная дыра – это совершенно особый мир в отличие от обычного, физического со своей пластикой и силовыми полями. Там ведь совершенно непонятно, что происходит. И, возможно, что какие-то новые нравственные импульсы они в себе и содержат...

М.: Мы видим возникновение только этической плоскости как таковой аналогично возникновению плоскости языковых отношений и затем ее исследования в классическом концептуализме. Но на этой плоскости отношений, на этом горизонте не стоит монумент, на котором написаны слова «справедливость», «честность», «доброта», «красота».

Б.: Да, этого нет. Но поскольку мы сказали, что получается как бы чистая метафора авангардности, неклассичности, тогда это является и метафорой этической позиции художника.

М.: То есть черные дыры – это такие обобщающие и целиком вмещающие в себя абстрактности отношений типа «авангардность», «этичность» и т. д. А на

горизонте – это, правда, смешной образ, – но в данном случае на горизонте этих вещей находимся мы с тобой, т. е. на горизонте тех вещей, которые мы обсуждаем.

Б.: Тут пока все получается, потому что, действительно, это вещь в себе – мера априорности. Это априорная структура, априорное условие нравственной позиции, априорное условие различия добра и зла, а не само различие, не содержательный акт.

М.: Дело в том, что априорность выступает по отношению к вещи в себе как вектор, направленный в сторону доаприорности, потому что постаприорность (а не апостериорность) – все-таки категории созерцания времени и пространства, а вещь в себе – еще до априорности, это то, на что опирается метод априорного. И поэтому Кант уже выводит пространство и время как априорные созерцания, в которых обнаруживаются, а точнее – пребывают вещи в себе. Но по отношению к априорности они «до».

Б.: Но тут еще надо иметь в виду, что все эти вещи, предметы, нами обсуждаемые, каким-то образом согласуются с абсурдистской традицией. Абсурд ведь выполняет функцию создания границ. Он как бы обозначает то пространство, где нечто невозможно.

М.: Но абсурд рассчитан на определенные реакции: либо на смех, либо на дезавальвацию, страх и т. д., и в основном на вызывание ощущения недоумения.

Б.: Если все предшествующее искусство содержало в себе нравственную предпосылку – даже в качестве отрицания, то теперь мы имеем дело с вещами, в которых принципиально не видна нравственная позиция, и поэтому нравственно ориентированный ум зрителя становится в тупик: он видит вещь, которая ему в этом смысле непонятна и невидна.

М.: Поэтому эти вещи апеллируют как бы к нравственности самого этого человека, а в себе ее не несут. И главная интенция этих черных дыр – возвращать к нашей собственной нравственности как таковой. И можно вернуться к тому, что в 70-х годах, когда мы имели дело со структурными объемами, с каркасами, в нашем кругу нравственный уровень отношений был более стабильным и четким, а вот после этого взрыва искусства «за гранью» у нас пошел чудовищный распад. А вот эти вещи призывают вернуться к нравственности как таковой, не призывая к чему-то конкретному, а просто ставя этот вопрос. Я думаю, что это не в последнюю очередь связано и с новой волной легализма, которая теперь ощущается, как это было в 60-х, или в 74-м, после бульдозерной выставки. Вот, мне кажется, основная интенция этих «вещей в себе» или этического концептуализма как проблемы, а не как направления.

Б.: То есть здесь конституируется этический горизонт как таковой, в котором возможно художественное самоопределение, очерчиваются этические границы.

М.: Потому что внутрь себя он не пускает. Мы смотрим сквозь него, он прозрачен. Энергия идет от него на нас, и мы становимся сами для себя проблемой. Заметь, что, если раньше во всей предшествующей художественной традиции, включая классический авангард, нравственное содержание имплицитно присутствовало в произведении, было в нем растворено, то теперь оно выявлено, существует не в латентном, а в явном виде, но с помощью всех технических трансформаций вытесняется в содержание самой границы, горизонта, а дальше оно возвращается к нам уже в совершенно ином качестве чистой апелляции.

Б.: Коль скоро в нас заложен механизм нравственного сознания и он действует, и когда мы не обнаруживаем его в плоскости содержания, то этот чистый предмет, эта черная дыра в качестве некоего парадоксального зеркала возвращает нам наш собственный нравственный взгляд.

М.: Поэтому и допустимо назвать такого рода работы этическим концептуализмом. Но мне кажется, что они не могут составить какого-то генерального направления в искусстве; эти черные дыры, вещи в себе не могут составить единый комплекс, не могут быть констелляцией. Это всегда одиночные выбросы, неожиданные и в неожиданных местах.

Б.: То есть любой круг работ должен содержать в себе вот такое произведение – но в самом неожиданном месте. Когда нам его вдруг предъявляют, мы как бы столбенеем и должны совершить некоторое нетривиальное нравственное усилие, чтобы его увидеть.

М.: То есть возникновение такого предмета может быть неожиданным как для художника, так и для зрителя.

Б.: Да, безусловно. И для группы или направления. Но оно выполняет такую мощную метафоризирующую функцию, которая в конце концов приводит все эти усилия к некоему нравственному эффекту.

Е. МОДЕЛЬ

КОММЕНТАРИЙ

Работа, которую мне пришлось выполнить, заключалась в следующем. Я получила нечто вроде катушки свернутых лент нестандартной бумаги разного формата с отпечатанным текстом, довольно тщательно снятым с магнитофонной записи. Сам процесс неоднократного сворачивания и разворачивания бумаги, изымания и вытягивания нужной страницы (имеющих хотя и минимальную, но все же ощутимую временную протяженность и равномерность затрачивания некоторых усилий) довольно отчетливо проассоциировался для меня со сравнительно давним действием вытягивания из леса веревки, знакомым мне, правда, по описаниям. В диалоге меня сразу же захватил и ненавязчиво увлек постепенно прорисовывающийся ритм «сматывания-разматывания», не запланированный участниками, а вроде бы случайно и сам собой заложенный, упакованный в нужную форму (магнитофонная лента, видоизменившись, стала лентой бумажной). В ходе беседы между участниками с ощутимой периодичностью возникла ситуация, которая, может быть, и стала для меня главным этическим впечатлением от события. С одной стороны, настойчивое формулирование проблемы, определение качества новых работ, своего отношения к ним и т. д. – постулаты, заполняющие пространство. С другой стороны, очень интересная реакция собеседника (И. Бакштейна) – как бы в состояние внезапной забывчивости, сна мгновенные выпадания из лона диалога, «западания», «дыры» и почти маниакальное возвращение – создавала, действительно, где-то по краям, на далекой периферии происходящего непосредственно в данный момент, неартикулированные, свободные пласти, «нижняя» граница которых для меня ясно фиксировалась. Привычно напряженная реакция при начале любого диалога, свидетелем которого ты так или иначе являешься, попытка уловить семантические нюансы беседы, незаметно отступила на задний план под воздействием этого речевого качания. Включение в событие произошло для меня естественным образом – через обычное редактирование предложенного текста, заключающееся в минимальном вмешательстве, прочищении и словно бы освобождении от некоторых помех и наслоений, – в нахождении нужной длины звуковой волны, на которой структура языкового движения была бы себе адекватной. Получилось, что поверх «материальной» определенности беседы, в ходе которой участники пытаются нашупать, обсудить и дать названия новому типу отношений, складывающихся между автором и зрителем

в современном концептуализме, что само по себе, безусловно интересно и важно, просматривается еще и добавочная правильно организованная ситуация иного порядка – в провисании, некоторой взвешенности словесных «ядер», промежутках смысла. Редакторский способ соучастия, давший гораздо больше самого внимательного чтения или прослушивания текста, сконцентрировался на чрезвычайно характерных, как показалось, для данной ситуации языковых компонентах, растворяющих, размывающих и словно бы очищающих прямую и открытую направленность высказывания (содержание словечек «как бы», «какое-то», их производимых, превышает всякие нормы, создает нечто вроде вибрирующей полосы тумана над текстом, выстраивает второй смысловой порядок, в результате чего они освобождаются от своей обычной «мусорной» функции) – выступая в данном случае в роли создателей той положительной неопределенности, пустоты, которая встраивает диалог в ряд обсуждаемых трех работ и дает возможность отнести к нему как произведению, бытийная самостоятельность которого пропадает по мере обживания его языковой фактуры, ориентации в ее времени и пространстве.

И. БАКШТЕЙН
А. МОНАСТЫРСКИЙ

ДИАЛОГ В ЭЛЕКТРОПОЕЗДЕ № 6385
КАЛИНИН – МОСКВА 3 мая 1986 г.

время отправления – 18.01
время прибытия – 20.43



Гостиница ПАРНАС. Справа налево: И. Бакштейн, И. Нахова,
М. Константинова, Г. Кизевальтер, А. Монастырский (в окне)

И.: Андрей, как ты относишься к растениям, которые могут произрастать в голове человека?

А.: Я отношусь к ним своей сокровенной сущностью, которая связывает меня с общечеловеческой грибницей. Не думаешь ли ты, что полное развитие индивидуальных ТСО способно отсечь большой член от здорового органа?

И.: Понимаешь ли ты грибницу как образ прародины всего живого или это особая субстанция, продуктом разложения, или результатом жизнедеятельности которой (хотя как может субстанция жизнедеятельствовать?) является мысль?

А.: Понимаю во втором смысле.

И.: То есть все живое, по-твоему, источает мысль, и наоборот, мыслящая субстанция пронизывает собой все копошащееся, ползающее и барахтающееся.

А.: Еп ти хуй! Когда же ты, наконец, наденешь супензорий на свои «Роковые яйца»?

И.: Про хуй ты, Андрей, очень вовремя заметил, потому, что хуй, как известно, похож на гриб, а стало быть, семя, семенная жидкость и есть продукт жизнедеятельности грибницы.

А.: Значит, выходит, что мысль в каком-то смысле продукт деятельности не мозга, а хуя?

И.: Совершенно верно. И здесь совершенно незачем впадать во фрейдистские пошлости про сублимацию деятельности хуя в акт мысли. Мысль и есть самоощущение хуя, а гениальная мысль есть оргазм.

А.: Верно! Тайна грибов велика! Недаром Кейдж – грибник. А женщины?

И.: Где грибы, там и гарнир. Где хуй, там и любовь.

А.: Напротив, грибы используются как гарнир в некоторых блюдах!

И.: И это верно. Любовь самодостаточна, самоцenna, но можно еще и ебаться.

А.: А можно ебаться в суспензории?

И.: Насколько я помню его конструкцию – можно, и даже лучше, удобней и эффективнее, чем без суспензория.

А.: В таком случае – вперед, к разрушенному горизонту?

И.: Как это понимать – разрушенный горизонт? Ведь горизонт как рама, как граница существует всегда, он условие всего остального, что «в горизонте». Горизонт это чистая мысль.

А.: Горизонт это наши собственные глаза. А разрушенный горизонт – это смерть, небытие и переход из Хинаяны вnomadную грибницу.

И.: То есть в исходно кочевое состояние. Мысль есть движение базовой субстанции, ее копошение в себе. Недаром почесывание в затылке изображает напряженное раздумье.

А.: Она не права. Нужно ездить в последнем вагоне*.

И.: Как ни странно, но вопрос о том, «в каком вагоне ехать?» – гораздо важнее для меня, чем вопрос о бытии Божием. А ведь я всю жизнь философствовал. Видно, философствовал с негодными средствами.

А.: Это – временный вывод. На ст. «Черничная» сейчас не было ни одного человека, а потом будет много черничников. Тебе просто симпатична эта женщина.

И.: Черт меня дернул предложить ей положить сумку на полку. Теперь не отвяжется.

А.: А ты обратил внимание, что их шестерых в Загорске в ризницу пустили?

И.: Все какая-то чертовщина. Я всегда ощущал себя чертом по отношению к людям, другим людям, живущим «нормально». Ощущал себя соблазнителем без обещания грядущего удовольствия.

А.: Бог – ум молчаний. Он не вмешивается в числа и в то, кто кем себя ощущает. Это не чертовщина, а еще не исследованная область глубинной психологии грибницы, в частности – власти знака над коммуникацией (а не онтологией) вещей в себе. А в чем, собственно, грядущее удовольствие? Самое опасное – это синдром достижения.

И.: Удовольствия, как и счастья – в жизни нет, нет для нас. Вот эта тетка напротив. Она живая, а мы – мертвые, она живет, а мы размышляем, еб твою мать!

* Во время диалога напротив беседующих сидела женщина (примерно 35–37 лет) и ее двое детей: девочка лет десяти и мальчик полуторагодовалый.

А.: Нет! У нее временами бывает хуже, чем у нас. Серьезные расстройства!

И.: Да, ей хуже. Нам-то где-то все по-хорошо.

А.: Верно. А мысль – это лишь вид коллекционирования артикулированных психических состояний.

И.: Точнее, мысль – наше неотъемлемое достояние (как и прошлое).

А.: Попроси у нее попить – не даст!

И.: Ничего не даст. А может, если очень попросить, то даст. Но что потом с ней делать?

А.: Рассказать о супензории.

И.: Кстати, о супензории. Когда-то, когда я еще обращал внимание на проявления прекрасной жизни, я понял, в чем наиболее явно видно присутствие Бога в человеке, и это присутствие не мыслительного происхождения, потому, что все мыслимое – понятно, так или иначе. А вот прекрасное лицо внушиает поистине священный трепет? Не правда ли?

А.: Любой трепет подозрителен – трепетники, треп, трясины. 132 км – 2132 год – год следующего конца света. Недаром она садится во второй (2) + 132 км.

И.: Да, вот я думаю все про эту тетку и всех «них». Как-то невольно приходит в голову сладкая мысль, что мы лучше их... а ведь это не так. Так было бы несправедливо, что ли. Наши экстравагантные особенности, наши приколы вовсе не есть наше преимущество?

А.: Мы все одинаковы. А вот отгадай, почему именно 2132 год?

И.: Потому, что сумма цифр равна восьми, а это то же самое, что ∞ .

А.: А, например, 2006 год и т. п.?

И.: И это тоже возможно. А вот ты смог бы с этой теткой пойти в кусты?

А.: Если бы это случилось в 1115 году!

И.: Да в каком хочешь году. ЭТИМ заниматься, то есть сеять грибницу можно и должно всегда, и ты обязан идти с этой теткой в кусты. А я детей покараулю.

А.: Нет. Я рассматриваю (!) еблю как временное освобождение от избыточного (навязчивого) состояния любви между полами. В противном случае заниматься еблей нецелесообразно – работа, так сказать, вхолостую, трата.

И.: Это никогда не вхолостую. Это все-таки сакральный, а по-русски говоря священный акт, и к нему надо относиться серьезно.

А.: Ты думаешь, она просто так встала к нам жопой? Это после того, как ты написал про нее нехорошее.

И.: А я вот думаю. Неужели она и на том свете будет копать картошку, а мы беседовать (символически, конечно)?

А.: Она будет переходить по мирам, пока не обеспечит себя целиком и полностью ТСО. А потом – нирвана. А мы будем временами, а не пространствами. Она будет проходить сквозь нас.

И.: Я тоже любил. И она жива еще. Все также катясь в ту начальную рань. Стоят Времена, исчезая за краешком Мгновенья. Все также тонка эта грань.

А.: И все же лучше продолжать временами копать картошку и жить с неизвестностью впереди, чем вечно петь Осанну или лизать сковородку, что нам предлагают наши мысли.

И.: Вот и я боюсь того же. Ведь боишься не временного (скажем, смерти как символа или реальности «бреннного»), а вечного, боишься вечных вещей, их серьезности (серьезности Суда).

А.: Мы можем мыслить себя и на том свете только в модальности «неизвестного впереди», как и здесь. То есть как продолжение. Поэтому и там «вечного» нет. А суд – это самолет. Пролетел – и все.

И.: Это отношение к Суду с позиции Колобка, который уйдет и от Судии. Или Судия – это Лиса?

А.: Для Колобка – самосуд!

И.: Самосуд для Одина, который сам – себя – для себя...

А.: Один – не один, ибо он и его дела. А что, собственно, тебе нравится в ней? Мощные бедра?

И.: И это тоже. Но главное – ощущение полноты бытия. Погруженность в живое, пусть и животное.

А.: Вот и скажи ей об этом. А лучше напиши записку: «Я вас люблю». Она уже привыкла, что ты сидишь и пишешь. Поэтому она не очень удивится! Это будет отличная акция!

И.: Мне слабо. Я трушу. Я понимаю свою ничтожность перед ней. Она – реальность, а я фантом.

А.: Мы – в аду (последний день). Весь наш маршрут – это три дня ада. После распятия и до воскресения.

И.: Я вспоминаю героя «Волшебной горы», кажется, его звали Мингер Пеперкорн, богатый голландец. Вся жизненная, хотя и косноязычно излагаемая философия которого была следствием того, что у него не стояло на Клаву Шоша.

А.: А почему он не мог ебаться с той, на кого у него стояло? И вообще, что значит «стоять»? Это неудобное состояние, как в переполненной электричке. Лучше ебаться лежа на боку.

И.: Мне кажется, что для философии унизительно, когда к ней приходят в результате занятий онанизмом, гомосексуализмом или в результате импотенции.

А.: А как же Кант? Некоторые считают, что он был онанистом. Все от трения!
Важно продумать средство от износа при трении – может быть сопли (из носа)?

И.: От трения – огонь. А философия – из воздуха, другая субстанция.

А.: Напротив Гоги сидит еще одна жопа (с краю). Стал бы?

И.: Аск?!

А.: А у меня почему-то как бы плотный заслон, туман, завеса, железный занавес между хуем и пиздой. В чем дело?

И.: Чьей пиздой?

А.: Немецкой.

И.: Немец на Руси всегда воспринимался как Властьная Сила. В отличие от французов и англичан – просто непонятых. Немцев уважали и боялись. Вот в чем причина успеха Гоги.

А.: Не вижу успеха! А ведь я еще молод! Что же делать? Как размочить спермию?

И.: Во-первых, в чем мочить? В какой вагине?

А.: Но как подумаю, что надо с кем-то еще заводить отношения, так сразу...

И.: И я то же самое думаю. А смерть уже не за горами.

А.: Но лучше, может быть, умереть на горе. Нет! Полная неизвестность.

И.: И так, и так неизвестность. И какая альтернатива? Всю жизнь ставить себе памятник нерукотворный, ёб твою мать...

А.: Неужели он не остановится на ст. «Останкино»? Это – символ!

И.: А ты что – сойдешь?

А.: Это же рядом было бы со мной!

И.: Рядом только смерть!

А.: Это – ты, или она (напротив)?

И.: Чего? Не понял?

А.: Не объявляет!

И.: Все! Конец всему!

И. КАБАКОВ

ЛЮДИ НА КРАЮ

текст к ширме

1986

При изготовлении трех картин «По краю», где персонажи равномерно размещены по краям, я столкнулся с одним интересным явлением. Я делал эти картины как горизонтальные, то есть при повеске на стену длинная сторона должна была быть параллельна полу, а та, что короче, перпендикулярна ему. А когда картины были окончены, я с удивлением обнаружил, что они могут считаться и вертикальными.

Спустя некоторое время в одном доме возник разговор о подготовительных рисунках В. Кандинского к «Красной площади» и о ней самой. Говорили о том, что эту картину можно было вешать в любом положении и что сам автор указывал на эту возможность. Существует рассказ и о том, что когда спросили К. Малевича, как вешать его «Черный квадрат», он отвечал, что он «забыл», в каком положении он его рисовал и что можно вешать его как угодно.

Нельзя ли предположить, что во всех случаях действует какой-то единый, скрытый принцип, благодаря которому игнорируются обычные для картины главные ее константы – правое/левое, верх/низ. Что же это за принцип?

В самом общем виде можно предположить, что решающее значение в такой концепции картины принадлежит ее центру, все остальные ее части соотносятся только с ним, подчинены ему, имеют в нем свое происхождение. Но ведь края «нормальной» картины тоже как будто ориентированы на центр, получают от него свои значения правое/левое, верх/низ? Все дело в том, что центр тех картин, о которых мы ведем речь, не только их геометрическая середина. Его, по всей вероятности, нужно понимать и видеть как некое событие в бесконечной глубине этой картины. Происходящее – там, в этой дали, а мы, зрители, видим лишь последствия этого события по тем получившим инерцию элементам, которые двигаются сюда, к нам, из этого центра. Не менее важно, что эти

вспышки, активность центрального события мы чувствуем не как прошлое, а как постоянно действующее настоящее. И поэтому здесь изображение приобретает особую динамику, а все элементы – различную скорость.

При таком рассмотрении картина становится по-особому «космологичной», а ее поверхность напоминает экран, который бомбардируют несущиеся из центра частицы. У нее уже нет правого/левого, верха/низа так же, как их нет в космическом пространстве, где эти понятия становятся весьма относительными. Такая картина, где сильно активизирован центр, а все края имеют равное значение, рассчитана на сознание совсем другого зрителя, чем картина Возрождения, зритель которой отчетливо осознает, что внизу под ним земля, вверху – небо, слева – лес, а справа – дорога к дому...

Художники, во всяком случае те, кого я знаю, испытывают большое затруднение, когда сталкивают в плоскости одного листа черное и белое. И не только оттого, что при этом возникает и требует своего разрешения, так сказать, «этическая» проблематика. Трудности появляются и чисто «эстетического», пластического характера. Ведь почти любой чувствительный зритель воспринимает белое как пространство лучащегося света, а черное – как бесконечную, бездонную глубину мрака.

В подобной ситуации противостояния в пределах одного листа черного и белого художник должен принять решение, сделать пластический, а заодно и этический выбор – чем считать одно по отношению к другому. Если он сохраняет белое как пространство, придает ему значение бесконечной глубины, то тогда черное становится плоским, двумерным, скользит перед зрителем по белому, как тучки по небу, иногда перекрывая его, но никогда не отменяя. Если он сохраняет за черным все видение, переживание глубокой беспросветной бездны, то в таком случае белое становится плоским, случайные белые пятна бледно и беспомощно скользят над нею...

Ну, а что если поставить их рядом, как два пространства, ничем не поступающиеся от соседства друг с другом? Тогда линия, граница, их разделяющая, очень возможно (вот открытие!) окажется щелью, идущей в неизвестную нам глубину, в бесконечную даль.

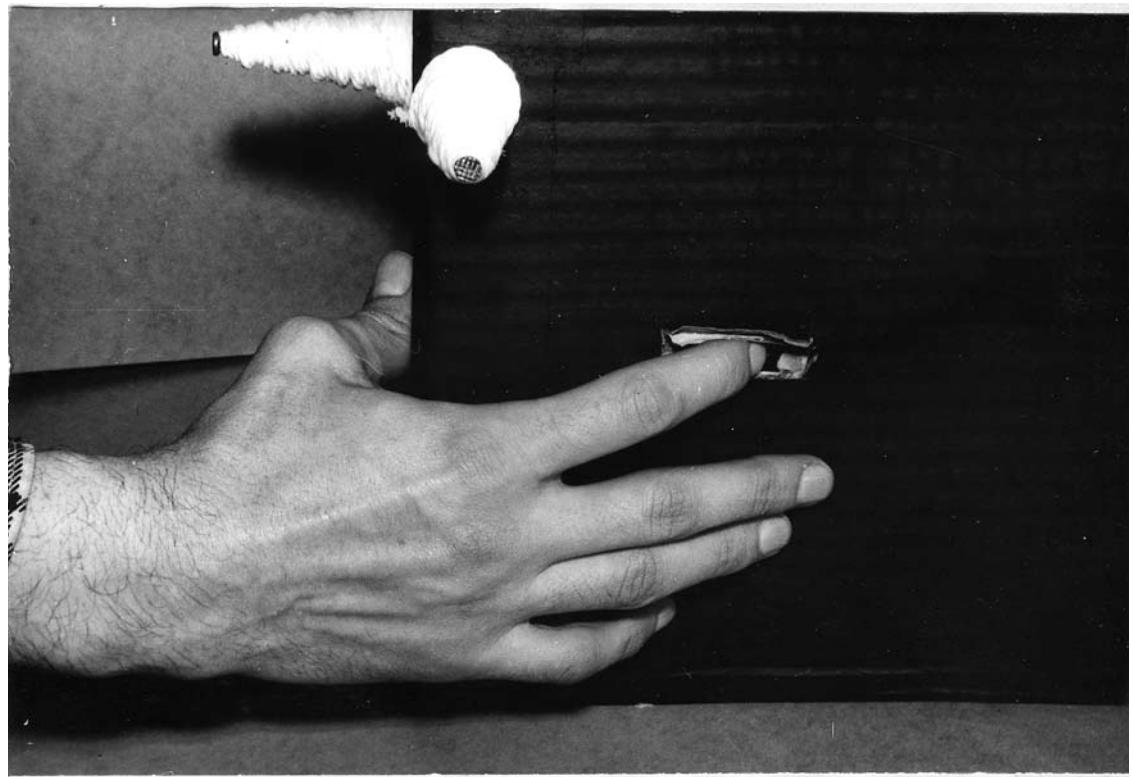
Все, что двигается на нас из этой щели, между этими двумя пространствами, между светом и мраком, показывается нам не полностью, возникает, наполовину скрываясь, часто мы не можем угадать, что это может быть такое...

Но уже в самый момент своего появления сюда, к нам, оно отклоняется вправо или влево, избирательно и предопределенно склоняясь то к одному, то к другому миру...

А. М.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-АКСИОМАТИЧЕСКИЙ
ГОРИЗОНТ МУЗЫКИ СОГЛАСИЯ

три фрагмента стенограммы



.....С ДРУГОЙ СТОРОНЫ, Я ПРЕКРАСНО ПОНИМАЮ, ЧТО ТАКОЕ ЦЕЛЕПОЛАГАНИЕ МУЗЫКИ СОГЛАСИЯ НИ К ЧЕМУ НЕ ВЕДЕТ И, КОНЕЧНО ЖЕ, НЕ МОЖЕТ ВЫПОЛНИТЬ СВОЕЙ ФУНКЦИИ, НЕ МОЖЕТ ПОГАСИТЬ ЭНЕРГЕТИКУ ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОПРОШАНИЯ, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОГО ШУМА, КОТОРЫЙ ПОСТОЯННО ЗВУЧИТ У НАС В ГОЛОВЕ, ШУМИТ ВСЕГДА, КОГДА МЫ ЧТО-ТО СЛУШАЕМ ИЛИ ВОСПРИНИМАЕМ. КРОМЕ ТОГО, ЧТО ВООБЩЕ, ВИДИМО, НЕ НУЖЕН НИКАКОЙ ОТСТОЙНИК, ФИЛЬР ДЛЯ ЭТОГО ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОГО ШУМА, КАКОВЫМ ХОТЕЛА БЫ БЫТЬ МУЗЫКА СОГЛАСИЯ ПО СВОЕМУ ПЕРВОНАЧАЛЬНОМУ ЗАМЫСЛУ, КОТОРЫЙ Я СТИРАЮ, ГОВОРЯ СЕЙЧАС ОБ ЭТОМ, ИБО ИМЕННО ИЗ ЭТОГО ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОГО ШУМА, ВОЗМОЖНО, И ВЫСТРОИТСЯ НОВАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ БУДУЩЕЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ.....

.....Я ЧУВСТВУЮ, ЧТО СЕЙЧАС Я НЕ СВЯЗАН НИКАКИМИ ЛИЧНЫМИ, НИКАКИМИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫМИ, ЧТО ЛИ, НИТЯМИ С ТЕМ МАТЕРИАЛОМ, С КОТОРЫМ Я СЕЙЧАС РАБОТАЮ, И ПОЭТОМУ ТО, ЧТО СЕЙЧАС ПРОИСХОДИТ В ПРОСТРАНСТВЕ ОСУЩЕСТВЛЯЮЩЕГОСЯ ЗАМЫСЛА, В ПРОСТРАНСТВЕ ЭТОГО СМЫСЛООЧИЩЕНИЯ, ОНО ОЧЕНЬ ОТСТРАНЕНО ОТ МЕНЯ, И Я ВИЖУ ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ ГОВОРЮ, КАК ТО, ЧТО ГОВОРИТСЯ ГДЕ-ТО ОЧЕНЬ ДАЛЕКО ОТ МЕНЯ, ВДАЛИ... И ЭТА БЕЗЛИЧНОСТЬ МОЕГО НОВОГО СМЫСЛОПОЛАГАНИЯ ОЧЕНЬ ВАЖНА ДЛЯ МЕНЯ.....

.....И ПОТОМ ДЛЯ МЕНЯ ОЧЕНЬ ВАЖНО, ЧТО ВОТ ЭТОТ НОВЫЙ СТИРАЮЩИЙ СМЫСЛ, КОТОРЫЙ Я НАКЛАДЫВАЮ ЗДЕСЬ НА СТАРЫЙ СМЫСЛ, ИМЕЕТ КОНЕЦ, ТО ЕСТЬ ЧТО ЭТО ВПОЛНЕ ОБОЗРИМОЕ ВРЕМЯ – ПРОЦЕСС БУДЕТ ЗАКОНЧЕН, И МНЕ ЭТО ОЧЕНЬ ПРИЯТНО, В ТО ВРЕМЯ КАК, НАСКОЛЬКО Я ПОМНЮ, ИНТОНАЦИИ СТАРОГО, ЗАНОШЕННОГО УЖЕ СМЫСЛА, СМЫСЛА ВОПРОШАНИЯ БЫЛИ БЕСКОНЕЧНЫ.....

Ю. ЛЕЙДЕРМАН

ТРИ ИСТОРИИ
И ПЯТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

май 1986

1.

Прежде всего хотелось бы отметить, что основой черного ящика «Музыка согласия» послужил футляр купленного мною в октябре прошлого года кассетного магнитофона «Электроника-324». Цифры на поверхности черного ящика перенесены без изменений с этого футляра и представляют собой производственный номер, артикул и прочие различные характеристики магнитофона.

Желание купить какое-нибудь музыковоспроизводящее устройство возникло у меня в связи с неудовлетворенностью своей внутренней энергетикой, которая проистекала, как мне тогда казалось, от невозможности постоянного прослушивания музыки (несколько лет назад я беспрерывно слушал джаз и рок). Из этой неудовлетворенности и родилась у меня мечта об оживляющем душу музыкальном напоре. Оставалось лишь овеществить этот напор в виде кассетного магнитофона, дешевого проигрывателя или плеяра. Я довольно долго колебался между перечисленными культтоварами, советовался с опытными людьми, и в конце концов авторитетный совет А.М. остановил мой выбор на кассетнике. Магнитофон был вскоре куплен, а картонный футляр от него в качестве презента за удачный совет оставлен А.М.

Итого, пресловутый футляр можно рассматривать как футляр моей Мечты о Вечной Музыке, Негасимом музыкальном Напоре, футляр, отданный на хранение после того, как эта Мечта воплотилась в действительность.

2.

Можно отметить странное смещение в объекте А.М. жизненно-бытовых и абстрактно-мертвых черт. Всякий футляр несет в себе защитную функцию, охраняя помещенное в него устройство, в данном случае транзистор и мою музыкальную Мечту заодно. Все наши мечты, как известно, связаны с жизнью, с посюсторонним существованием. Внешний же вид черного футляра с механически нанесенными цифрами и белыми силовыми отростками намекает на что-то траурное, антивитальное и сугубо идейное, если эта «ВКП» вообще способна на что-то намекать. Свое прямое назначение футляр выполняет тоже как-то не по-людски – транзистор настроен лишь на одну длину волн, поменять которую невозможно, и звучит на ней обычно классическая музыка XVIII–XIX веков, оставляющая у нас смешанное впечатление жизнерадостности и механистичности. Это все вместе можно назвать помпезным, понимая под этим нечто задуманное как утилитарное, установочно поддерживающее нормальное функционирование, но в силу исполнения получившееся по сути застывшим и мертвым. Очевидно, в этом смысле можно говорить о помпезности, скажем, Московского метрополитена.

3.

Подобное вышеизложенному сочетание свободы собственного созерцания и детерминированности, зажатости действий эмоционально реализовалось у меня при участии в акции «Такси». С одной стороны, в той аллее близ ВДНХ я занимался любимым концептуальным делом в компании знакомых и приятных мне людей, заранее дав согласие на исполнение отведенной мне роли, с другой стороны, я действовал по придуманному не мною сценарию, выполняя лишь команды А.М. типа «Зажигай!» и «Привязывай!». Эта двойственность собственного положения, очевидно, аудиально вылилась в послышавшуюся мне команду А.М. «Считай шаги!».

4.

В тот момент, когда я с зажженным фонарем начал двигаться вдоль лески, А.М. выкрикнул очередное указание, относившееся уже не ко мне. Мне же послы-

шалось в этом требование считать собственные шаги от одного края аллеи до другого. В том взвинченном и двусмысленном состоянии я счел это вполне правомерным и, как идиот, двигаясь с фонарем на полусогнутых ногах, этаким Шуневым шагом*, отсчитал проделанные мною шаги. Предоставляю А.М. возможность отрефлектировать тот факт, что число их равнялось 88, то есть удвоенному порядковому номеру гексаграммы «ГОУ» – «Перечение», которую я изображал.

5.

Среди этой двойственности и суеты единственной точкой нормальности и самодостаточности оказался как раз пресловутый транзистор в футляре, стоявший под деревом. Из него во время всего действия и по дороге обратно доносились приятная оперная музыка (опера Берлиоза), мягкая, – по-туристски контрастирующая с заснеженными аллеями и абсурдностью наших действий. Тогда в этом объекте все казалось естественным и объяснимым – люди на прогулку захватили транзистор и, чтобы уберечь его от мокрого снега, засунули в картонный футляр. Замечательно, что этот «центр циклона» – музыкальная фонограмма с наложившимися на нее командами А.М. послужила аудиальной основой слайд-фильма «Подготовка», который был показан перед акцией «Обсуждение-2».

6.

На обсуждении этого слайд-фильма И.К. справедливо обратил внимание на постоянную загрязненность краев нашего зрения и слуха, куда непременно доносятся крики соседей за стенкой и фрагменты фильмов. Мы к этой загрязненности привыкли и она, как уже отмечалось, является важным свойством бытия «здесь».

В этом разрезе все творчество КД можно интерпретировать как попытки освободить нас от этого онтологического дискомфорта, очистить или хотя бы перекрыть эти грязные края, мешающие нам жить. Для классического периода КД («Комедия», «Третий вариант» и т. д.) характерно стремление, оставив

* Шунь – древнекитайский император, ходивший на карачках после длительных мелиорационных работ.– А.М.

центральное поле восприятия чистым, закрыть периферию, набросив на нее что-то красивое, вроде фиолетового балахона или серебряных крыльев. То есть в центре демонстрационного поля пустота – лес, небо, облака, а по краям мелькают чудесные фокусы. Последнее время в «Бочке», «Партитуре», «Подготовке» эта операция очищения происходит значительно сложнее. Из центра события на нас идет жуткий кошмар и скрежет, «катится бочка» (А.М.), и, пытаясь как-то отрешиться от этой грязи, зрители усиленно пытаются сохранить собственную индивидуальность, моделируя своими шорохами и ироническими репликами как раз те самые мешающие жить грязные края. При осознании этой ситуации наиболее достойный выход – отказаться от противопоставления себя, как хорошего и чистого воспринимающего субъекта, помойной яме, в которой, как нам кажется, мы живем, почувствовать себя самой частицей этих помоев («Тебя нет! Ты говно!» – как правильно назвал эту индукцию Д. Пригов) и спокойно перейти к созерцанию их, наслаждаясь блеском рельс и изысканностью грязных, рваных обоев, как это и происходило в «Партитуре».

Возможен и другой выход, настойчиво пропагандируемый на всех последних обсуждениях В. Некрасовым. Эту модель можно условно обозначить как «Зритель в кино». Ведь, наверное, многие замечали, что истинную тишину и спокойствие на периферии нашего восприятия помимо труднодоступной природы можно ощутить и в рядовом кинематографе. Если на экране крутят более-менее занимательный фильм, все зрители напряженно смотрят туда и молчат, вслушиваясь в реплики персонажей. Все молчат, и везде, кроме экрана, замечательно темно и тихо! Чтобы подобная ситуация реализовалась на акции КД, необходимо лишь допустить, что нечто, предложенное нам для просмотра, вовсе не уродливо, а вполне интересно, самодостаточно и заслуживает спокойного, вдумчивого восприятия, то есть допустить, что нам предложено искусство достойное и вполне съедобное – примерно на этом стоит В. Некрасов, справедливо отметивший на обсуждениях «Подготовки», что он лично пропустил в это время интересный фильм по телевизору и... не пожалел!

Возвращаясь к черному футляру «Музыки согласия» А.М., отметим его уникальность в том смысле, что он позволяет реализоваться обоим выходам из ситуации «грязь с центра». Непрерывно и недетерминированно идущие из транзистора романсы и оперы вкупе с красивыми кадрами слайд-фильма «Подготовка» и смешно накладывающимися на это репликами на фонограмме можно посчитать за вполне съедобный аудиовизуальный салат и прослушать, затаив дыхание. Можно также воспринять эту одноволновую застывшую музыку и белые катушки-смыслоотводы как «катящуюся бочку», сплошной культурно-

мертвый шум и фон, и заняться разговором с соседом. То есть здесь опять-таки работает двойственность помпезности.

7.

Как ни странно, сам магнитофон, футляр которого бесперебойно выполняет столь замечательные функции, используется мною вовсе не для очищения и потенцирования души, как мечталось вначале, а именно в качестве источника приятных музыкальных шумов, для сведения на нет доносящихся разговоров из кухни, звуков телевизора и прочей дребедени в квартире, где я снимаю комнату. В прямом смысле я его никогда и не слушаю, так как включаю не во время отдыха, а во время работы, чтобы отгородиться стеной музыкального шума от остальных шумов и помочь себе сосредоточиться.

8.

Необходимо сказать еще о третьей работе, где был задействован объект А.М. – о собственно «Музыке согласия».

В свое время мне довелось общаться с группой доморощенных буддистов, оставшейся от первой волны советских хиппи. Они различали два способа познания – проникновение идеи «через голову» и «через жопу». Под пониманием «через голову» подразумевается путь логики и рацио, а через «жопу» обозначало соответственно интуитивное и спонтанное познание, которому отдавалось преимущество перед первым. Так вот, «Музыку согласия» можно определить как своеобразный философский трактат, проникающий через жопу.

Основой, подкладкой или жопой этого трактата является очередная порция музыки из черного футляра (в моем случае это была 40-я симфония Моцарта). Поверх этого безотказного седалища идет прямым ясным звуком фонограмма отрывочных умозаключений А.М., но уловить общий смысл накладывающихся друг на друга отрывков невозможно, они, по счастью, не склеиваются, ибо если «такое!» склеилось, возникло бы состояние истинного кошмара, не то, что «гносеологической жажды», а раскаленного гносеологического самура. Тем не менее, по прослушиванию остается цельное, хотя и не идентифицируемое гносеологическое впечатление, подобно легчайшему и мягчайшему сатори, когда становится ясным все, но что именно ясно – неизвестно.

Я, например, с наслаждением вспоминаю «Музыку согласия», но при этом не помнил ни одной мысли А.М., высказанной в фонограмме уже спустя два часа после ее прослушивания.

Произошло же, по-моему, следующее. Все антиномии демонстрационных полей и боковых зрений вместе с их онтологическими значениями были сняты и тщательно искромсаны. Оставшиеся от них лоскутки онтологии А.М. вынес куда-то наверх, на верхушку полки, где стояли звуковоспроизводящие колонки. Снизу, из-за стола можно было наблюдать лишь прихотливое трепыхание этих лоскутков. Там же, на столе стоявший черный ящик исправно выдавал хорошо знакомые приятные моцартовские тутти, подчеркивая красоту верхних онтологических обрывков спокойными сменами ритма и громкости, переходами главной темы в побочную и наоборот. В следовании за этими переходами происходило своеобразное прогулочное хождение слуха с поглядыванием наверх, аналогичное обычному механическому хождению с поглядыванием по сторонам, освежающей прогулке, хождению, при котором исправная работа ягодичных мышц играет решающую роль.

К. Д.

ТАКСИ / ОБСУЖДЕНИЕ-2

стенограмма записи в аллее
(20 мин)

16.1.86-22.3.86



Акция КД «Такси»: В. Мироненко, И. Бакштейн, А. Монастырский,
И. Макаревич, Н. Панитков, Е. Елагина. 1986

(На фоне Моцарта из черного ящика «Музыки согласия»):

А. М.:Коль!.....
.....Чёрт с ней!.....
.....Привязывай!.....
.....

(Голос диктора из ящика: «Прозвучали произведения для скрипки и арфы. Московское время 21 час 17 минут. Сегодня мы передаем оперу Г. Берлиоза «Беатриче и Бенедикт»...)

А. М.: ...Подожди, они еще не привязали...

(Далее – на фоне голоса диктора, рассказывающего содержание оперы)

А. М.:А? У кого?.....
.....Коль, почему запутались?.....
.....А у меня больше нету.....
.....А?.....
.....А?.....
.....Что такое? Спасай, Коля!.....
.....Давай, осторожнее, быстрее!.....
.....Юра, нормально? Коль! Дай ему, Коля!....
.....Марин, у тебя нормально все? Володь, ты привязал?.....

.....Марин, а где Володя? А? А чего он так долго привязывает?
А?.....
.....Володь, привязал? Ну давай, все влево теперь идите,
кто привязал.....
.....К дереву!.....
.....Коля!.....
.....Володь, ну что такое? А?.....
.....Ну что, не можешь привязать, что ли?....
.....Коль, ты Юре привязал?...
.....Все привязали? А? Все привязали?.....
.....Коль! На позицию! Коля, на позицию,
не топчите свою леску!.....
.....Но так, чтобы Игоря все видели!.....
.....Коль, давай, где твоя леска?.....
.....Всё! Встаньте слева на позицию!.....
.....Встали?.....
.....На Игоря! Фонари на Игоря!.....
.....Зажигай!!!.....Зажигай!!.....

И. БАКШТЕЙН:Все?.....

А. М.:Да, все зажигайте сразу!.....
.....Юра! Начинай движение!.....
.....Только медленно-медленно, медленно- медленно.....
.....Иосиф! Начинай тоже, только чтобы Юра тебя не заслонял.....
.....Иосиф! Também медленно.....
.....Давай, чего ты не начал, Иосиф!.....
.....Так. Володя, начинай!.....
.....(нрзб).....
.....Марин, начинай!.....
.....Коль, давай чуть повыше над ниткой, так, чтобы.....
понимаешь?.....А?.....Пошел, Коль!.....

(Началась увертюра оперы)

А. М.:Марин, ты не забыла прервать,
Марин?.....
.....Коль, не прерывай, а то он раньше времени выключит!.....
.....Все, выключайте!.....
.....Все, выключайте!.....
.....Марина, теперь ждем такси! Приготовься снимать!.....

Да, да.....И минуту держи прям напротив.....
.....Марин! Или любая другая машина, не такси,
то все равно ее снимай!.....
.....А? Плохо? Коль, подойди к Игорю и скажи, чтобы теперь ждал
такси и не забыл вскрыть, понял? Чтобы линию эту красную
сзади, аккуратно только.....
.....Фонари не зажигайте, пожалуйста, не зажигайте, потому что
у него камера может.....
.....Володь, ты порвешь лески.....
.....Ну давай.....
.....Осторожней, Колину не порви, и Маринина и Колина тут.....
.....Это Марина, да?.....
.....Осторожней, тут моя.....

В. МИРОНЕНКО:....и Марина дай.....

А. М.:возьми спички.....
.....Ха-ха-ха-ха....Дикая, да, вешь?...

В. МИРОНЕНКО:.....Ничего, ничего.....

А. М.:А? Но она как бы.....(нрзб).....
.....Я боюсь, что у него не возьмет на слайд.....
.....А?...

В. МИРОНЕНКО:....Расстояние большое.....

.....Поближе надо было.....
.....Марин, а ты что там стоишь?...

А. М.:А она стоит, ждет снимать.....
.....А ты подойди к Марине, дай Марине закурить, она не может
отойти со своего места, понимаешь?...

В. МИРОНЕНКО:....Мы уже свободны?...

А. М.:Нет, мы должны, когда оно будет проезжать, стоять на своих
позициях, потому что Лена будет считать на магнитофон,
у нее же магнитофон.....
.....Порвал?...Володь, на другую..... на другую.....
.....Ну ты проверь, все ли это.....

В. МИРОНЕНКО:....Нет, тут было просто, которую Коля бросил.....

А. М.:А!...Осторожнее только, вот ты перед собой рукой веди.....
.....Ой, что это?...Оборви ее руками, она легко рвется,
оборви ее руками..... ты ее за собой потащишь.....
запутаешь другую.....

В. МИРОНЕНКО:.....Это другая леска!...

.....

.....

А. М.:Идет машина?...Хорошо!...Володь, вставай к месту.....

.....Володь!...

.....Ну, не важно, просто сбоку встань!...

(Конец увертюры оперы. В паузе перед началом первого действия слышен шум проезжающего мимо черного ящика «Музыки согласия» такси)

А. М.:Всё!...

.....Не заслоняй свет!...Отойди, Володь, отойди!...

.....Крикните Игорю, чтобы кончил снимать!...

.....Кончай снимать!...Крикните!...

.....Это не Ленина была машина-то!...А?...

.....Спросите у Игоря, снял он? Если снял, пусть идет сюда!...

.....С аппаратурой!...

.....Да!...

.....Ну, это уже не важно.....

.....А! Лен!!! Это ты была?!?!?...

Е. ЕЛАГИНА:Конечно, я!...

А. М.: А с тобой мужик какой-то был?...

.....Как?...

.....Вылез какой-то мужик и баба.....

.....Да точно!...

.....Чудовищно!...

М. ЕРЕМИНА:Но ведь так не может быть, чтобы нормальная машина ехала с такой скоростью.....

Е. ЕЛАГИНА:Она ехала медленно-медленно..... Конечно.....

Но ты знаешь, я не туда поехала сначала.....А почему вас пять было, а не шесть?...

А. М.:Не важно.....Так, все, три рубля?...

М. ЕРЕМИНА: Какая роскошная погода!...

Д. ПРИГОВ

ВОПРОСЫ

И. КАБАКОВ

ОТВЕТЫ

Уважаемый, скажем так, многоуважаемый Илья Иосифович, то есть товарищ Кабаков, разрешите мне как бы не от своего имени как бы культуры, как бы не в том смысле, что как бы отождествляю себя по гордыне и высокомерию непомерным (что Вам предостаточно известно из сферы литературных Ваших собратий, наиболее приверженных к подобного рода слабостям, но не я! не я! Бог свидетель, что не я! да и Вы сами свидетель, ведь правда же, что не я!), но по причине как бы предстояния явлению художника (с большой буквы, как его принято у Вас, кинематографистов), чувствую в себе как бы голос, вопрошающий превыше, ну, если не превыше (но ведь не приниже же, правда же?) то как вне меня, что есть как бы неявно, но внутренне мной ощущаемо, как бы гарантией личной беспристрастности (что, вообщем-то, необязательно и что Вам известно по Вашей искусствоведческой среде), так что позвольте задать Вам как бы три вопроса, мне как бы не принадлежащие, а как бы парящие в воздухе, как бы виртуально-самообразующиеся при одном только виде Вашем, при одном только как бы появлении Вашем в виду культуры (меня, то есть, в данном конкретном случае), как бы кристаллизующиеся из насыщенного раствора вздохов, вдохов и выдохов деятелей разного рода, сфер и полей художественных, что Вам с Вашим огромным опытом на ниве театрального искусства, где Вы создали далеко не один запоминающийся образ (на провинциальной сцене, правда) конечно же, памятно, как, бывало, собираются все они в одном зале да как задышат, заговорят, заклокочат, забормочат, зайдутся, займутся, занесутся.....

1. Уважаемый Илья Иосифович, в нынешнем, бесконечно фантомизирующемся искусстве (или этого нет, это только как бы фантом моего воображения) сознательно или бессознательно (что весьма интересно было бы проследить, как независимо от авторской воли, интенции и пафосе автора-перфекциониста ценностный акцент его деятельности под влиянием переменившихся силовых линий нынешней культуры перемещается в метаизобразительную зону), в какой сфере полагаете Вы то основное, прикосновение к нему вызывает как бы судорогу, нежную судорогу, но и болезненную, болезненную (ой, как больно!) всего Вашего художественного организма, и изъятие чего повлекло бы (как касание заветного кашеющего яйца) непоправимый ущерб Вашему бытования; на каком уровне таится это нечто (не в сфере же материализации, не в сфере же какой-то конкретной вещи, незаменимой), что оно такое это нечто; рыданием над чем уподобитесь Вы художнику рыдающему над гибелью своей родной картины, детища своего, кровинки своей, дитятки ненаглядной!?!?!

2. При том, что нынешним художественным сознанием сполна отрефлектирована полнейшая невозможность выйти за пределы пространства «художник-культура-зритель», Вы, очевидно, знаете (наблюдали, если не наблюдали, то я и многие другие наблюдали за Вами, как Вы пользовали эту ситуацию), что возможен как бы сговор зрителя и культуры как бы за спиной художника (отсюда бесчисленные трагедии бесчисленных гениев и просто безумцев), возможен как бы заговор художника и культуры за спиной зрителя (всевозможные виды элитаризма и эзотеризма), так вот, теперь спрошу и Вас: возможен ли как бы заговор художника и зрителя как бы за спиной культуры, уж не знаю, в какой форме, в форме ли прямого и душевного общения как бы художника-человека и зрителя-человека, сострадания ли чему-то общему и т. п., без опасности просто покинуть зону культурной деятельности и уйти в профетизм, мистику, социологию и пр.?!?!

3. Этот вопрос, уважаемый Илья Иосифович, в других устах прозвучал как бы весьма неделикатно и даже провоцирующим как бы, но, как Вы знаете, меня интересовала всегда только как бы истина и одна истина, а в плане конкретного художественного бытования – работа как бы над образом, позой художника-артиста; так вот, Вы наверняка знаете, что Вам отводится роль весьма значительная, если не выдающаяся, в круге так называемых как бы авангардистов (не будем гадать и судить, какие роли отводят нам в иных кругах, сферах, мирах, зонах и Вселенных), так вот, меня интересует, не есть ли одним из основных

качеств больших художников – это как бы осознание себя большим художником (не примем во внимание те случаи, когда сие ощущение не совпадало с возможностями), а так называемая скромность, милость и непретенциозность (я говорю о вещах онтологических, и Вы понимаете, что ложная скромность не есть предмет моего прямого исследования, в данном случае), поскольку она есть качество врожденное, как и дар, являясь приятным человеческим украшением, не есть ли непреодолимое препятствие на пути обретения пафоса истинного большого художника!?!?!!??!

Ув. Дмитрий Александрович!

Все три вопроса чрезвычайно содержательны (чего я от Вас всегда и ожидал) и трудны для внятного ответа. Степень трудности (для ответа) у них вот такая для меня (по порядку) – 1, 2, 3.

Поэтому отвечу сначала на вопрос № 3.

Этот вопрос выглядит провокационным, так как ответ содержитя в постановке 1-го вопроса. Это как проверка «на понимание» в первом классе школы: если сложить два яблока, будет два яблока, а что будет, если сложить две груши?

Из предпосылки «фантомизирующего искусства», Вами изложенной (1 вопрос), с которой я совершенно согласен, следует, что и сам художник в этом состоянии находится в «мерцании» между «художником» со всеми ему присущими свойствами – и прежде всего, как Вы справедливо замечаете, чувством «осознания себя большим художником» – и не художником, т. е. зрителем, смотрящим на художника со стороны, оценивающего и т. д.

На второй вопрос.

Мне опять очень нравится, как Вы употребляете этот заколдованный «Бермудский треугольник». Два члена этого треугольника составляют «заговор», как Вы совершенно справедливо указали, за спиной у третьего. Мне кажется, в случае заговора художника и зрителя за спиной «культуры» культура ничем не рискует, как в первых двух случаях – ведь сам заговор, по моему мнению, будет происходить на территории «культуры», и им деваться некуда – ведь «заговор» происходит на языке культуры. Конечно, «проблемы», которые могут обсуждать тот и другой, могут касаться, как Вы опять справедливо отметили, науки, религии, нравственности и т. д. Но тогда беседуют уже ученые, спасаю-

щиеся и т. п., и к культуре в целом это не имеет отношения. В ситуации же, когда в культуре имеются «главные» явления, так сказать, «художественные», и периферийные, неважные, нехудожественные, возможен диалог художника и зрителя именно за спиной главной художественной ее стороны, ее «основного жанра», но все равно это «неглавное» принадлежит всему комплексу, как сейчас говорят, культуры в целом.

На первый вопрос совсем трудно дать ответ. То, что Вы указали как идущее определение, Вы сами описали в прекрасных художественных соответствиях и подобиях – «кашево яйцо», «рыдающая над гибелем». Размышая над видом того, что требуется дать в ответе и глядя туда – я действительно переживаю то, что Вы описали и еще другие состояния – слезы, вздохи, неожиданные волнения и т. п., но лишь только я хочу поточнее разглядеть то, что мне кажется вот-вот будет видным, как мне приходят на ум все те же образы и аналогии, метафоры и притчи, абстрактный геометризм и ташистская пуантель.

Можно повторить за Вами, что «оно» содержится не в изображении и описании, но благодаря ему, оно всегда сбоку, в стороне от изображения, но недалеко, как-то рядом с ним...

13.V.86 г.

С уважением, Ваш Илья.

В.СОРОКИН

НОРМАЛЬНЫЕ ПИСЬМА

(три письма)

1985

Что же ты делаешь гадина. Ты думаешь управы на тебя не найдем да. Управу найдем срань гадская. Ты думаешь мы будем всё хорошо да. Гадина ты блядская мы на тебя управу найдем. Ты думаешь мы будем всё хорошо а ты как тогда да. Гадина ты. Ты блядюга гадская ты думаешь мы железные нет мы не железные мы на тебя управу найдем. Ты не думай что можно так делать с нами змия. Мы тебе говорили что мы сделаем тебе так что запоёшь по другому блядюга. Ты думаешь у нас терпенье есть да. Нет у нас кончится терпенье срань гадская у нас оно кончится мы не железные. Мы тебе сделаем ты у нас запоёшь по другому блядь ты гадская. Мы не железные. Мы сделаем так что ты запоёшь по другому. А мы ещё сделаем тебе припарку на жопу ты у нас попляшешь мы найдем на тебя управу ты к нам приползёшь. Ты думаешь мы будем терпеть да. Нет мы не будем терпеть змия ты сраная. Ты бешеная собака тебя надо стрелять. Ты думаешь мы сквозь пальцы смотрим нет мы сквозь пальцы смотреть не будем ты у нас попляшешь гадина сраная ты понюхаешь что почем. Ты думаешь на тебя управы нет. Нет есть на тебя управа гадина ты блядская. Есть управа на тебя. Мы тебе пропишем по первое число ты нас попомнишь. Помнить будешь не забудешь. Змия ты думаешь можно так когда а мы будем молчать и всё. Мы припарку тебе такую пропишем будешь помнить всю жизнь. Ты не думай что можно с нами как тогда. Мы управу на тебя найдем срань ты змеиная. Ты собака которую надо стрелять. Тебя надо всем показывать как бешеную гадюку. Мы не железные чтоб так как всегда терпеть. Мы терпеть не будем мы тебе пропишем по первое число. Ты не думай что мы железные мы не железные. У нас кончится терпенье гадюка ты подколодная у нас нервы не железные. Мы молчать не будем мы пропишем тебе про первое число ты будешь помнить не забудешь. Ты бешеная змия вот кто ты.

Здравствуйте дорогая тётя Катя!

Пишет вам Таня Коптеева. Как ваше здоровье, тётя Катя? Тётя Катя, я сейчас пишу вам из интерната № 6 по адресу: город Малоярославец, улица Шевченко, дом 12. Я уже шесть дней живу в интернате мне здесь очень нравится. Здесь очень хорошие учителя и товарищи. Здесь хорошая столовая и спортивный зал. Мы учимся, занимаемся трудовым обучением, физкультурой. Тётя Катя, мне бабушка сказала чтобы я вам написала и вот я только теперь написала потому что не знала адреса и когда бабушкины вещи дали, я тогда узнала и написала вам. Тётя Катя у нас все заболели эпидемией. Это когда папа утонул мама сразу заболела червяками. Она в голове у себя почуяла червяков и говорила как они шевелятся. А они там жили и размножались и их было всё больше. А мамочка головой тряслась и плакала. А они там размножались а она говорила что она когда у папе на груди плакала у мёртвово то ей червяк в ухо вполз и поселился. И головой тряслась а после говорит что надо пойти ко хирургу. Но а хирург сказал что нечего нет, а червяки то там были и размножались. И мамочка головой тряслась а мы ей грелки со льдом клали чтоб червяки замёрзли но червяки не замерзли и мамочка плакала. А потом её забрали в больницу. А Зина после как мамочку забрали сказала что у неё тоже ночью червяки в мозгах шевелятся и сказала что её мама заразила. И тоже плакала и боялась. А они там размножались. А бабушка Зине в ухо капала разные лекарства, а после Зина стала плакать целый день и запиралася и чтоб мы не мешали, а сама всё плакала. И после Зину положили в ту же больницу её как и мамочку. А мы с бабушкой жили хорошо навещали их бабушка пироги пекла и беляши и мы носили мамочке и Зиночке. А после нам дядя Миша помогал и привозил всё. А после бабушка тоже плакать начала и говорила что у неё тоже червяки в голове от Зины или мамочки. И над ванной головой тряслась и плакала а тётя Маша её в церкву водила но червяки там размножались потому что бога нет. А в больницу бабушка не ходила, она только в церкву ходила и головой тряслась. А после она ночью сибе в ухе спицю пошурowała и у ей кровь пошла и тётя Маша вызвала скорую и бабушка потом в больнице умерла. А я жила у тёти Маши, а после она сказала что мама и Зина скоро поправятся и выйдут из больницы а я пока пусть в интернате буду жить. А бабушка говорила тогда чтобы я вам написала но я не могла написать а теперь написала. Дорогая тётя Катя! Пожалуста пришлите мамочке и Зине денег в больницу чтоб нянечки за ними ухаживали и чтоб там им продукты покупали а то им нужны фрукты и овощи.

До свидания!

Пишите мне и мамочке и Зине.

Таня Коптеева.

- НОРМАЛЬНЫЕ ПИСЬМА -

Здравствуйте, дорогие папа и мама!

Шлю вам горячий солдатский привет. Я служу хорошо, у нас хороший крепкий армейский коллектив, командиры требовательные, но справедливые. За эти полгода я узнал очень много, научился многому, встретил хороших ребят. Теперь у меня много друзей, а крепче армейской дружбы нет ничего. Мама, как твоё здоровье? Я чувствую себя хорошо, мы закаляемся, болеем редко. Мне только зуб удалили, а так всё нормально. Были учения и командир отделения выделил меня как образцового бойца и мне за это была увольнительная в город. На учениях было очень интересно, обстановка приближена к боевой. Мы несём службу вблизи от нашей границы, а граница должна быть на замке. Передайте привет дяде Степану, тёте Клаве, Лёше, Виктору.

Пишите мне регулярно и по многу. А я отслужу, как надо, и вернусь.

Коля

Э. ГОРОХОВСКИЙ

ФОТО

1985

ПЕЧАТЬ

1986

Э. Горюховский, 1986. Фото И. Кабакова



Г. КИЗЕВАЛЬТЕР

ПОРТРЕТ ПАВЛА I

1986



АЭРОМОНАХ СЕРГИЙ

ИЗБРАННОЕ

1985–1986

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сам факт помещения этих стихов в сборник представляется нам чем-то тягостным и безобразным. Делая это, мы ощущаем как бы какую-то тяжелейшую утрату, до глубочайшей какой-то скорби мы видим самих себя, больных шизофренией, потерявших смыслообразующую функцию дальних целей. Возникает какой-то сложный, неописуемый душевный стон, очень искренний, который бывает при воспоминаниях о друзьях, родственниках, безнадежных заболеваниях и т. п. Тут всё в этом стоне – и омерзение, и муки, и слабость, и невозможность отказаться, и прощание, и какие-то безнадежные просьбы.

Одним словом, мы чувствуем себя как тот психически больной человек, описанный Ю. Б. Розинским, который, проводя движением пальца по направлению реки на географической карте, продолжал это до тех пор, пока на карте образовывалась дыра; начав чертить круг, он продолжал это круговое движение, пока его не остановят; рисуя подряд несколько кружков, ему трудно переключиться на рисунок дома; после того, как он нарисует несколько раз дом, он не может нарисовать круг, а приделывает к нему крышу и т. п. персеверации.

И еще больший ужас, буквально рыдания и слезы мы испытываем оттого, что, в отличие от этого больного, нас никто не остановит, не скажет: **НЕ НАДО, ХВАТИТЬ!**

Эстетическое, нравственное одиночество, страшный роковой конец, не приносящий освобождения – так чувствовали мы, впервые прочитав эти стихи, так чувствуем мы и теперь, помещая их в сборник – и не можем чувствовать иначе.

* * *

Меня вскормили две медведицы,
Я знаю русский снежный бор.
Мне праведные пиздоведицы
На Пасху дали хуй-топор.

Я шел, размахивал и кланялся
И ссал в пшеничные поля.
Пока я сердцем не ованился,*
Из жопы лезли кренделя.

И вот теперь я с новой силою
Ебу заманчивую даль,
И жопу вымазав могилою
Дроочу в ажурную вуаль.

Идут крестьянки краснощекие
И низко пиздами гудят,
Встречая поезда далекие
В которых жопами трещат.

А я стою, грущу и каюся
Потупя помутневший взор,
И перед Богом зарекаюся
Мочить в рассоле хуй-топор.

Т. е. пока не стал благородным Ваном.

* * *

Оборвыш тихий по дороге
Бредет неведомо куда,
Его муде шуршит о ноги,
А в голове его пизда.

Холмы. Переяславль Залесский,
И ветер гонит облака.
Он хуй свой отстрогал стамеской
И яйца теребит слегка.

Он молится, крестясь усердно,
Разносятся его псалмы.
Муде болит неимоверно
И сперма каплет на холмы.

Вотще он призывал Марию,
Вотще взывал он к небесам,
Шепча: «Хуйю и пиздийю!
Я разорву вам жопу сам!

Зачем меня вы увлекали
В иные, дальние миры?
Пиздой своею помавали,
На хуй навесили дары?

Теперь в дырявом армячишке
Я провлачу свой жалкий век,
И будут сраные мальчишки
Кричать: без хуя человек!»

* * *

Ложился солнца луч на дальние поля.
Я жопу рвал тебе, о мой печальный отрок.
Исхожена ты вся, родимая земля,
И из пизды торчит любимой девы потрох.

Я посох свой приял от тех святых отцов,
Которые мне с детства жопу рвали.
Под тихий разговор согбенных мудрецов
Пизду мы рвали и кричали!

Плескались предо мной озера, рощи, дали
Я ногтем рвал залупы нежный лик,
И мне опять чего-то оторвали –
То ли залупу, то ли хуй, то ли язык.

* * *

Мы встретились с тобой в приморском ресторане.
Я жопу разорвал, а ты рвала пизду.
И мы увидели друг друга утром ранним.
И стали дальше рвать кровавую манду.

А вечером, когда на набережной гулкой
Я жопу рвал тебе, а ты рвала муде,
Увидели в глухом и темном переулке,
Как два оборвыха копалися в пизде.

Прильнули мы опять к сердцам в безумной страсти.
Я жопу рвал тебе, а ты рвала пизду.
И это было так, и это было счастье,
Залупу мне рвала, а я тебе манду.

Оборвых утром нам принес большую розу.
Я жопу рвал ему, а ты рвала пизду.
И погрузились мы в неистовую грязу.
Ты жопу мне рвала, а я тебе манду.

* * *

Глухие равнины стелились внизу.
Меж елок нащупал я чью-то пизду.
Снегурочки милой склонилось лицо.
И спермой набухло яйцо.

Над сумрачным бором шумели ветра,
И плакала слизью больная пизда.
И выла надсадно волчица в ночи.
И брызнула струйка горячей мочи.

Твой голос был сладок и нежны уста.
И хлюпала смачно от фрикций пизда.
И сладко мне было в снегу засыпать,
Когда мы друг друга устали ебать.

* * *

Высоко над снегами России летел
И протяжно, тягуче пердел.
Он спешил из Китая в родную страну.
Жопу рвал, щупал нежно пизду.

Он в Китае томился в неволе глухой
Наслаждаясь китайской пиздой.
Голос родины сердца святого достиг
И в залупу вонзил он язык.

И к чертогам родной стороны возвратясь
На ходу он от радости срал, не садясь.

* * *

Опять дорога вдаль уходит
И хуй стоит как часовой.
Святой оборвыш ночью бродит
И хуй дрочит свой молодой.

И ночь клубится над поселком.
Залупа красная горит.
Тоскливо плачут перепелки.
Муде натертное болит.

О, долго ли в ночи скитаться,
Дроча и ежась на ветру?
Оборвыш захотел ебаться.
Он ищет сочную дыру.

Блестят таинственные звезды.
Он хуем развалил забор.
Насупившись, хозяин грозный
Ебет оборвыша в упор.

* * *

Я обошел вокруг трубы завода.
Я плакал на сосновом берегу.
И срал на все. И то была свобода.
И я ее пиздищу берегу.

Пусть сердце плачет ветренным рассветом.
Пусть хуй дрочит мне горькая судьба.
Я в этот мир пришел большим поэтом,
Но по зубам мне двинула манда.

Мечтал я быть известным пианистом
И жопу рвать над зимнею Москвой.
Я был влюблён, распущен и неистов
И рвал муде со злобною тоской.

Теперь опять пришла пора печали.
Я снова рвал невинную пизду.
А над Россией лебеди кричали
И рвали жопу мне гнилые какаду.

И я крестил безбрежные равнины,
И я залупой красною махал
Пред образом моей любимой Нины,
Которой я запазуху насрал.

Она ушла, завяли орхидеи.
Я сперму выплеснул на кимоно.
И я шептал в ночи: о матерь дей!
И в темноте ебал свое говно.

* * *

На городской окраине, на старых кирпичах
Я срал в слепом отчаянья при трех витых свечах

Венчальных, изукрашенных, покрытых пылью дней
И я говно размазывал от жопы до ушей.

Гудят гудки фабричные и свечечки трещат
И срут ребята зычные и жопами пищат.

Над хмурою окраиной фонарики зажглись.
Из жопы мальчик маленький вытягивает слизь.

Дрожит сребристой пенкою уснувшая река.
Течет вонючей лентою говно из старика.

А рядом раскрывается блистающая даль,
А жопа надрываетя и ей говна не жаль.

Она дрожит и пучится – грядущая весна,
Она устала мучиться от вечного говна.

И срет сестричка сиротка и рядом братец срет
Отец в могиле засраной свое говно ебет.

Стоят дымы над городом и, скованные льдом,
Заводы срут на фабрики общественным говном.

И пахнет свежей розою, и пахнет естеством.
Идут, бредут оборвьши накачены говном.

Течет говно по улицам и площадям страны.
Из жопы лезет курица клевать мои муде.

* * *

В том ресторане заколдованным,
Где мастурбирует скрипач
Ходил я с жопой оцелованной
Облитый спермою калач.

Там лик мелькал с залупой красною
Лакей уныло жопу рвал,
А я водою ананасною
Манду актрисы поливал.

А наверху, в отдельном номере
Просравши все, лежала ты,
Разъяв учебник астрономии
На сложнossанные листы.

А там заря уж разгоралася,
Но не для нас, но не для нас
Хотя душа и порывалася,
Но все ж мандой оборвалась.

Теперь оборвышами тихими
Вдвоем на паперти стоим
И за пятак безносым схимникам
Сосем, читаем и дрочим.

* * *

Глухо и сырьо в нашем подвале
Строгие пизды лежат.
В каждом углу понемножку насрали
Ноги от страха дрожат.

Лица и очи страдания полны
Тихо дымит анаша.
Быются о грудь похотливые волны
В жопу ползут неспеша.

Уж надрочили стаканчики малые
Сладкой хмельной Малафьи.
Чокнемся сладенько, братья усталые
Вытрем залупы свои.

Мы же работали темною ноченькой
Клали в пизду сахарок
Спрячемся с сыном и спрячемся с доченькой
В мамин сырой бугорок.

* * *

Опять оборвыш одинокий
Дрочит под ивовым кустом.
Там, за рекой завод далекий
Дымит в урочище пустом.

Кулак мелькает по залупе
Течет молочная слеза
Оборвыш сам стоит на трупе
Глядит в любимые глаза.

Раскинувши сухие ручки
Лежит оборвица под ним.
Оборвыш, приспустивши брючки
Один остался, нелюбим.

Куда ему теперь деваться
Кого ему теперь ебать?
Оборвыш захотел ебаться,
Но некого ему ебать.

Гудит завод гудком прощальным,
Где проработали вдвоем.
Труба отверстием анальным
Говно спускает в водоем.

Доколе будет это длиться?
Доколь природу засирать?
Говно как перестанет литься –
Тогда дадут ему ебать.

* * *

Те, кто живут в красивом мире
Не знают сути естества.
Их пизды плавают в эфире
Как бесприютная листва.

А те, которые в колодцах
Говно мешают день и ночь
Те знают, что почем ебется
И силу их не превозмочь!

Но есть другое измеренье!
О нем лишь можно промолчать.
Там сквозь сердечное биенье
Обречены мы не кричать.

А лишь дроchить, пердеть протяжно
Летя куда-нибудь стремглав,
Где Рисберг – капитан отважный
Сгорел, мудями пропылав.

Теперь чернеет там цыпленок
Зияет красная манда.
Под звон вселенских перепонок
Раскрылась сладкая пизда!

* * *

Победоносный будда в вихре
Мочи и кала воссиял.
Схватив Христа за млады вихри
Пердя и воя, закричал:

– Не знаешь ты, что есмь природа,
Она залупы нежный лик
Она мельчайшая свобода
Вареный хуй, гнилой язык

Она пизда среди снеговий
Она манда среди полей!
Но тут явился Иеговий
Со всею мощею своей.

Муде как крылья он расправил
Сонм ангелов из них пустил.
На будду толстый хуй наставил
И космос им разворотил.

* * *

Весна. Звенит капель алмазная
Журчат хрустальные ручьи.
Уж птицы прилетели разные:
Скворцы, вороны, воробьи.

Душа парит над снегом тающим
Встречаясь с другой душой
Как с лучшим, дорогим товарищем
И делится своей мечтой.

И снова мы готовы к радостям,
К работе, к творчеству, к любви
Не уступать великим трудностям
Расправя крылия свои.

Взлетая вечным красным фениксом
Над обновленною землей
Мы выметаем юным веником
Весь сор и мусор гробовой!

Ю. АЛЬБЕРТ

ХУДОЖНИК И ДЕТИ

1986



Н. АБАЛАКОВА
А. ЖИГАЛОВ

РУССКАЯ РУЛЕТКА

ТОТАРТ

Москва
28 декабря 1985



...свободное парение в неком пространстве, не имеющем ни измерений, ни качеств. Конец цитаты. Принимая во внимание, что рассматриваемое пространство представляет собой замкнутое помещение из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одной вверху, другой внизу, и четырех вертикальных, две из которых параллельны друг другу, а две другие также параллельны друг другу и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями, то есть каждая плоскость расположена под прямым углом к другой, что, впрочем, приходится принимать на веру, поскольку, если располагаться лицом к одной из плоскостей, то взгляд охватывает ее целиком, прочие же четыре – а пятая, оказывающаяся позади или вообще где-то в ином месте, не видна вовсе или просто отсутствует, как будто для того, чтобы обозреть одну плоскость в то краткое время, что потребовалось бы на забрасывание куда-нибудь грязных носков, необходимо устранять противоположную – прочие же четыре, верхняя, нижняя и две боковые, правая и левая, опровергая кажущуюся несомненность вышеописанных прямых углов и усваиваемой им квадратной или прямоугольной формы из учебника геометрии, лишаются периферийным зрением своих четких очертаний, скругляются и расплываются на границах видимости, растворяясь где-то позади, словно субстанция их при таком созерцании претворяется из твердой в жидкую и, наконец, воздушную, и они упливают предположительно (учитывая, что ту строгую решетку из ребер или коробку из плоскостей сознание не выпускало ни на миг при созерцании одной плоскости), предположительно упливают к пятой, вернее, шестой невидимой плоскости, хотя, надо еще раз отметить, в сознании присутствовала все та же пресловутая решетка или остов исследуемого перед совершением броска

пространства, которым это же сознание к тому же манипулирует по своему произволу, пребывая внутри него и охватывая его снаружи, и тогда оно перестает быть замкнутым пространством, а свободно парит в другом, назовем его основным, или собственно пространстве, будучи по отношению к нему не автономным пространством, а ограничение этого цельного пространства, почему в одном пространстве, не имеющем ни границ, ни очертаний, а стало быть и качеств, наличествует нечто внеположное этому пространству, – конец цитаты – итак, принимая во внимание, что помещение представляет собой полость или пластичный мешок с квадратным или прямоугольным дном, причем, положение его в пространстве едва ли определимо, но чтобы обозревать это дно, надо стоять параллельно ему, а следовательно, перпендикулярно к нижней части мешка, и все четыре прочих вышеописанных плоскости, не считая пятой или шестой, существование которой как будто неопровергимо, хотя в то же время ничто в опыте не подтверждает эту незыблемую истинность ее присутствия, представляют собой поверхность этого мешка, или полость, то есть цилиндр, к которому под прямым углом примыкает неведомым и неукладывающимся в сознании образом квадратная или прямоугольная плоскость, что также постепенно теряет свою достоверность, ибо при более длительном и напряженном созерцании между намерением бросить носки и их действительным бросанием, до чего дело еще не дошло, утрачивает свою твердость, словно ее нагревает извне неугасимое пламя или сам взгляд, концентрируясь на центре этого квадрата или прямоугольника, начинает выдавливать его, последовательно скругляя от центра к периферии, а вместе с этим начинают изгибаться и превращаться в круг четыре стороны этого квадрата, но на этом процесс превращения не останавливается, и стороны квадрата или ребра, соединяющие его с остальными четырьмя плоскостями под прямым углом, сливаются с этими плоскостями или стенами, давно уже утвердившимися как цилиндр или полость мешка, в котором приходится находиться и вместе с ним начинать свободное парение в неком пространстве, не имеющем ни измерений, ни качеств. Конец цитаты. Если бы взгляд, не теряя все той же напряженности и концентрированности, мог, фокусируясь на одной точке, представляющей собой геометрический центр плоскости, в то же время фокусироваться на других точках, также представляющих собой центры плоскостей, или созерцать с прежней настойчивостью и неизменностью одновременно два противоположных центра параллельных друг другу плоскостей, для чего, очевидно, надо сначала раздвоиться либо совершать круговое движение, не теряя, однако, все той же неподвижности и концентрации, прибавив к этому движению аналогичное движение в перпендикулярной

плоскости, то есть, проще говоря, если бы возможно было (при условии различия верха и низа, правого и левого, что становится все затруднительнее), стоя на собственных ногах или, если угодно, на голове, при этом вращаться вокруг своей оси, причем, наблюдающие глаза условно можно принять за точку, продолжая ход размышлений, вернее, созерцания, что, впрочем, не мешает этому процессу быть чисто эмпирическим опытом, если бы возможно было вращаться при соблюдении всех вышеприведенных условий вокруг собственной оси во всех возможных плоскостях можно было бы, говоря метафорически, увидеть собственную спину или завязки того мешка, который представляет собой при первом приближении данное помещение и которое оказывается на поверхку в опыте такого созерцания в конечном итоге ничем иным, как сферой, центром которой являются две фокальные точки зрительных анализаторов, совмещенные в одну циклопическую точку. Конец цитаты.

Казалось бы, для приобретения начального опыта такого созерцания недостаточно вознамериться швырнуть носки, а надо совершить целый ряд предварительных, несколько неуклюжих, если смотреть с точки зрения здорового смысла, действий, скажем, встать на голову, предварительно надев шляпу, вывернуть наизнанку пиджак и надеть левый ботинок на правую ногу, а правый на левую, а пресловутые носки, послужившие причиной или поводом всего эксперимента, напялить на руки, но в процессе эксперимента выясняется, что – начало цитаты – результаты опыта не зависят от условий опыта, поскольку любой опыт имеет негативную обратную связь, которая представляет собой круговой процесс, где часть выходной информации передается обратно на вход в виде информации о предварительном результате ответа, что делает систему саморегулирующейся в смысле сохранения определенных переменных или достижения желаемой цели; иными словами, дело не в том, успеть или не успеть позавтракать, исполнить или не исполнить свой гражданский долг, отдав голос достойному представителю народа, значение имеет лишь неизбежный факт пребывания в полости кожаного мешка, который принимает сначала форму тела, а затем, минуя все предыдущие этапы превращений, раскаляемый и наполняемый недвижным вращающимся во всех плоскостях сразу взглядом, начинает раздуваться и приобретает форму идеальной сферы, точнее раскаленной точки, которая, пульсируя, неудержимо растет и – начало цитаты – начинает свободное парение в неком бесконечном, бескачественном и безвидном пространстве, в противоположность коему сфера, по крайней мере, на определенном этапе созерцания, а правильнее, самосозерцания, поскольку, как это напрашивается из всего хода рассуждения, сфера в сущности совпадает со зрением наблюдаю-

щего, тем более, что по условиям вышеизложенного опыта сфера эта, то есть помещение, или пространство, ограниченное со всех сторон шестью плоскостями, о чем говорилось вначале, кожаный мешок со всеми внутренними и внешними органами, нижним и верхним бельем, а также носками, с которыми еще не время расстаться, и прочими житейскими мелочами, приобретающими, однако, непомерные и искаженные размеры в условиях этого пространства, оно же есть сфера, а если есть еще какие-то неясности, то их легко отнести, вспомнив, что – начало цитаты – помещение представляет собой замкнутое пространство из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одного вверху, другого внизу, и четырех вертикальных, две из которых параллельны друг другу, а две другие также параллельны друг другу и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями, – в это пространство надо еще ввести стеклянный пузырек на прямой нити, свисающей из центра верхней плоскости, какие-нибудь геометрически правильные предметы и предметы неправильной формы, разбросанные по нижней плоскости, к которым должны когда-то присоединиться носки, пока что замершие на полпути между замыслом и его осуществлением, и совсем мелкие вещи, хотя и видные поразительно отчетливо, словно в телескоп, но слишком незначительные, чтобы возможно было дать им название, одна из вертикальных плоскостей прорезана прямоугольником, у которого вертикальные параллели длиннее горизонтальных, и эта вырезанная плоскость подвижна и может поворачиваться вокруг оси, которой служит одна из вертикалей, и надо всем господствует черный квадрат с пересекающимися вертикальной и горизонтальной линиями, пересекающими его в центре и делящими его на четыре равные части; так вот, образовавшийся в процессе созерцания шар имеет сферическую поверхность, и поверхность эта отделяет то, что внутри, от того, что снаружи, и если это внутреннее пространство шара можно было измерить в метрах и сантиметрах, причем, замеры давали цифры 5 метров 30 сантиметров для стороны большой плоскости, 3 метра для стороны меньшей смежной плоскости и 2 метра 50 сантиметров для общего у этих двух плоскостей ребра, так что если бы провести мысленную плоскость, пересекающую три ребра или прямые, исходящие из одной точки и образующие угол, получилась бы пирамида, и если бы занять место в точке пересечения высот, проведенных из углов этого воображаемого треугольника, то есть в центре мысленно построенной плоскости, и смотреть в угол, образуемый ребрами смежных плоскостей, так, чтобы взгляд представлял собой перпендикуляр, восстановленный из этой точки в угол, можно было бы созерцать идеальную прямую перспективу, где три линии в пространстве сходились бы в одной точке, что со всей несомненностью,

согласно последним данным, свидетельствовало бы о том, что они параллельны, а стало быть образуемый ими угол есть частный случай, некая теологумена, не имеющая за собой – начало цитаты – верифицирующего подтверждения подавляющего большинства, обладающего компетенцией осуществлять принцип верифицируемости или фальсифицируемости; если же возможно было оказаться в точке схождения трех плоскостей или собственно стать этой точкой, что вернее, иначе говоря, сделаться одной из вершин воображаемой пирамиды и направить взгляд строго перпендикулярно противоположной примысленной плоскости, можно было бы созерцать идеальную обратную перспективу расхождения трех линий, каковые по некоторому размышлению пришлось бы признать параллельными, из чего последовал бы вывод, что вся эта геометрическая фигура или пространство представляет собой не имеющий ни начала, ни конца, а значит и центра коридор или тоннель – начало цитаты – в неком пространстве без свойств и качеств, и в эту аэродинамическую трубу с диким воем устремляется внешнее пространство, вторгаясь в нее сразу с двух концов, словно два всесокрушающих поршня, и в тот момент, когда они готовы вот-вот соединиться, все содрогается от этого чудовищного акта, и в наступающем абсолютном безмолвии из каких-то глубин доносится негромкое, но достаточно четкое, как констатация неудачи: «еб твою мать!», и действительно во всем этом победоносном вторжении есть при всей его непомерной мощи что-то незавершенное, и труба конвульсивно скручивается и вспыхивает пылающей ледяной сферой, – так вот если сначала это внутреннее пространство шара поддавалось измерению и четкому геометрическому описанию, то при дальнейшем углублении созерцания, перед тем как мозг отдаст приказ мышцам, и те совершают необходимые для бросания носков сокращения, при дальнейшем углублении созерцания вся созерцающая способность вытесняется в какое-то хаотическое смешение всех элементов и застывает на поверхности шара или сферы, не имеющей толщины и обволакивающей, вернее, отделяющей некую пустоту, парящую на внешнем пространстве, лишенном точек отсчета и каких бы то ни было качеств. Абзац.

Шар этот – начало цитаты – имеет, по крайней мере, на определенном этапе, поскольку это по определению геометрическое тело, получающееся при вращении круга вокруг своего диаметра; шар ограничен сферой, хотя точно так же можно сказать, что внешнее пространство ограничено изнутри сферической поверхностью, отвечающей всем геометрическим свойствам сферы, но, так сказать, с обратным знаком, причем, сама разделяющая эти два пространства поверхность как любая линия или плоскость в геометрии – в сущности понятие чисто умозрительное, не имеющее толщины, тем не менее шар этот, в свобод-

ном парении мыльного пузыря в безвидном и бескачественном пространстве, поражает воображение переливчатым многоцветием бензиновой лужи в лучах заходящего солнца; он то пылает ярко-алым раскаленным металлом, то, остывая до темно-красного, затем темно-вишневого цвета сощающегося кровью мяса, приобретающего фиолетовый оттенок трупа, этот кровавый сгусток вытягивается неровной полосой по поверхности шара, словно шрам на живом теле; более светлая сторона этой переливающейся всеми оттенками красного полосы, растекаясь и наливаясь светом, переходит в оранжевое озеро с тончайшими переливами от ослепительного солнечного света до червонного золота и сливается с желтым разливом, где светло-оранжевые берега незаметно вступают в темно-желтую воду, высветляемую из глубины до нежно-золотистого, лимонно-желтого и бледно-желтого, подергивающегося нежной зеленью, и по мере углубления зеленого затопляет ярким изумрудом расплывчатые и постоянно меняющиеся контуры текучей равнины сочных весенних полей, а те вдали неожиданно набухают прозрачной небесной голубизной, и эта голубизна, ширясь и двигаясь, находит морской волной, напоенной солнцем, насыщается синевой и, смывая собственные очертания, соединяется с потоком синевы, стремящим свои темнеющие грозовым небом воды к фиалковым травам, сгустевающим до темно-фиолетового, словно струпья, льнущие к пурпурному, багровому, исчерня-красному шевелящемуся разрезу на мясной дымящейся туще в алоей луже крови, холодно мерцающей перламутром трупных пятен и оживающей в красно-оранжевом зареве, раскаляющейся до плотно-золотистого цвета, где желтизна все прозрачнее, а затем отяжелевает зеленеющей порослью, поражающей богатством оттенков и переходов, а на горизонте уже голубеющей, оплотняющейся и проникаемой синью, незаметно вбирающей в себя фиолетовую гамму; кое-где эти радужные пятна и полосы, усиливаясь в своем металлическом блеске, доводят его до чистого сияния, словно пережигающего все цвета и режущего глаз своей непреодолимой снежной белизной недосягаемых горных вершин, к которым устремляется этот мыльный пузырь, и в этом недоступном белом вспыхивают черные молнии, озаряя все вокруг черным светом, металлические переливы которого сгущаются до абсолютно непроницаемой черноты южной ночи без звезд, все углубляющейся, твердеющей и торжествующей в этом сиянии тьмы; эти радужные пылающие цветовые пятна всех цветов и оттенков, то вытягиваясь по вертикали, словно неровные меридианы, то по горизонтали, словно параллели, принимая очертания континентов и океанов, непрерывно движутся, сливаются, теснят друг друга, сжимаются и растягиваются, проникая друг в друга, создавая новые и новые картины,

тут же распадающиеся и творимые заново, и этот металлический шар с огнедышащей ледяной поверхностью, этот великолепный мыльный пузырь то сокращается до раскаленной точки, ледяной иглы, пронзающей пространство, то расширяется, заполняя собой все, грозя взорваться – начало цитаты – вместе с пространством, не имеющим ни меры, ни свойств, в котором он, этот мыльный пузырь, совершает свободное пульсирующее парение. Переливчатая зеркальная поверхность этой хрупкой сферы на кончике соломинки, пузырьки, вмерзшие в холодное пространство, отражает строгую геометрию помещения, которое представляет собой – начало цитаты – замкнутое пространство из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одной внизу и другой вверху, если возможно указывать на эти координаты по отношению к бешено вращающемуся во всех плоскостях шару, и четырех вертикальных, две из которых также параллельны друг другу и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями, из чего можно заключить, что каждая плоскость перпендикулярна примыкающим к ней плоскостям и параллельна одной противоположной, что, впрочем, остается объектом веры, тем более, поскольку, если располагаться лицом к одной из плоскостей, так, чтобы взгляд фокусировался строго в центре этой плоскости, обозревается вся эта плоскость целиком, прочие же четыре – и пятая или шестая, параллельная созерцаемой плоскости, находится позади или где-то в другом месте, во всяком случае вне поля зрения, а то и вовсе отсутствует – начало цитаты – совершает свободное парение в безвоздушном пространстве, не имеющем ни верха, ни низа, ни протяженности, вследствие отсутствия каких-либо точек отсчета – словно для того, чтобы охватить одну плоскость, необходимо устраниТЬ противоположную – прочие же четыре, верхняя, нижняя и две боковых – правая и левая, ставя под сомнение, казалось бы, безусловную истинность вышеописанных прямых углов и квадрата или прямоугольника, непреложно утверждаемого учебником геометрии, утрачиваюТ на периферии зрения свои четкие очертания, скругляются и расплываются на границах видимости и, сливаясь где-то позади на недосыгаемом расстоянии, как будто их субстанция при таком рассмотрении претерпевает метаморфозу и преосуществляется из твердой в эластичную, затем в жидкую и, наконец, воздушную и вообще дематериализуется, и они воспаряют, как допустимо предположить – принимая во внимание, что ту строгую решетку из линий или короб из плоскостей сознание ни на долю секунды не упускало при рассмотрении одной из сторон – воспаряют к пятой, правильнее, шестой, невидимой в этом процессе созерцания плоскости, с которой, вероятно, сливаются, так что, несмотря на параллельно наличествующий в сознании

неколебимый образ решетки или короба, с которым оно к тому же оперирует по своему усмотрению, пребывая одновременно внутри и охватывая его снаружи, почему это уже не некое замкнутое пространство или объект, а свободно парящее в пространстве ограничение этого единого пространства, вследствие чего в целостном пространстве, не имеющем ни пределов, ни свойств, а стало быть и признаков, и качеств, присутствует некое инопространство, внеположенное, так сказать, этому пространству – конец цитаты – так что, придется вновь повторить, помещение представляет собой пластичный объект, напоминающий мешок или цилиндр с квадратным дном, причем, для того, чтобы видеть это дно, надо стоять параллельно плоскости этого дня и, следовательно, перпендикулярно нижней части мешка, и все четыре вышеуказанные плоскости, не считая пятой или шестой, существование которой как будто обосновано со всей достоверностью, хотя при этом в опыте собственно нет ничего, что удовлетворяло бы эту неопровергнутую истинность ее присутствия, является поверхностью или кожей этого мешка, то есть одной завернутой на себя плоскостью, иначе, цилиндром, перпендикулярно к оси которого примыкает неведомым и непостижимым образом квадрат или прямоугольник, что, впрочем, также начинает утрачивать достоверность для чувств, поскольку при более долгом и настойчивом рассмотрении, сопряженным с желанием найти завалившиеся неведомо куда носки, теряет былую твердость и уверенную прямизну линий, словно внешнее пространство или притягательная сила взгляда втягивают в себя эту плоскость, и она становится сферической, а вместе с ней изгибаются и превращаются в круг четыре стороны этого квадрата, но и на этом процесс не заканчивается, и стороны или ребра, соединяющие плоскость квадрата с четырьмя перпендикулярными смежными плоскостями, давно уже ставшими полостью мешка не имеющим ни признаков, ни качеств пространства, или поверхностью мягкого цилиндра, совершающего свободное парение. Конец цитаты. Если бы можно было, концентрируя внимание на точке, являющейся геометрическим центром плоскости, концентрироваться одновременно на центральных точках других плоскостей или созерцать сразу два центра противоположных параллельных плоскостей, а для этого надо было бы раздвоиться либо неразрывно совершать круговое движение, сохраняя, разумеется, ту же неподвижность и высокую степень сосредоточенности, да еще при этом точно так же двигаться в перпендикулярной плоскости или, иначе, если бы удалось (стараясь сохранить различие верха и низа, правого и левого, переднего и заднего), стоя на ногах или голове, вращаться вокруг своей оси (конечно, глаза следовало бы условно принять за точку), если бы, как требует того весь ход

размышлений, вернее, созерцания, отчего, впрочем, этот процесс не перестает быть чисто эмпирическим опытом разглядывания собственной комнаты как бы через перевернутый бинокль в поисках куда-то запропастившихся носков, если бы возможно было вращаться вокруг своей оси (и эту ось не обязательно понимать как пресловутый центр личности или ее волевое начало, в противном случае пришлось бы попросту говорить о параличе воли), соблюдая все вышеупомянутые условия, если бы, наконец, можно было бы так вращаться во всех возможных плоскостях, удалось бы, вероятно, и даже безусловно и без всяких фигуральныхностей увидеть собственную спину или ремешки мешка, которым оказывается при первом приближении данное помещение, а в дальнейшем выявляет себя как шар. Конец цитаты. Могло бы показаться невероятным, чтобы ради такого простого дела, как поиск запропастившихся невесты где носков, для чего нужно сделать всего шаг, затем нагнуться и разогнуться, приходится приобретать начальный опыт такого созерцания, для чего еще к тому же надо совершить целый ряд неосновательных с точки зрения житейской мудрости действий, вроде стояния на голове, зажмуривания глаз, дабы окончательно запутаться и перестать различать верх и низ, правое и левое и проч., что явно не может доставлять удовольствия, хотя и не приходится отрицать, что между обеими границами, которые можно назвать качественным порогом удовольствия и неудовольствия, имеется известное пространство эстетической индифферентности, но поскольку – начало цитаты – тенденции к цели еще не означает достижение цели, и цель вообще может достигаться только приблизительно, и к тому же определение из ряда возможных целей, каковые суть необходимость найти носки или предаться созерцанию, что, в конце концов, тоже едва ли может быть названо целеполаганием, потому что это все же скорее акты, направленные на что-то иное, за этим следующее, по отношению к чему эти акты являются как бы причиной или поводом, и любое взаимодействие между субъектом и объектом, между ищущим носки и носками, валяющимися под предметом, геометрическая правильность которого нарушена какими-то складчатыми наплывами трудно определимой формы, что уже само по себе можно считать апофеозом нестабильности и незавершенности или яростного диалектического противоречия между строгой упорядоченностью и чем-то еще должным стать и оформиться, что, однако, в то же время представляет собой систему, в которую тем не менее включен и желающий обрести пресловутые носки и в поисках этих неотъемлемых от социального бытия предметов оцепеневший в созерцании помещения, ограниченного со всех сторон шестью плоскостями, ставшего кожаным мешком со всем бесхитростным скарбом,

включающим внутренние и внешние органы, нижнее белье и верхнее платье, часы, записную книжку и прочий микроскопический житейский сор, скопившийся по углам, что, в сущности, нарушает чистоту опыта созерцания, размывая геометрическую ясность созерцаемого пространства, чем, надо все-таки уточнить, система не нарушается, тем паче, что любая система имеет обратную связь, которая представляет собой круговой процесс, где часть выходной продукции передается обратно на вход в виде информации о предварительном результате ответа, и это делает систему саморегулирующейся в плане сохранения определенных переменных или опять же достижения желанной цели, – созерцающий в оцепенении этот шар, совершающий свободное парение в бесконечном пространстве, не имеющем ни меры, ни вида, ни качества, и представляющий собой замкнутое пространство из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одного как будто внизу, другого вверху, и четырех вертикальных, две из которых параллельны друг другу и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями и на одной из вертикальных плоскостей свободно парит в невесомости черный квадрат, словно непричастный всей этой системе линий и плоскостей и тем более низменным будничным проблемам, вроде отыскивания затерявшихся носков, – действительно, могло бы показаться невероятным, что ради всего этого можно вторгаться в перипетии трансформаций, элиминирующих в конечном итоге самого созерцающего и совершающиеся по своим, почти не поддающимся осмыслиения законам; итак, речь идет о пребывании внутри или снаружи ограниченного шестью плоскостями пространства, кожаного мешка, который в процессе созерцания принимает форму тела, а затем форму идеального пара, точнее, раскаленной точки, которая продолжает пульсировать и расти и свободно парит в неком бесконечном пространстве, не имеющем ни точек отсчета, ни признаков, ни качеств; если бы провести мысленную плоскость, пересекающую три ребра трех смежных плоскостей, или прямые, исходящие из одной точки, образовалась бы пирамида, и если возможно было утвердиться в точке схождения трех плоскостей или собственно стать этой точкой, иначе говоря, сделаться одной из вершин построенной пирамиды и направить взгляд строго перпендикулярно противоположной плоскости треугольника, можно было бы созерцать идеальную обратную перспективу исходления трех линий из одной точки, и их по некоторому размышлению пришлось бы признать параллельными, а если можно было бы стать точкой пересечения высот, проведенных из углов этого воображаемого треугольника, то есть в центре мысленно построенной плоскости, и направить взгляд в угол, образуемый ребрами смежных

плоскостей, так, чтобы он представлял собой перпендикуляр, восставленный из этой точки в угол, открылась бы возможность созерцать идеальную прямую перспективу, где три линии в пространстве сходились бы в одной точке, из чего вытекало бы, что они параллельны друг другу, а стало быть, образуемая ими точка схода не более чем частный факт, не имеющий за собой верифицирующего подтверждения большинства, наделенного правом осуществлять принцип верифицируемости или фальсифицируемости в силу своей компетенции; в результате чего пришлось бы умозаключить, что вся эта созерцаемая пространственная конфигурация является не имеющим ни начала, ни конца, а значит и центра коридором или тоннелем, в неком пространстве без каких-либо свойств и качеств, и в эту аэродинамическую трубу с неистовым ревом вторгается внешнее пространство, словно непреоборимый поршень, вламывающийся в нежное нутро трубы сразу с обоих концов, и в тот миг, когда должно свершиться соединение и пространство окончательно станет трубой и труба пространством, все содрогается от этого исполинского акта, и в полном безмолвии ледяной пустыни из самой глубины доносится четкое и ясное: «Ёб твою мать!»; и действительно в этом непомерном по своей мощи вторжении есть какая-то незавершенность и неудовлетворенность, хотя пространственно-временное вербальное описание не способно передать единство времени и пространства в этом событии, но и слово «событие» также неадекватно, потому что никакого события нет, и труба конвульсивно сворачивается в шар, а шар по определению есть геометрическое тело, получающееся при вращении круга вокруг своего диаметра; шар ограничен сферой, хотя столь же правильно утверждать, что пространство ограничено изнутри втянутой им в себя сферической поверхностью, ничего не покрывающей, но, так сказать, с обратным знаком, причем, эта разграничитывающая сферическая поверхность, подобно любой линии или плоскости в геометрии, понятие чисто умозрительное, не имеющее толщины и субстанции, тем не менее шар этот, будучи абсолютно недвижим и в то же время непрерывно вращаясь, сокращаясь до точки и разрастаясь до взрыва, ослепляет переливчатым многоцветьем мыльной поверхности, парящей в пространстве, не имеющем ни меры, ни качеств. Конец цитаты...

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР

ВИЗИТ К ТЫНИСУ ВИНТУ



В середине мая мы с женой побывали в Таллине. Аллу отправили туда в командировку, а я по этому поводу решил к ней примазаться.

Я очень люблю Таллин. Всё-таки это очень приятный город – не чета нашим захолустьям! Везде старинные домики, фонарики, закоулочки, маленькие дворики; бесконечные кафе на каждом углу – здесь можно блинчик съесть, а там – кофе со сливками выпить, а тут – пирожное слопать. Опять же, культура другая – никто тебя в магазине колбасой по морде не бьет, и в автобусе пуговиц не обрывают, а, напротив, все улицу только на зеленый свет переходят и каждый день в кафе по два часа про жизнь разговаривают. А что про ихний национализм болтают, так это всё ерунда. Главное – компромисс держать и вежливость проявлять. Если, к примеру, подходят к тебе на улице трое юнцов и с понтом спрашивают: Куле, суйтсе эй оле? – надо непременно отвечать: Тере, тере, вана кере, эй, эй оле. И спокойно идти дальше и не показывать своего бескультурья. Вот такая картина.

Короче, отправились мы в Таллин развеяться да по магазинам побегать. Жизнь, знаете ли, своего требует. И, конечно, хотелось мне моего старого знакомого навестить – Тыниса Винта. Я его уже три года не видел. Тынис Винт – это такой эстонский художник-график. Хороший художник и очень интересный человек.

Раньше, бывало, придешь к нему – он тебе сразу начинает рассказывать про таинственную связь древних культур и цивилизаций. Разложит для наглядности на полу свою коллекцию эстонских вязаных варежек с орнаментами – ступить некуда, так и стоишь пень пнем, – и давай объяснять, что рисунки на варежках в точности совпадают с магическими символами тантризма и ацте-

ков, а рисунок на скале в Норвегии потрясающе похож на деталь орнамента из Новой Зеландии: «Вот, смотри, здесь линия земля-небо, здесь космос-инвидид, тут семь штрихов, и на этом рисунке тоже восемь, но совершенно непонятно, откуда такое совпадение!»

И так весь вечер. Действительно, совершенно непонятно, но интересно. Уходишь от него обычно в заторможенном и расчлененном состоянии – тело отдельно и голова отдельно. Так и идешь по улице, а прохожие шарахаются. Такая картина.

Я позвонил Тынису из «Паласа», где мы остановились. Подошла к телефону Эне Кулль, его жена, тоже график: «Нох, конечно, хорошо, приходите после восьми! Мы будем точно дома.»

Я купил бутылку вина и трехступенчатых пирожных, облитых шоколадной глазурью. А Алла долго решала, что ей одеть – юбку или брюки. Для неё это было почему-то очень важно. Наконец, одела штаны.

Перед нанесением визита мы решили прогуляться по городу, благо стало тепло и массы приезжего люда уже разбежались. По дороге мы зашли в фирменный продуктовый магазин «Киев», но покупать там ничего не стали. А другие люди покупали. Наверное, у них дома есть счетчики Гейгера, решили мы с Аллой.

Тынис и Эне живут в центре, возле магазина «Калев». Мы подошли к дому без десяти восемь, но нам было сказано прийти п о с л е восьми, и мы присели на бульварчике покурить.

Это был, по всей видимости, детский бульварчик: на асфальте были расчерчены дорожки со стрелочками, и повсюду были понатыканы дорожные знаки. По дорожкам ездили мальчики на велосипедах, не соблюдая абсолютно никаких правил движения.

А напротив скамейки, где мы курили, девочки прыгали через резинку. Когда они прыгали высоко, у них из-под юбочек выглядывали белые трусики. Почему-то это зрелище было очень привлекательно.

Пока мы сидели, мимо нас по аллее прошла шумная группа подвыпивших мужчин и женщин. Они все были одеты очень хорошо и напоминали иностранцев. Вполне возможно, что это были и эстонцы. Один из мужчин, зажатый между двумя женщинами, вдруг игриво подмигнул Алле, как бы приглашая её с собой. Такие дела.

Наконец, настало десять минут девятого. Мы подумали, что приличия мы соблюли, и можно отправляться в гости.

Дверь открыл Тынис. Он был в белом костюме и черной рубашке с галсту-

ком в полоску. Тынис по-восточному долго кланялся и улыбался нам, пока мы, смущенно бормоча «добрый вечер» и «здравствуйте», изображали, что вытираем ноги. Тут из черной кухни вышла черная Эне, и мы переключили поток бессмысленно-приветственного бормотания на неё. Затем мы все прошли через черно-белую мастерскую в черно-белую гостиную. Здесь я вручил Тынису вино, а Эне пирожные, после чего Тынис немедленно включил японский телевизор, а Эне испарилась обратно на кухню.

Мы успели обменяться тремя вежливыми фразами по поводу московских и таллинских новостей, когда по телевизору стали показывать американское развлекательно-мыльно-пузырчатое шоу с каким-то стремительным названием. Тынис сразу оживился, задернул черные шторы, даже Эне пришла с кухни, и мы уставились на экран ДжиViСи.

Для тех, кто не в курсе эстонской жизни, поясню: мы смотрели финское телевидение. Финское телевидение – это эстонский бич божий. На мой взгляд, конечно. Эстонцы смотрят только финские передачи, причем, по двум или трем каналам. Чтобы не пропустить что-нибудь интересное, они имеют по два-три аппарата, иногда в разных комнатах, а иногда в одной. Все члены семьи, прияя с работы или с учебы, обязаны строго контролировать передачи своей программы, и при обнаружении любопытных и увлекательных передач подавать сигналы всеобщего внимания. Такая картина.

На экране под тяжелую рок-музыку демонстрировалась черно-белая пародия на советско-американскую встречу на высшем уровне. Встречались боксеры: худенький парнишка очень напоминал Картера, а здоровый жирный лоб с наклеенными бровями – Брежнева. Встреча проходила, естественно, на ринге при огромном стечении зрителей. Парнишка смело бросился в атаку, но тут же был сбит мощным апперкотом. Нокдаун следовал за нокдауном. Зрители в восторге ревели. Потом парнишка вырубился, и лоб сел на него верхом и стал его утюжить, рефери прыгал вокруг и просил «Брежнева» перестать. Тут лоб увидел, что парнишка дал дуба, и бросился на рефери. Отпиздив рефери, лоб кидается на судей, зрителей и мочит всех подряд. В конце «Картера» уносят на носилках, покрытых звездно-полосатым флагом. А «Брежнев» мчится на «Чайке» по ночной Москве. Рассвет над Москвой-рекой и прочий хэппи энд.

Потом ещё с полчаса показывали какую-то дребедень. Наконец шоу кончились, и Тынис пригласил нас смотреть его работы. Мы вышли в мастерскую, и Тынис стал доставать из черного шкафа пачку за пачкой. Он показал нам, наверное, все свои работы – с детского периода до сегодняшнего дня. Показывал он их так: клал пачку на пол и быстро перекидывал листы в новую стопку.

А мы ползали и прыгали на корточках вокруг него. Нам всё очень нравилось. Мне особо понравилась девушка с четырьмя грудями. Её обнимали обычные девушки с двумя грудями. Тынис сказал, что эту работу, как ни странно, даже приняли в салон. Такие дела.

Потом мы посмотрели несколько новых работ Эне. Работы были красивые, черно-белые. Алле понравился многоголовый пенис. Конечно, этот рисунок можно было понять и просто как архитектоническое сооружение. Но можно было и по-другому.

Затем Эне и Тынис вместе – пачки были большие и тяжелые – убрали черно-белую эротику в черный шкаф, и мы пошли пить вино, есть многочисленные сэндвичи и разглядывать цветную эротику. Нам предложили к просмотру целую кучу фотоальбомов и фотожурналов – от Джона Суонела до рекламных изданий «для мужчин», где различные известные красавицы демонстрируют различные и опять же известные части своего тела. За это восхищенные мужчины покупают охапками билеты на концерты, где поют эти красавицы, и на фильмы, где они играют. Такая жизнь.

Мы уже выпили полбутылки вина, как пришли три девушки – три художницы из Риги. Девушки были очень милые. Они поздоровались и тоже стали смотреть альбомы и журналы.

Около одиннадцати по ящику запустили английский фильм «Любовь в Восточном Экспрессе» – нечто среднее между «Мужчиной и женщиной» и «Звуками музыки». И все опять вперились в ДжиВиСи. Краски были очень красивые. Актеры и пейзажи тоже. Музыка тем более располагала к объятиям.

К счастью, в одиннадцать пришел другой знакомый эстонец, ученик Тыниса, Сиим Аннус, вместе с группой прочих художников и нехудожников. Они принесли бутылку водки, и все стали пить эту водку.

У Сиима – вообще-то его зовут Сийм-Танель Аннус – только что состоялась выставка в Риге. Он очень раздబрел за те три года, что я его не видел. Он был в черном костюме и белой рубашке с бабочкой, и губы у него были накрашены ярко-красной помадой. Он все время улыбался. Чувствовалось, что он очень доволен собой и жизнью.

Мы немного поболтали с вновь прибывшими, потому что фильм всем надоел и никто уже не хотел сопереживать страдающим влюбленным, и тут Тынис запустил в мастерской музыку. К этому времени – к двенадцати – наконец-то стемнело; Эне разожгла в мастерской камин, и все стали танцевать в отблесках огня. Очевидно, это было красиво, но я не могу вспомнить об этом со всей достоверностью, потому что Тынис снабдил меня новыми альбомами, и я сидел на

полу в гостиной и рассматривал порнографические рисунки какого-то француза, жившего в прошлом веке и критически оценивавшего буржуазную любовь.

Остальные гости вроде бы танцевали. Делали они это так: мужчина уводил какую-нибудь девушку в полуницу, прижимал её к себе, и они начинали топтаться на месте и тереться друг о друга. Такая картина.

На диване, впрочем, сидели рижанки. Иногда их тоже приглашали танцевать, но в остальное время они разглядывали альбомы с себе подобными, только в обнаженном виде. Одна рижанка была довольно симпатичная. Мы с ней иногда чокались и что-то говорили друг другу. А иногда мы отрывались от наших альбомов, встречались взглядами и улыбались. Но пойти потереться об неё в соседнем помещении мне почему-то не приходило в голову. По-видимому, это её огорчало.

А Алла в это время танцевала с Тынисом. Тынис прижимался к ней в полуницу и весь дрожал. Во всяком случае, с ним происходило что-то странное. Быть может, он даже дошел до пограничной ситуации. Так мне потом рассказала Алла.

Эне принесла шампанское. Все обрадовались, дружно наполнили бокалы, сдвинули их разом и с новой энергией пошли тереться друг о друга. Сиим, несмотря на педерастический вид, пользовался у девушек успехом. Чтобы их привлечь, он непрестанно твердил про свою строгую жену.

Тынис нашел мне новый альбом, на этот раз с японскими старинными рисунками, повествующими о соединении – а главное, о красоте, пользе и высшем смысле этого соединения – начал инь и ян. Соединялись они с незначительными вариациями непрерывно на протяжении страниц трехсот. Лица телесных оболочек этих начал выражали, как и полагается, полную отрешенность при совокуплении. Мне понравились, в частности, несколько рисунков, где ян насиживает одну инь себе на что полагается, а большими пальцами ног помогает ещё двум иням получать наслаждение путем ковыряния в чем полагается.

Кажется, остальные в это время продолжали танцевать.

Часа в три все начали расходиться. Мы с Аллой тоже собрались, но Эне и Тынис стали нас уверять, что ещё рано, и принесли бутылку коньяка. Остались мы и рижанки. Мы пили коньяк, ели сэндвичи и пирожные, а Тынис начал рассказывать про летающие тарелки. Оказывается, он за эти годы собрал целую папку с материалами по НЛО. Как выяснилось, НЛО постоянно приземляются в Эстонии и в других местах, из тарелок выходят различной формы и цвета существа и повергают в транс или в обморок очевидцев. Очевидцы потом рисуют по просьбе Тыниса картинки, где пытаются изобразить увиденное. Такие дела.

Чтобы поддержать беседу, я рассказал Тынису про летающую тарелку, увиденную мною в Москве 11 сентября прошлого года. Тынис сказал, что в этот день НЛО видели и в Таллине, и в Тбилиси, и попросил меня нарисовать ему схему события.

Симпатичная рижанка тоже слушала рассказы Тыниса. Мы с ней иногда переглядывались и недоверчиво улыбались.

Потом рижанки вызвали такси и уехали. А мы допили коньяк и стали пить кофе. Мы всё ждали, что Тынис и Эне предложат нам заняться групповым сексом, как это они предлагали в свое время Шаблавиным, но Тынис упорно рассказывал про тарелки, а Эне молча сидела на диване и разглядывала журналы. Она вообще весь вечер вела себя очень тихо и только без конца носила из кухни всякие чайники и кофейники.

Мы с Аллой почти ничего уже не воспринимали, потому что накурились до опицденения и от всей этой информации законtrapуились. А Тынис всё рассказывал про НЛО.

Часов в пять мы попрощались и поплелись в гостиницу. Уже было довольно светло. Шел противный мелкий радиоактивный дождь, а зонтика у нас, разумеется, не было. Да всё равно когда-нибудь помирать.

Придя в гостиницу, мы вытерли головы и хорошенько трахнулись на восточный манер – надо же было как-то расконтрапупиться. Такая, брат, картина.

М-1986.

ТУПИЦЫНЫ
КОСОЛАПОВ
ГЕРЛОВИНЫ
В НЬЮ-ЙОРКЕ



C. X.

MOCKBA

1984-1985









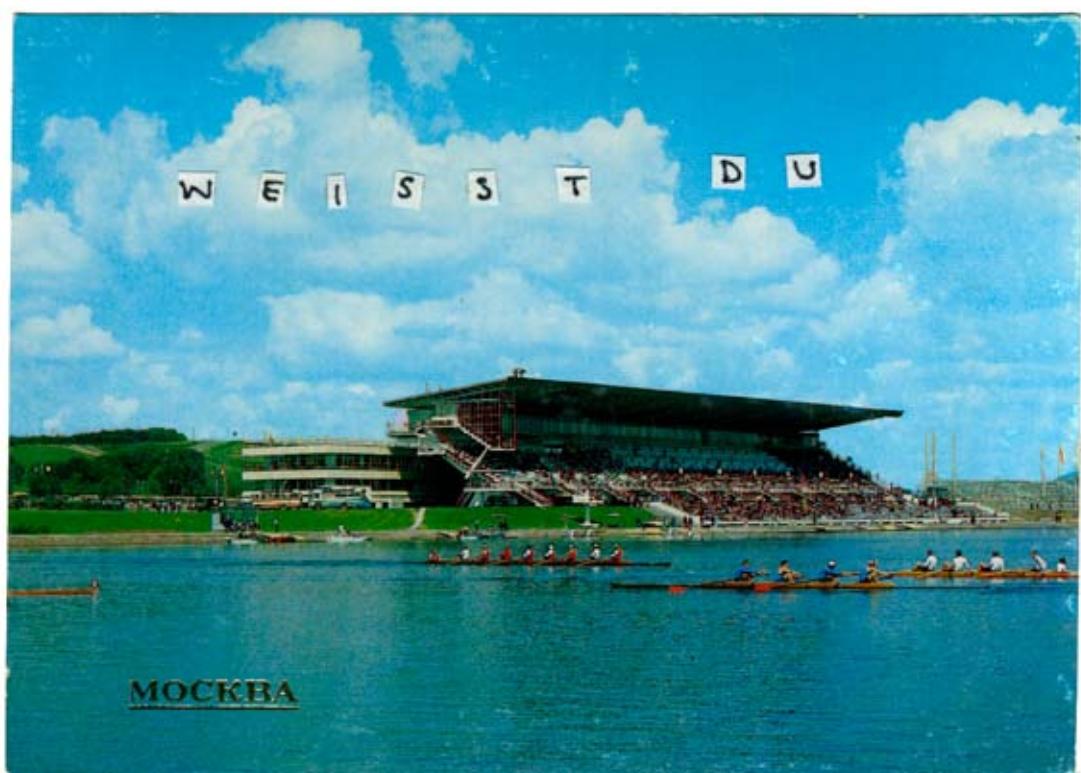
S O W I E S O



W E M G O T T

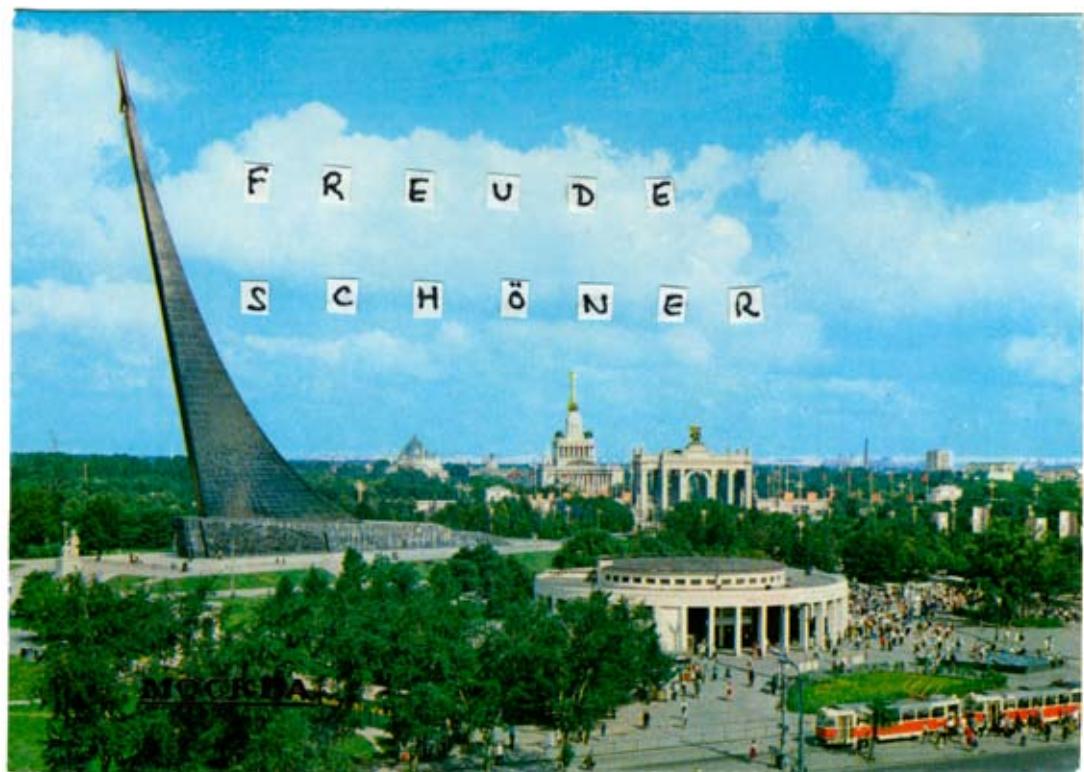


W E I S S T D U



MOCKBA

F R E U D E
S C H Ö N E R



MOCKBA

А. М.

КИЕВОГОРСКОЕ ПОЛЕ

шизоанализ

АКЦИЯ С БОТИНКАМИ

(Н. Панитков, А. Монастырский, И. Макаревич,
С. Ромашко, Г. Кизевальтер, М. К.)

Сам сюжет акции, развернувшийся на маленькой полянке в лесу, т. е. улетающие ботинки и уползающий по веревке в лес Н. П., в силу своей семантической «внедемонстрационности» и мгновенности в общей структуре события 15 июня являлся «пустым действием», которое развернулось уже на выходе из ситуации.

Экзистенциальной же кульминацией события было довольно краткое пребывание зрителей на краю большого Киевогорского поля.

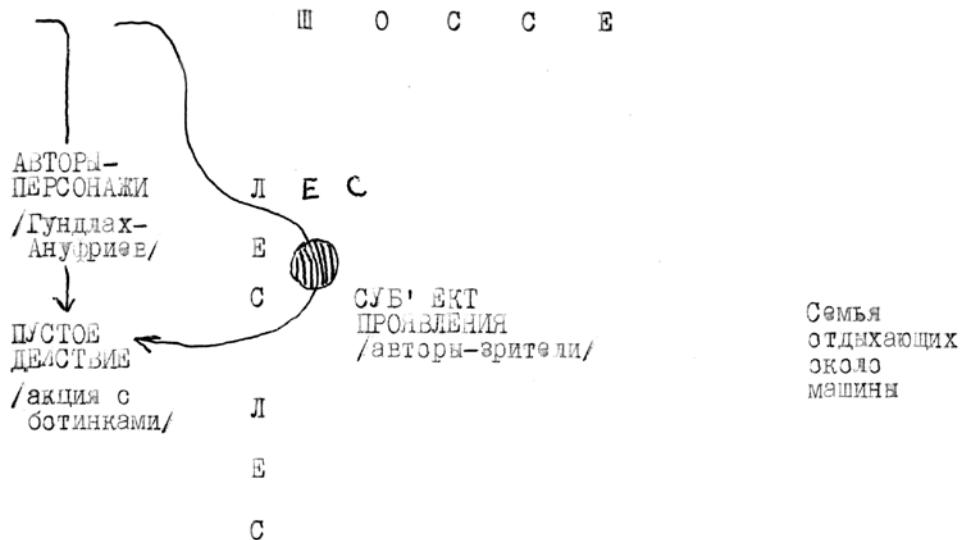
Мы с Н. П. ждали зрителей недалеко от шоссе. Первыми из леса появились Гороховский с Ниной и Кабаков с Викой. Они подошли к нам, и мы стали ждать отставших. Минуты через две на край поля вышли Пригов, Сорокин, Бакштейн, Нахова, Лейдерман, Диценко, В. Мироненко с француженкой, Абалакова с приятелем и А. Раппопорт с собакой. Гундлах с Ануфриевым и еще кто-то ехали на следующем автобусе, и мы не стали их ждать. Пройдя несколько метров по краю большого поля (оно было слева от нас), мы повернули направо и углубились по тропинке в лес к месту действия. Вот эти несколько минут ожидания, встреча зрителей, затем еще ожидание и встреча второй группы зрителей и проход по краю большого Киевогорского поля и были экзистенциальным содержанием акции. То есть краткое ожидание и краевой проход по демонстрационному полю – технические моменты по отношению к сюжету с ботинками – в общем контексте десятилетней деятельности КД на Киевогорском поле

были эстетически центральными и контентными с нулевой степенью опосредованности (благодаря накопленной с годами эстетической опосредованности самого поля, энергетика которой оказалась столь велика, что на край поля были «выдавлены» – причем в порядке «старшинства» – только те наши зрители, которые не обладают «жизненной» персонажностью в кругу концептуалистов МАНИ, а являются по преимуществу авторами – Кабаков, Гороховский, Пригов, Сорокин, Нахова, Бакштейн, Абалакова, Лейдерман, В. Мироненко. Не случайно, что авторы-персонажи (конечно, если считать «нестоличностью» обычное распиздяйство) – Гундлах и Ануфриев – появились только на самой полянке, где происходила акция с ботинками, попав туда через лес, т. е. без захода на Киевогорское поле и уже после того, как акция состоялась.)

Таким образом, демонстрация расщепленного на две половины (авторы-зрители) субъекта эстетического проявления в отношении к настоящему объекту проявления акции – КИЕВОГОРСКОМУ ПОЛЮ – осуществилась в том месте, которое на нашей схеме обведено кружком.

В каком-то смысле можно сказать, что 15 июня 86 г. была «в натуре» осуществлена ситуация, описанная Кабаковым в его тексте «Люди на краю». Причем, этими «людьми на краю» оказались сам Кабаков, Панитков (автор сюжета с ботинками, которому не был известен текст И. К.), Гороховский, Пригов, Сорокин, Лейдерман, Мироненко, Абалакова, Раппопорт, Бакштейн, Нахова, Вика, Нина, приятель Абалаковой, собака Раппопорта и я. Не ведая того (да и сам я это «понял» только через день после акции), именно в месте, обозначенном кружком, зрители и авторы пребывали в состоянии наибольшей степени освобожденности от замысла акции и в то же время не выходили за её границы, так как находились в зоне демонстрационного объекта проявления – на Киевогорском поле (выступавшим в качестве «нулевого» текста события).

Почему-то мне кажется интересным, что на обычно пустом во время акции Киевогорском поле как раз в момент этого краткого прохода «по краю» стояла машина, возле которой расположилась отдыхающая семья – что довольно странно, так как обычно люди предпочитают проводить свои воскресные прогулки и стоянки где-нибудь около воды. Впрочем, возможно, что они просто временно остановились передохнуть, свернули на полчаса с шоссе на поле. Во всяком случае, когда я ждал зрителей, отец семейства подошел ко мне с ведром и спросил – нет ли здесь где-нибудь поблизости воды. Я направил его к грязной луже – больше нигде воды не было.



КИЕВОГОРСКОЕ
ПОЛЕ
/ ОБ'ЕКТ ПРОИЗВЛЕНИЯ /

За неделю до акции, когда мы ездили с Н. П. искать полянку, с нами случился «кастанедовский» эпизод: выйдя с полянки на шоссе, мы сразу обнаружили на обочине целлофановый пакет с почти новыми черными мужскими ботинками, совершенно исправным складным японским зонтиком, женским купальником и несколькими кусками хозяйственного мыла, завернутыми в газету. Вероятно, из-за того, что я за несколько дней до того интерпретировал «улетающие ботинки» как овеществленную метафору: когда человека на большой скорости сбивает машина, с него слетает обувь. Кроме того, Панитков и фонограмму придумал «подходящую» – запись шума проезжающих по шоссе машин.

Сюжет с ботинками можно интерпретировать и как эпизод из «Путешествия на запад», вернее, как иллюстрацию вечной борьбы буддизма с даосизмом (ботинки – «путь», улезание «вверх» по веревке – внутренняя алхимическая «возгонка»); разумеется, в конце концов побеждает буддизм – Панитков-таки ёбнулся на землю (а куда ж еще деваться?). Как писал аэромонах Сергий (неопубликовано):

Но я-то знаю все концы
Мои кровавые залупы
Как все святые мертвцы
Погружены в святые ступы!

ДВА КАТАЛОГА

КАТАЛОГ НЕЖИЛЫХ ЗДАНИЙ
В ОКРЕСТНОСТЯХ ДОМА № 10 ПО УЛ. ЦАНДЕРА

КАТАЛОГ НЕЖИЛЫХ ЗДАНИЙ
В РАЙОНЕ ВЕРХНЕКРАСНОСЕЛЬСКОЙ УЛИЦЫ

ФОТО ФОН КИЗИН
(биография)

май 1986

Два каталога: фото А.Монастырского, 1986

ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОМИТЕТ
АЗЕРЖИНСКОГО РАЙОННОГО СОВЕТА
НАРДАНИХ ДЕПУТАТОВ
г. МОСКВЫ

ОТДЕЛ ЗДРАВООХРАНЕНИЯ

ПОЛИКЛИНИКА

№ 77

ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОМИТЕТ
АЗЕРЖИНСКОГО РАЙОННОГО СОВЕТА
НАРОДНЫХ ДЕПУТАТОВ
Г. МОСКВЫ

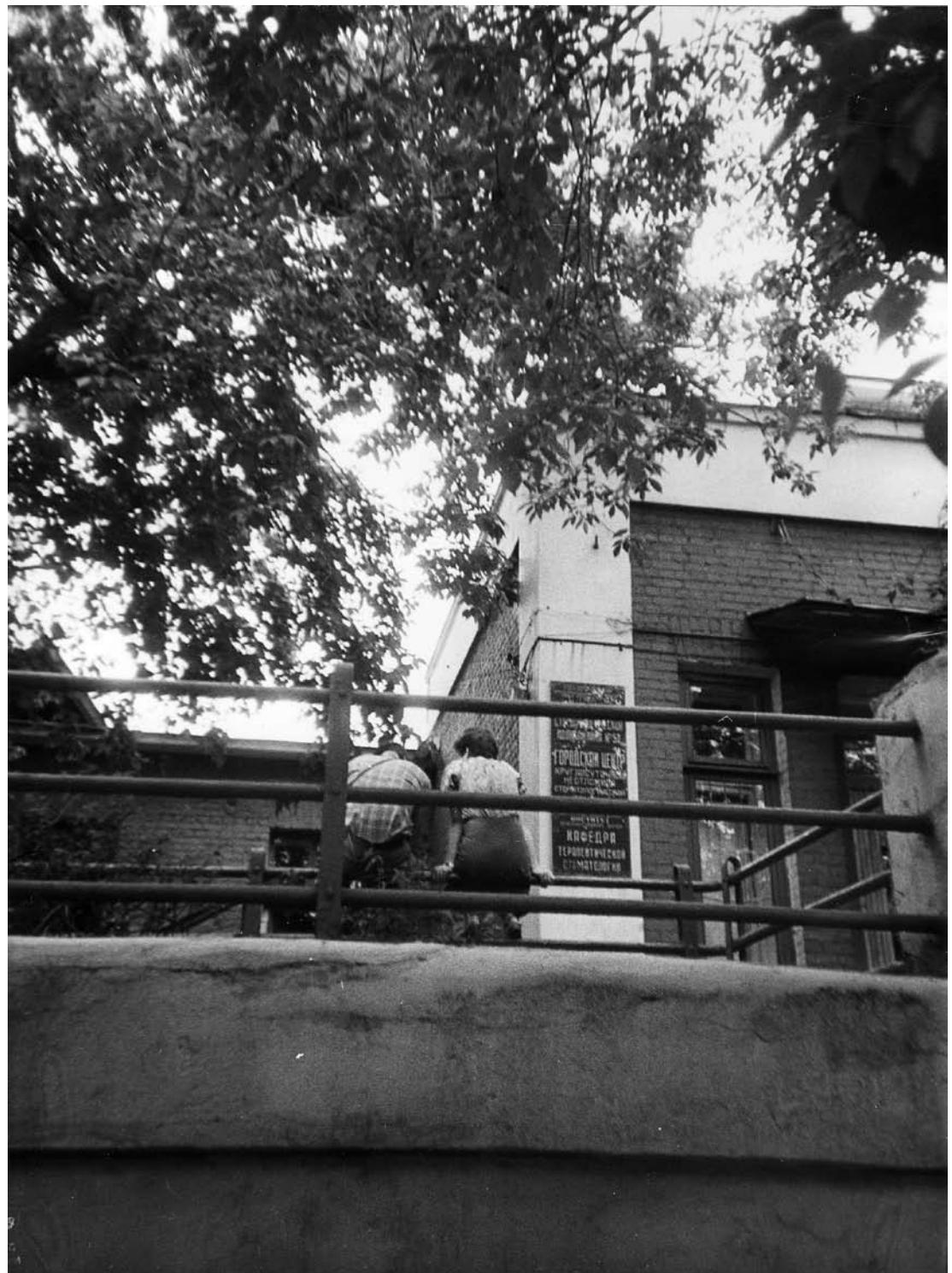
ОТДЕЛ ЗДРАВООХРАНЕНИЯ

ПОЛИКЛИНИКА

№ 77







ХУХНЯ

САМКА

3



БОЛЬШАЯ ВОДОПАДНАЯ
МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ





