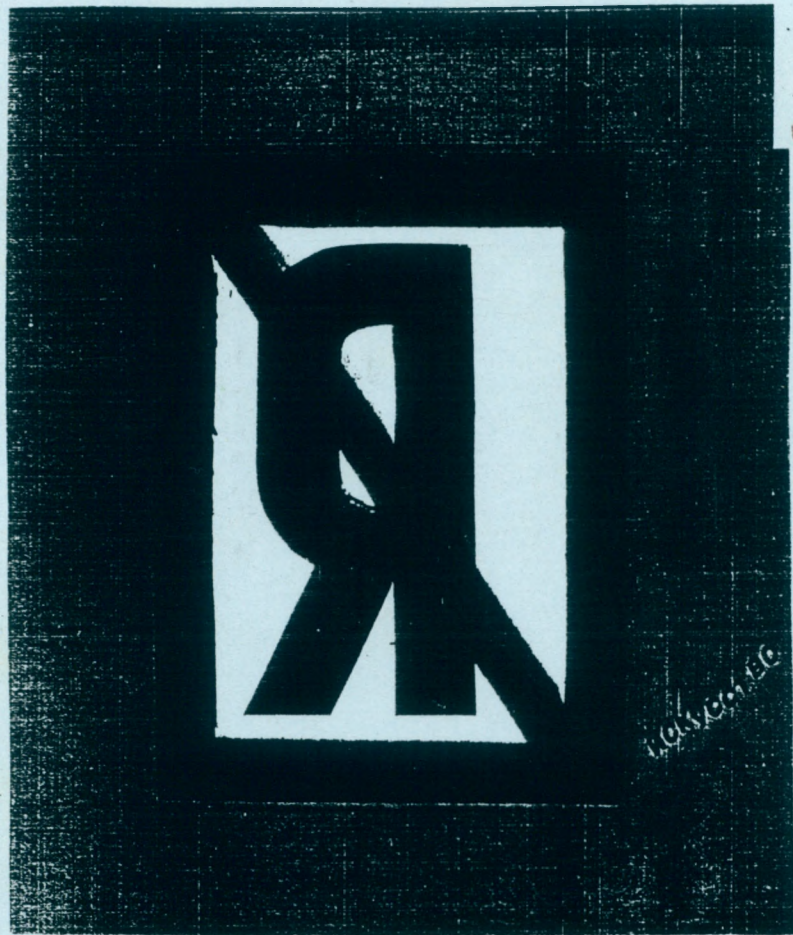


Маленький журнал уничтожения русской речи за рубежом



15



Издатели: Митрич и Богатырь

Париж 1997

ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ

= Стетоскоп №15 =

СОДЕРЖАНИЕ * * *

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

от редакции	2
Дмитрий БУЛАТОВ. Визуально-поэтическая идея. Реконструкция архива	3
Самюэль АККЕРМАН. Символические соты из Улья Парадигм.....	10
ИЗ АРХИВА Свободной Академии (Москва, 1987г.): Казнь массового искусства (группа Камиля Чалаева «Чу-Жой»). Чемпионат по неспортивной лото. Театр-ПОСТ. Видеошкола «Афанасий».....	15
Юрий ТИТОВ. Упакованные события	20

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

БОГАТЫРЬ. Декрет Совнаркома (текст-инсталляция)	22
КАРОЛЬ К. Линда (дневник сиделки).....	25

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

Вадим НЕЧАЕВ. Побег на родину (отрывки из романа)	30
Саша РИЖАНИН. Два стихотворения из книги «Страсть»	37
Лариса КОБРИНСКАЯ. Стихотворение из цикла «Суженый»	38

ФИЛОСОФСКАЯ ТЕТРАДЬ

Татьяна ГОРИЧЕВА. О «негативном богословии» современной французской мысли	39
Жан БОДРИЙЯР. Из книги «Общество потребления» (перевод Е.Каврайской под ред. А.Лебедева)	45

СТОП-АРТ

Коллектив авторов. Манифест СТОП-АРТа	48
МИТРИЧ. Книги о художниках	53
Алексей ЗАЙЦЕВ – Михаил БОГАТЫРЁВ. Недоверие к культуре... как принцип эстетики?(беседа).....	56



ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

инструментарий систематизации
Улей Парадигм

Открывая новую рубрику, редакция считает своим долгом указать, что понятие «архив» использовано здесь в самом широком смысле. Не вдаваясь в обсуждение а)масштабов рассматриваемых архивов, б)обстоятельств их возникновения, в)способов классификации матерьялов и г)вопросов их культурно-исторической значимости, мы оставляем — в качестве критерия «архивности» тех или иных явлений — сам факт систематического осмысления дистанции между определённой совокупностью документов и «веяниями времени», пронизывающими душу всякого архивариуса.

Реконструкция архива становится синонимом бытия. Вспомните Николая Фёдорова, призывавшего к возрождению предков и к преобразению жилищ в родовые инсталляции!

Архив отождествляется с «хронотопом» (термин М.Бахтина), где «всё» соседствует со «всеми» в многомерной развёртке мысленного каталога. И вот уже дарвинистические таблицы «происхождения видов» эволюционируют по направлению к невообразимому перечню животных (Борхес), упорядоченному в прозрачном шкафчике цитаты (см. книгу Мишеля Фуко «Слова и вещи»).

Современные художники символически преобразуют инструментарий систематизации.

Супрематическая Чаша у Самуэля Акермана выступает в значении *скрепкошпигателя* по отношению к различным эпохам и идеологиям, а Улей Парадигм возвращает библиотеке, книге статус жизнетворческого акта.

И действительно, живое искусство несовместимо с холодом саркофагов — хранилищ и запасников, с неподвижностью складских помещений. Музей, библиотека суть не что иное, как атмосфера, мобильная духовная среда, образующаяся вокруг самого творения!

Юрий Титов, печальный старец от метафизической живописи и поэзии, в своём укромном «архи-архивном» творчестве доводит до абсурда саму идею предметности. «В Центре Помпиду упакованы книги, — вещает он, склонясь над бесформенными газетными свёртками, — а я упаковал здесь чистое время!»

Сравнительно «молодой» (9 лет!) архив композитора Камиля Чалаева, известного московским ПОСТ-театралам под псевдонимом «Чу-Жой», содержит ценную информацию о коллективном смещении сознания в кругу некрореалистов и в «параллельном» кино...

Итак: ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ

понятие «архив»

Музей, библиотека

АРХИВ

Дмитрий Булатов

ВИЗУАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ.
РЕКОНСТРУКЦИЯ АРХИВА.

“Разум идет от эмпирического
разнообразия к концептуальной простоте,
а затем от концептуальной простоты
к значащему синтезу.”

К.-Л.Стросс

В одной восточной притче рассказывается о двух путешественниках, излюбленным занятием которых являлось отгадывание морских птиц по следам, оставляемым этими птицами на прибрежном песке. Идут они, видят отпечатки, потом сверяют с рисунками в своих свитках. К какому виду относится та или другая птица? Какие птицы живут в этой местности? Увидели одни отпечатки,

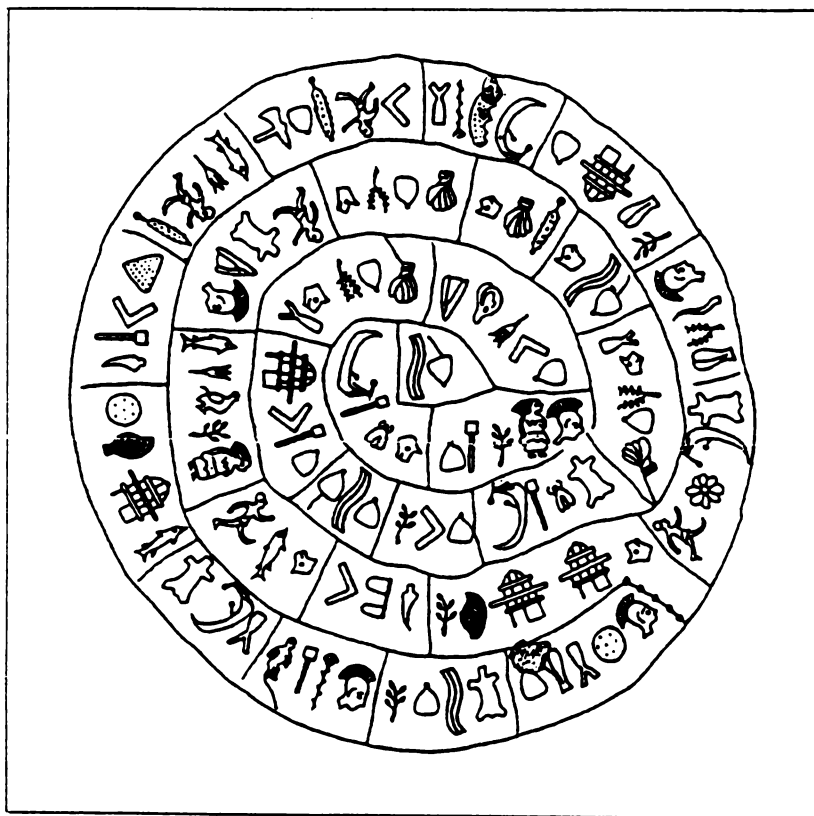


Иллюстрация № 1

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

определили - чайка. Увидели другие - альбатрос. Увидели следующие следы. Тот, что был со свитками, начинает листать их. Листает, листает и говорит: "Нет такой птицы, пошли дальше. Нет такой птицы!"

Этот незатейливый сказ можно как нельзя лучше использовать в качестве некоторой, указывающей на существующие модальности подхода в исследовательском сообществе, интродукции к разговору о визуальной поэзии - ярком примере синтеза вербального и визуального начал. На протяжении долгого времени произведения визуальной поэзии не получали своего ценностного статуса, оставаясь скрытыми и незадействованными в истории искусства, в первую очередь, благодаря неоднозначности своего источника происхождения. Они "вываливались" из сферы внимания традиционной поэзии в силу свойственных им антагонистических реакций на тот тип литературы, который оперировал линейными связями и, главным образом, каузальной последовательностью событий. С другой стороны, они с большим трудом приживались в изобразительных искусствах, ибо литературное содержание произведений визуальной поэзии обладало по меньшей мере определяющим, если не доминирующим весом, что если и допускало ведение речи об изобразительности (графичности, живописности и т.д.), то лишь в какой-то индифферентной ее форме - столь очевидна была направленность этих произведений к лежащим вне ее целям. С течением времени положение дел, связанное с легитимацией визуальной поэзии, казалось, изменилось, в основном благодаря свойственному для Нового времени разделению так называемой "общей" литературы на визуальную и фонетическую составляющие. Однако, было бы ошибочным полагать, что желание визуальной поэзии вписаться в существующие междисциплинарные границы и закрепиться в них, реализовалось хоть в какой-то мере. Скорее - напротив. Социальные институты от искусства, которые конституировались и продолжают конституироваться этими границами, заинтересованы лишь в показательных примерах нарушения своих границ, в первую очередь - в целях их актуализации. Однако от процессов нарушения сами границы никуда не делись, напротив, только укрепились. Налицо, как говорится, "антропологический привет от Стросса": нарушение запрета делает этот запрет еще более действенным[1]. Поэтому и реакция на предмет визуальной поэзии у большинства исследователей в своих модальностях остается похожей на позиции "человека-без-свитка" и "человека-со-свитком" из вышеприведенной притчи. А именно: если произведение визуальной поэзии и попадает в сферу эстетических интересов, то оно отвергается либо по причине институциональной принадлежности исследователя либо вообще по причине "сформированного списка". Последняя позиция - совсем в духе нашего постаутентичного времени, времени всего знакомого, ставшего и открытого. Она не так уж плоха, как может показаться с

первого взгляда, хотя бы потому, что успешно обеспечивает трансляцию некоторых заданных идей. Но, с другой стороны, очевидно, что названная позиция не обладает инновационным инструментарием. Подобная дихотомия в исследовательских модальностях подхода порождает массу недоразумений, недоговоренностей и противостояний. Особенно, когда это касается такой хрупкой и болезненной области как визуальная поэзия, где любое напряжение в теоретическом плане грозит перерасти в идеологический контекст, а значит приписать ей позитивные, твердые, эксплицитные, короче говоря, научные характеристики.

Пока нечто, называемое нами институциональным телом (речь здесь может вестись о поэзии, об изобразительных искусствах - неважно) и представляющее разделяемый большинством и общеупотребительный культурный код, ведет себя самым обычным образом (транслируется в виде традиций и т.д.), проблем, связанных с инновативностью, дифференциацией и презентативностью не возникает. Константы культурных ситуаций в силу своей привычности могут оставаться незамеченными и поэтому не доставляют никаких проблем. Но как только, в силу тех или иных причин, возникают некоторые параллельные (м.б. граничные) течения, обладающие более или менее обозначенным и обособленным набором стилистических признаков, борющиеся за приоритетное положение, само институциональное тело выдвигает из своей среды людей, волей-неволей вынужденных решать, какую именно платформу, расширительную основу следует избрать для устранения подобных противоречий и на какие компромиссы следует пойти для обеспечения дальнейшего его функционирования. Может быть, здесь уже сказывается негативный опыт институционального развития культуры - достаточно вспомнить, например, какие последствия для нее имела быстрая девальвация салонного искусства конца XIX века и замена его произведениями параллельно работавших художников[2].

Что же касается собственно институциональных тел, то по мнению многочисленных наблюдателей, им свойственна “перманентно-критическая фаза”, о которой мы слышим с самого рождения. Так, еще Апполинер отзывался о XIX веке, как “истерзанном” и “полном противоречий”[3] - образ, особенно пугающий в сравнении с предыдущим “золотым” веком, отличающимся ярко выраженным (прочитаем по-другому - сфокусированным) постоянством вкуса. Между тем, двадцатый век еще более ошеломил нас сверхбыстрым появлением разных путей зарождения и существования того, что принято ныне именовать “экспериментальным” или “новым” искусством. Разумеется, термин “новое” в контексте истории искусства XX века уже не может претендовать ни на что дру-

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

гое, кроме как на архивную терминологичность, иначе подобная претенциозность в свете известной критики была бы попросту непростительной. Дело в другом - авторы, устраняющие противоречия между каким-либо институциональным телом и граничным явлением, по логике событий должны это граничное выявить, т.е. придать этому значение, другими словами, дифференцировать в сравнении, таким образом, выстроив новую иерархию, вознестись на ней к вершинам Олимпа, подобно Беллерофонту. Что, собственно, и происходит сейчас в визуальной поэзии. Значительно отстав (за редчайшим исключением) от мировых и европейских аналогов в силу известных причин, этот дискурс нынче заметно активизировался благодаря снятию информационной блокады и возникшего после этого феномена просвещения. Первый корпус отечественных публикаций подобного рода уже позволяет говорить, собственно, о концепциях, т.е. об оформленности в понятиях. До этого времени скорее можно было говорить о парадигмах, нежели концепциях, имея в виду под парадигмой некую форму рациональности, когда многие положения и идеи, лежащие в основе той или иной практики, не являются отрефлексированными. Поэтому станет понятным избрание нами модальности подхода, обозначенной выше как “человек-со-свитком” с той лишь разницей, что “свиток” визуальной поэзии пока не институционализирован, а желания выстраивать новую иерархию у автора не возникает. Кроме того, подобный путь позволит нелишний раз ввести историческое поле понятий и проследить механизм возникновения псевдодихотомий (в контексте “визуальности”), а следовательно и осуществить попытки их нейтрализации.

Воспользуемся для этого вполне определенным представлением о визуальной поэзии, которое определяется онтологической схемой воспроизводства деятельности и трансляции идеи. В этой онтологии принципиальными являются два плана представленности визуальной поэзии (рис. 1). Она представлена как то, что транслируется, причем трансляция, в априорном предположении, является процессом непрерывным. Сама идея здесь активизируется и начинает действовать при рождении произведения как одна из его структурных составляющих, но вместе с тем она является и каузальным агенсом, существующим “до” самого произведения и дающим ему начало. Лучше всего про непрерывный процесс трансляции сказал Михаил Булгаков в своей литературной максиме: “Рукописи не горят”. Другими словами, определенные идеи, в том числе и идея визуальной поэзии, существуют в вечно неизменном виде. Притом то, что, например, Платона каждое поколение философов понимает по-разному, в соответствии с предрассудками своего времени, имеет отношение не к идеям Платона, а только к заблуждениям философов в пространстве коммуникации. И если в данном тексте

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

появляются какие-либо искажения идеи визуальной поэзии, то, по большому счету, это не наносит ущерба самой идее, как таковой.

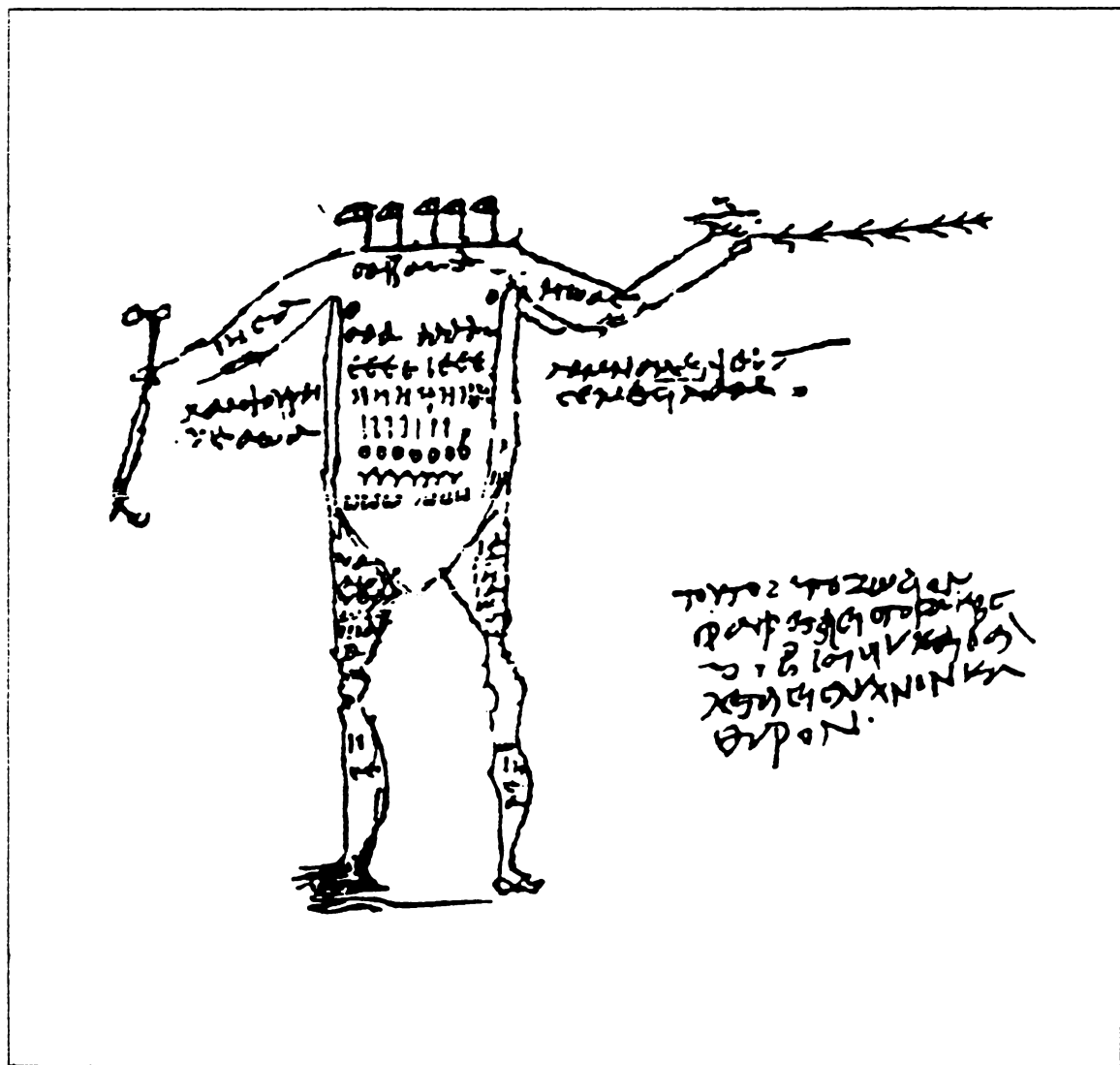
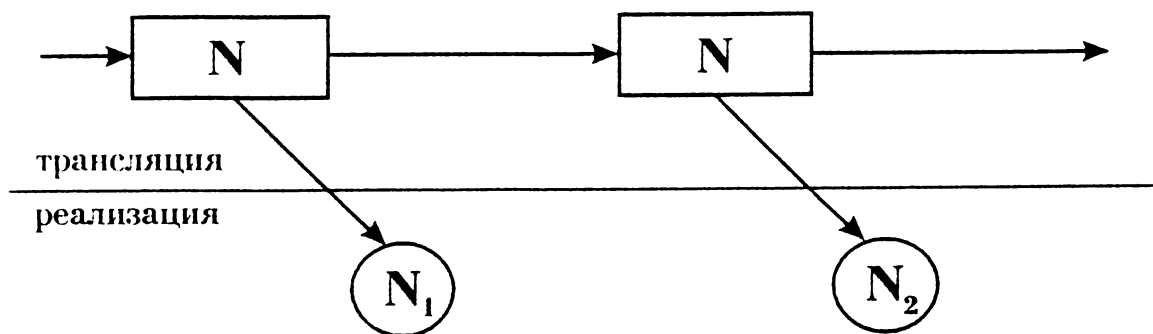


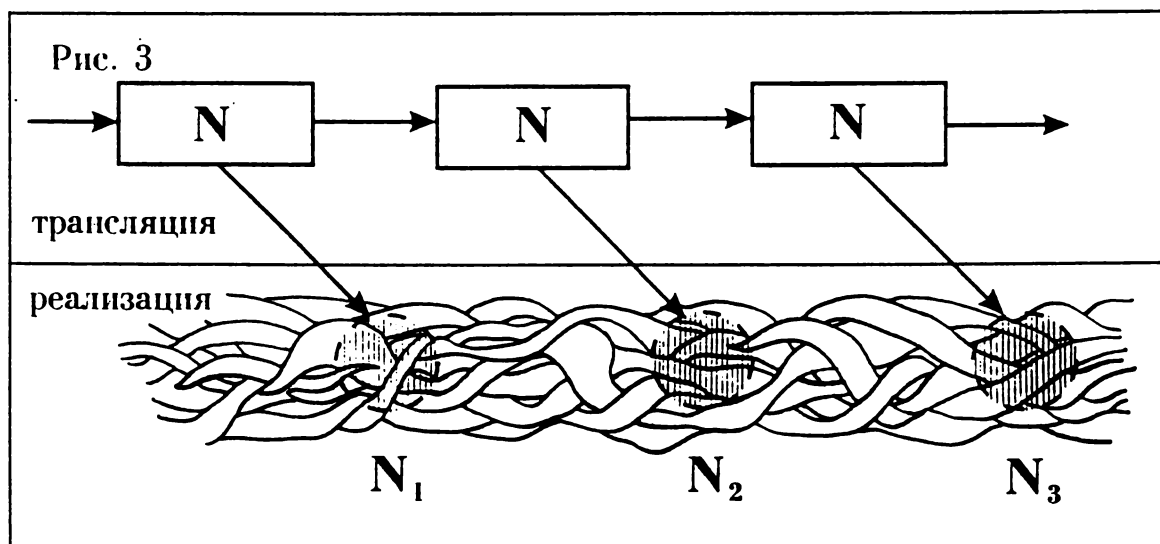
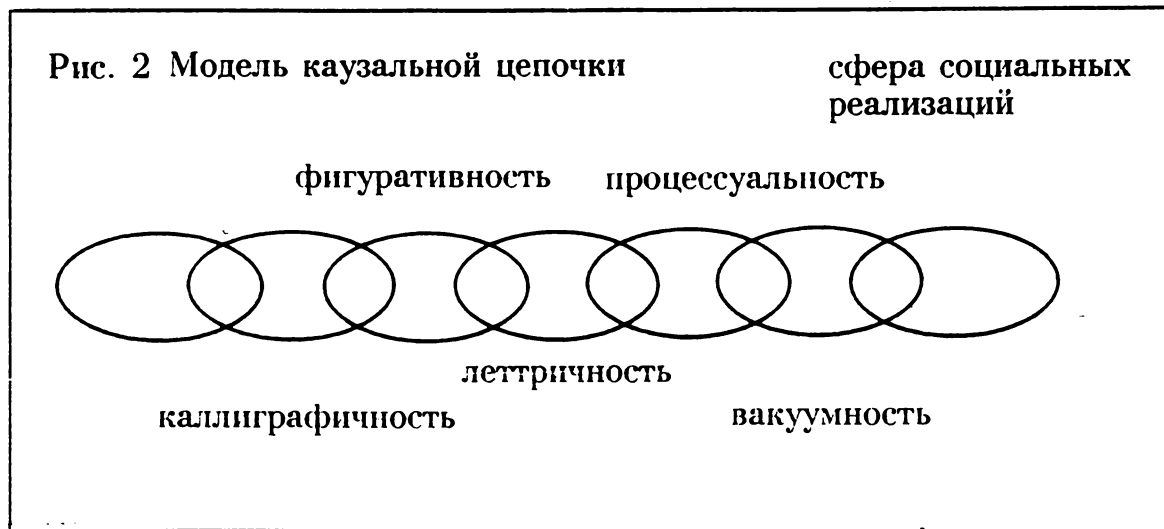
Иллюстрация № 2

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

Кроме отношения трансляции, существует еще отношение реализации, как второй план существования визуальной поэзии. Через отношение или процесс реализации объекты и явления визуальной поэзии переносятся из пространства умопостигаемого в пространство измеряемого или пространство социальных реализаций. Рассмотрим подробнее это пространство социальных реализаций на примере некоторых (из большого количества существующих) предикативных единиц визуально-поэтического контекста. Описывая генеалогическое древо визуальной поэзии, адепты исторического введения понятия ссылаются, в числе прочих, на Шумерское и Вавилонское силлабическое письмо, критские пиктографические диски и печати, отмечая присущий им элемент рельефности и вводя в поэтический вокабуляр терм материала[4]. На основе хронологического вытеснения параллельных визуальных систем алфавитным финикийским письмом и одновременного развития различных типов иероглифики получает прописку в качестве предиката каллиграфичность (акцент на рукописности). Оба этих предикативных элемента (равно как и множество других) будут периодически экстрагироваться из необлагаемой налогом времени визуально-поэтической идеи и каждый раз в различных инвенционных качествах. Характерную, например, “инвенцию высокого материального градуса” демонстрирует Алексей Чичерин в своей книге “Кан Фун”: “Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и пр. мн. материалы”[5]. С возникновением же в XX веке целой эстетики ready-made использование материала в визуально-поэтическом контексте становится столь развернутым, что сама идея вообще перестает продуцировать “материальный” дискурс в качестве авторского, который до этого какому-либо поэту (художнику) представлялся во внутренней очевидности в качестве индивидуального[6].

Рис. 1





Схематические рисунки к тексту
(Продолжение следует)

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

САМЮЭЛЬ АККЕРМАН

родился в 1951 году в Мукачево (Закарпатье)
окончил Ужгородскую Академию Монументального искусства
в 1973 году эмигрировал в Израиль
с 1984 года живёт и работает в Париже

«На основе синтеза: а) достижений Малевича, Филонова, Матюшина, Хлебникова б) русской иконы в) пышной орнаменталистики украинского (гуцульского) искусства г) иудео-христианской философии (...) Аккерман создал свой собственный полисемический алфавит, (...) Книгу Мира, сотворённую в виде циклов с определённым набором символов...»
Ж.-К. Маркаде

Символические соты из УЛЬЯ ПАРАДИГМ:

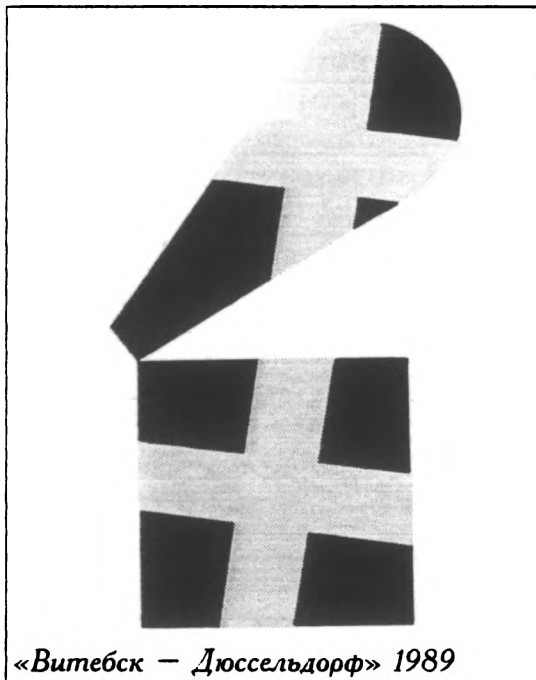
1.

Пути искусства Веры-земли ведут наши глаза к оазисам прозрачности.

— это зрачок
знающий

Путь

— это рок
бы, музей
сти в алфавите
букв. Будущее
богатстве
прозрачностей
творцов. Да
прозрачности
творца, буквой
солнца.



«Витебск — Дюссельдорф» 1989

Прозрачность
ребёнка, не
тяжести мира.
прозрачности
личной судь-
самоизбранно-
прозрачных
заключено в
наполненности
музея-души
будет свиток
на челе музея-
свободного

С.Аккерман 1994 Свиток прозрачности

С. Аккерман. Символические соты из УЛЬЯ ПАРАДИГМ



ПУТЬ ХОДЖИКА-САМОБРАТНИКА ИДЕТ ПОМИМО
ЭПАЛОЙ ГОРЫ МУЗЕЯ ОБСЕРВЕНОГО ИЗОБРЕТЕНИЯ.
ПУТЬ ИСБРАТНИКА СЛЫШЬ ВРЕМЕНИ ПОДЛЕЖИТ
СЕКОНДОЧНОМУ МИГУ ПЕРЕЛОМКИ ЛЕЧНОСТЕЙ.

ПЕРИОДИСТИКТОМ ХОДЖИКА БУДУЩЕЙ
ОБСЕРВЕНОСТИ УБЕДИТЬ ПИЧАС ОРИГИНАЛЬНОСТИ
ОТ БИРЖИ ЛЬДА МУЗЕЙНОЙ ГАРАНТИИ НА ВЕЧНОСТЬ.
СТРАСТЬ ОБНАЖИТЬ ВСЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ НА АРЕНЕ
ОССТВАНИИ МУЗЕЯ.ЗНАК ФАРИСЕЙСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ
ЗАМЕР-ЗАКОЛОТО ФОНДАМЕНТА ИЗОБРЕТЕНИЯ.

АНОНИМНОСТЬ НАДМУЗЕЙНОГО ПОДВИЖНИЧЕСТВА
ПУТЬ ВОСХОЖДЕНИЯ К ГОРЕ-ОБЕТА САМОБРАТНИКА.

ВРЕМЯ ГЕТЕРОДОКСИЕ,
ЗАКРАСКА-ЛЕД СОЛНЦА-ХЛЕБА.

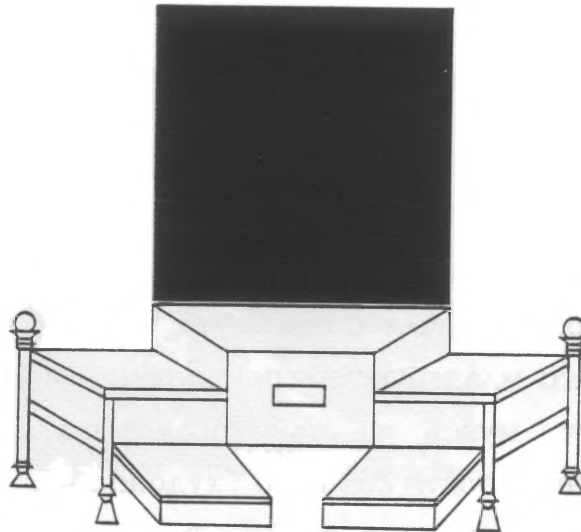
ПУТЬ ХОДЖИКА-САМОБРАТНИКА ИДЕТ ПОМИМО
ЭПАЛОЙ ГОРЫ МУЗЕЯ ОБСЕРВЕНОГО ИЗОБРЕТЕНИЯ.
ПУТЬ ИСБРАТНИКА СЛЫШЬ ВРЕМЕНИ ПОДЛЕЖИТ
СЕКОНДОЧНОМУ МИГУ ПЕРЕЛОМКИ ЛЕЧНОСТЕЙ.

ПЕРИОДИСТИКТОМ ХОДЖИКА БУДУЩЕЙ
ОБСЕРВЕНОСТИ УБЕДИТЬ ПИЧАС ОРИГИНАЛЬНОСТИ
ОТ БИРЖИ ЛЬДА МУЗЕЙНОЙ ГАРАНТИИ НА ВЕЧНОСТЬ.
СТРАСТЬ ОБНАЖИТЬ ВСЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ НА АРЕНЕ
ОССТВАНИИ МУЗЕЯ.ЗНАК ФАРИСЕЙСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ
ЗАМЕР-ЗАКОЛОТО ФОНДАМЕНТА ИЗОБРЕТЕНИЯ.

АНОНИМНОСТЬ НАДМУЗЕЙНОГО ПОДВИЖНИЧЕСТВА
ПУТЬ ВОСХОЖДЕНИЯ К ГОРЕ-ОБЕТА САМОБРАТНИКА.

ВРЕМЯ ГЕТЕРОДОКСИЕ,
ЗАКРАСКА-ЛЕД СОЛНЦА-ХЛЕБА.

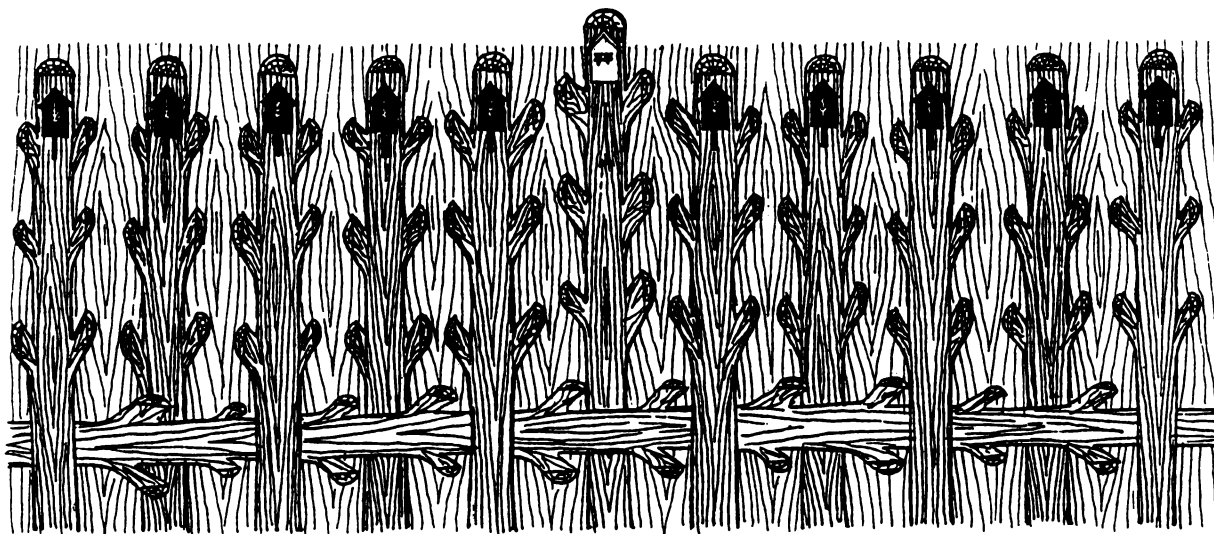
2.



3. Рублёв – Малевич 1980

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

С. Аккерман. Символические соты из УЛЬЯ ПАРАДИГМ

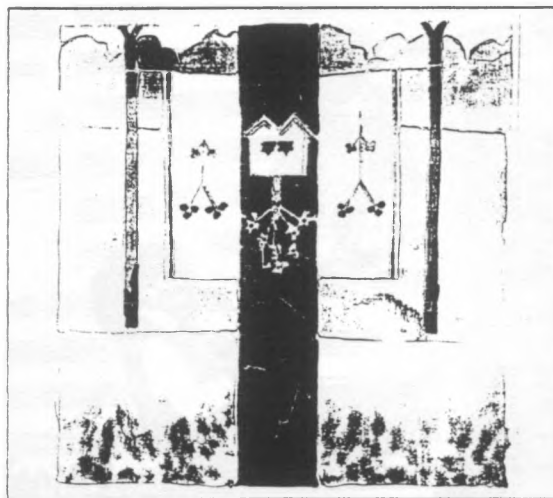


4. Тайная Вечера 1994

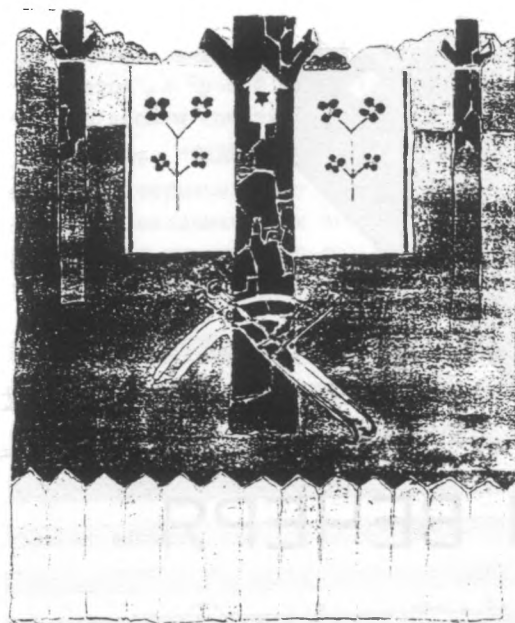
5.: И ЧТО ВЫ СМОТРИТЕ ГЛАЗАМИ МУЗЕЯ. ПОЛНОГО БРЁВЕН?
НАЙДИТЕ СУЧЁК ВАШЕГО ДЕРЕВА В ЛЕСНОЙ КРАСОТЕ ...

Художники, не расставляйте мышеловок условной судьбы в углах серого модернизма. Наденьте на ваши глаза мешковину бедствия. Выкрасьте ваше имя чёрным цветом слепоты вечности миллионов мышинных гор. Уйдите в подземелье высоты вашего детства. Опустите коляску вашего младенчества по ступеням костей музея современности. Не забывайте, музей — это вторая мумия смерти вашего лица. Да взойдёт солнце постмузейного художника, да опустится элитарная лестница в глубину угла вашей души. Да возрастут на кодах вашей души молодые виноградники подноса-палитры, чаши-кристального ребёнка. — «КОНТРИНСТАЛЛЯЦИЯ» 1991

С. Аккерман. Символические соты из УЛЬЯ ПАРАДИГМ



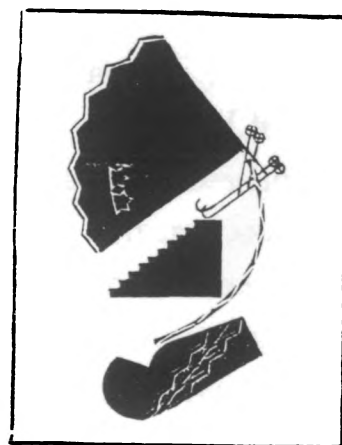
6. АННА 1996



7. Коляска-ПРИТЧА



8. ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ 1984



9. Коляска-ВЕР 1996



Мука. 1. Мухомор = пилесос. 8. Мухомор = пилесос. 7. Любовь = пилесос. 8. Мухомор = пилесос. 9. Мухомор = пилесос. 10. Мухомор = пилесос. 11. Мухомор = пилесос. 12. Мухомор = пилесос. 13. Мухомор = пилесос. 14. Мухомор = пилесос. 15. Мухомор = пилесос. 16. Мухомор = пилесос. 17. Мухомор = пилесос. 18. Мухомор = пилесос. 19. Мухомор = пилесос. 20. Мухомор = пилесос. 21. Мухомор = пилесос. 22. Мухомор = пилесос. 23. Мухомор = пилесос. 24. Мухомор = пилесос. 25. Мухомор = пилесос. 26. Мухомор = пилесос. 27. Мухомор = пилесос. 28. Мухомор = пилесос. 29. Мухомор = пилесос. 30. Мухомор = пилесос. 31. Мухомор = пилесос. 32. Мухомор = пилесос. 33. Мухомор = пилесос. 34. Мухомор = пилесос. 35. Мухомор = пилесос. 36. Мухомор = пилесос. 37. Мухомор = пилесос. 38. Мухомор = пилесос. 39. Мухомор = пилесос. 40. Мухомор = пилесос. 41. Мухомор = пилесос. 42. Мухомор = пилесос. 43. Мухомор = пилесос. 44. Мухомор = пилесос. 45. Мухомор = пилесос. 46. Мухомор = пилесос. 47. Мухомор = пилесос. 48. Мухомор = пилесос. 49. Мухомор = пилесос. 50. Мухомор = пилесос. 51. Мухомор = пилесос. 52. Мухомор = пилесос. 53. Мухомор = пилесос. 54. Мухомор = пилесос. 55. Мухомор = пилесос. 56. Мухомор = пилесос. 57. Мухомор = пилесос. 58. Мухомор = пилесос. 59. Мухомор = пилесос. 60. Мухомор = пилесос. 61. Мухомор = пилесос. 62. Мухомор = пилесос. 63. Мухомор = пилесос. 64. Мухомор = пилесос. 65. Мухомор = пилесос. 66. Мухомор = пилесос. 67. Мухомор = пилесос. 68. Мухомор = пилесос. 69. Мухомор = пилесос. 70. Мухомор = пилесос. 71. Мухомор = пилесос. 72. Мухомор = пилесос. 73. Мухомор = пилесос. 74. Мухомор = пилесос. 75. Мухомор = пилесос. 76. Мухомор = пилесос. 77. Мухомор = пилесос. 78. Мухомор = пилесос. 79. Мухомор = пилесос. 80. Мухомор = пилесос. 81. Мухомор = пилесос. 82. Мухомор = пилесос. 83. Мухомор = пилесос. 84. Мухомор = пилесос. 85. Мухомор = пилесос. 86. Мухомор = пилесос. 87. Мухомор = пилесос. 88. Мухомор = пилесос. 89. Мухомор = пилесос. 90. Мухомор = пилесос. 91. Мухомор = пилесос. 92. Мухомор = пилесос. 93. Мухомор = пилесос. 94. Мухомор = пилесос. 95. Мухомор = пилесос. 96. Мухомор = пилесос. 97. Мухомор = пилесос. 98. Мухомор = пилесос. 99. Мухомор = пилесос. 100. Мухомор = пилесос.

КАТЯ И НАТАША

CELEST
1^o HARFE
2^o HARFE

1. Земная часть Суламифи = молодая девушка, одета в восточный наряд, ярко нагримирована, на лбу нарисована чёрная стрелка, направленная строго к земле. Исполняет - Катя.

2. Небесная часть Суламифи = молодая девушка, одета в европейский наряд, легко нагримирована, на лбу нарисована чёрная стрелка, направленная строго к небу. Исполняет - Наташа.

РЕКЛАМА ШОУ-БИЗНЕСА В ГЛАВУ ПУ ПРЕДСТАВИТЕЛЕМ ШОУБИЗНЕСА И ГРУПОЙ "ЧУ - ЖОЙ" МОСКОВСКОГО ОБЩЕСТВА СТАЛИНИСТОВ

1. Казнь массового искусства представителями Шоу-бизнеса и общества сталинистов.
2. Изготовление при помощи пишущей машины листовок следующего содержания: "... , ХОРОШО!", где на место : ... можно вставлять любые утвердительные фразы или слова.
3. Распространение листовок в зрительный зал с использованием лестницы-стремянки.
4. Балет с саксофоном под названием: "ЛИВИДО".
5. Переодевание на сцене: под снимаемой одеждой оказывается такая же.
6. Чтение стихов в противогазе.
7. Создание человека из гигантской газеты и изгнание его из Рая.

8. Акция "земля, земля".

9. Финал с тушением праздничных свечек на могильном холмике.

3. Соглогон, царь Иудейский = импортер, с нашивкой "САЛДСИГ".

4. Возблженный Буламифи = старинный, изысканный саксофон. 5. Оплетка Соглогона = старинная вешалка с декоративными вращающимися элементами. 6. Стерегущие стены = железная дверь. 7. Мухомор = пилесос. 8. Мухомор = пилесос. 9. Мухомор = пилесос. 10. Мухомор = пилесос. 11. Мухомор = пилесос. 12. Мухомор = пилесос. 13. Мухомор = пилесос. 14. Мухомор = пилесос. 15. Мухомор = пилесос. 16. Мухомор = пилесос. 17. Мухомор = пилесос. 18. Мухомор = пилесос. 19. Мухомор = пилесос. 20. Мухомор = пилесос. 21. Мухомор = пилесос. 22. Мухомор = пилесос. 23. Мухомор = пилесос. 24. Мухомор = пилесос. 25. Мухомор = пилесос. 26. Мухомор = пилесос. 27. Мухомор = пилесос. 28. Мухомор = пилесос. 29. Мухомор = пилесос. 30. Мухомор = пилесос. 31. Мухомор = пилесос. 32. Мухомор = пилесос. 33. Мухомор = пилесос. 34. Мухомор = пилесос. 35. Мухомор = пилесос. 36. Мухомор = пилесос. 37. Мухомор = пилесос. 38. Мухомор = пилесос. 39. Мухомор = пилесос. 40. Мухомор = пилесос. 41. Мухомор = пилесос. 42. Мухомор = пилесос. 43. Мухомор = пилесос. 44. Мухомор = пилесос. 45. Мухомор = пилесос. 46. Мухомор = пилесос. 47. Мухомор = пилесос. 48. Мухомор = пилесос. 49. Мухомор = пилесос. 50. Мухомор = пилесос. 51. Мухомор = пилесос. 52. Мухомор = пилесос. 53. Мухомор = пилесос. 54. Мухомор = пилесос. 55. Мухомор = пилесос. 56. Мухомор = пилесос. 57. Мухомор = пилесос. 58. Мухомор = пилесос. 59. Мухомор = пилесос. 60. Мухомор = пилесос. 61. Мухомор = пилесос. 62. Мухомор = пилесос. 63. Мухомор = пилесос. 64. Мухомор = пилесос. 65. Мухомор = пилесос. 66. Мухомор = пилесос. 67. Мухомор = пилесос. 68. Мухомор = пилесос. 69. Мухомор = пилесос. 70. Мухомор = пилесос. 71. Мухомор = пилесос. 72. Мухомор = пилесос. 73. Мухомор = пилесос. 74. Мухомор = пилесос. 75. Мухомор = пилесос. 76. Мухомор = пилесос. 77. Мухомор = пилесос. 78. Мухомор = пилесос. 79. Мухомор = пилесос. 80. Мухомор = пилесос. 81. Мухомор = пилесос. 82. Мухомор = пилесос. 83. Мухомор = пилесос. 84. Мухомор = пилесос. 85. Мухомор = пилесос. 86. Мухомор = пилесос. 87. Мухомор = пилесос. 88. Мухомор = пилесос. 89. Мухомор = пилесос. 90. Мухомор = пилесос. 91. Мухомор = пилесос. 92. Мухомор = пилесос. 93. Мухомор = пилесос. 94. Мухомор = пилесос. 95. Мухомор = пилесос. 96. Мухомор = пилесос. 97. Мухомор = пилесос. 98. Мухомор = пилесос. 99. Мухомор = пилесос. 100. Мухомор = пилесос.

Камиль. 10. Хирург №2 = человек в белом халате, надетом наоборот. Исполняет - Гор. 11. Хирург

(группа Камилы Чалаева «Чу-Жой»)

ОБЪЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ: АРХИВ

Юрий Васильевич Титов

живописец, нарёкший себя «архитектором жизни», патриарх русских художественных скватов Парижа, страдалец, переживший 7-летнее заточение в психиатрической клинике Сен-Женевьев де Буа, старейший афазический поэт, пламенный ничевок.

Родился в 1928 году.

В 1953 году закончил Московский Архитектурный Институт.

В начале 60-х годов — организатор (совместно с В.Быстрениным) первой с начала «оттепели» выставки абстрактного искусства в Москве, на Сиреневом бульваре.

Ученик В.Я.Ситникова.

Эмигрировал в 1972 году сначала в Рим, затем во Францию.

Автор неизданного и записанного лишь частично Сборника Трансперсональных Максим, из которых весьма примечательны следующие:

- БЕЗ *МЕНЯ* ВООБЩЕ НИЧЕГО НЕ ПРОИСХОДИТ, ПОНЯЛ?
- ЛУЧШЕ БЫТЬ ПЬЯНЫМ, ЧЕМ МЁРТВЫМ.
- НЕТ ТАКОГО. ЭТО ЗАКОН. (касательно чего бы то ни было)
- Вот уже и станция,
Станция конечная,
А название станции
вовсе занавешено



Юрий Титов. Упакованное событие 1.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

БОГАТЫРЬ

Декрет Совнаркома

Я вижу надписи: Олег Валентин Саша Сергей Саша

Олег ... Надеюсь прочесть, что написано под именами, что занесено в эти мраморные таблички... Зажигаю фонарик, читаю.

«Ну что, дождался, гад? Теперь придется уничтожить целую связку писем, датированных маем 99 года... Почему только так всегда и выходит у нас с тобой: не успеем отыскать что-нибудь ценное, как сейчас же чьи-то посторонние глаза...»

На этом текст обрывается. Ну что ж, попробуем рассмотреть, что написано в графе «Куда? Кому?» Хотя бы узнаем, кто этот адресат, которого столь несдержанно распекают: САША... ВАДИМ... ВИКТОР... САША... ОЛЕГ... САША...

Ага... Вот! здесь я вижу маленькую приписку, выгравированную на металлической пластинке, вероятно, совсем недавно: латунь сияет, будто бы её начистили зубной пастой!:

«Да... досталось Олегу от Кости!»

И сразу же вспоминаются освещенные, незанавешенные окна студенческого общежития на улице Детской, рядом со Смоленским кладбищем.

Там, где пятый трамвай
Одиноко кружит
в бесконечной спирали кольца,
кто-то бросил иглу,
кто-то шприц положил
перед тем, как лишиться лица.

Текст на табличке:

Да... Досталось
Олегу от Кости!
18 сент.1979 г.

Написал про это легендарное место Саша.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

«Саша: Неизвестные манускрипты и письма», – читаем мы на глиняной табличке, приклеенной под поблекшей эмалированной фотографией (овал 8x10 см)

... Душным летом 1989 года утренние посетители Смоленского кладбища не поверили своим глазам. Оказывается, за ночь Александр сумел превратить кладбище в своего рода «отрывной календарь»: и там... и сям на могилах были разложены аккуратные стопки рукописей, писем и фотографий из Сашиного архива. Некоторые, особо важные, памятные фразы Саша заранее выполнил в виде гравюр или надписей на глиняных дощечках. Так что ему оставалось лишь приклеить эти фразы к крестам и надгробиям, учитывая последовательность возможного прочтения (куда, по каким дорожкам посетители пойдут в первую очередь, на что обратят внимание здесь... здесь... и здесь...)

Читатель, вдумайся! А ведь сия
тропа кладбищенская
есть не что иное,
как строчка
в тайных дебрях дневника
поэта
неизвестного тебе,
но в рукописи коего
ты сам
блуждаешь нынче!
(Саша Елсуков)

Образец таблички, хранящийся в подвале 30-го отделения милиции

Вычислить местонахождение хулигана не составило для милиции особого труда. Его адрес можно было прочесть на любом конверте (причём предусмотрительный Саша всякий раз наклеивал поверх адреса прозрачную изоленту: чтобы его не смыло дождём).

«Вы что же это? Вздумали присвоить Смоленское кладбище? Да это же государственный мемориал!» – кипятился молоденький следователь, заранее решивший что «только химией» обвиняемый не отделается. Но не тут-то было.

– Но Вы же не станете отрицать, что кладбище есть – в то же самое время – и мемориал каждого посетителя в отдельности? – спросил Саша.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

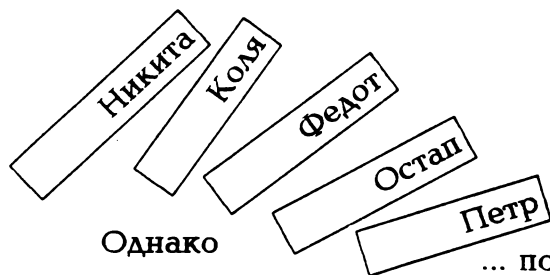
– Вот я, к примеру: я же его помню! Я его очень хорошо себе представляю! Как говорится, «в деталях»! Соответственно этому представлению я и изменил кладбище... сделал его живым дневником! Так что теперь мою душу – распахнувшуюся на таком просторе – смогут увидеть и прочитать многие! – и Саша торжествующе плюнул в зарешеченное окно.

– Да... – вздохнул он. – Я воплотил мечту всякого умершего... А сам страдаю в неволе.

Саша заплакал. Следователь переменялся в лице и позвонил в психиатрическую неотложку.

Через 21 день, в психбольнице, к нему вернулся рассудок (если то, что вернулось, можно назвать рассудком, – добавим мы). Саша вспомнил, что, когда он, готовясь к экзамену, читал подшивку декретов Совнаркома, ему неожиданно померещились глаза (во множестве!) и тени... тени... Федота... Ильи... *Василия*... Сергея... Кузьмы... **Дёмы**... Чтобы не забыть это свое впечатление, Саша хорошенько отскоблил в туалете психдиспансера участок 4х6 см и записал на получившейся табличке следующее:

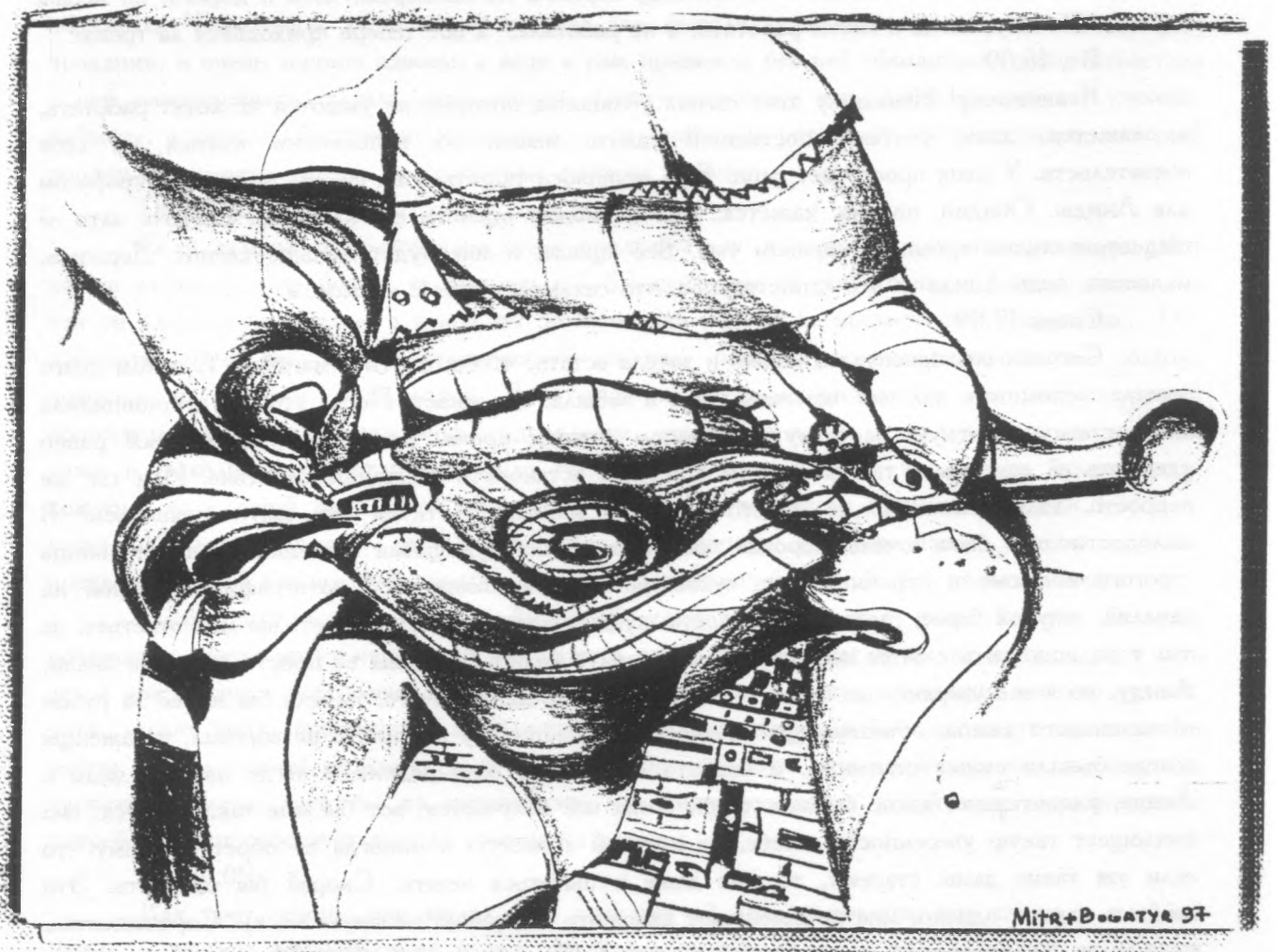
«Декретом Совнаркома от 14 июля 1989 года считать помещение психлечебницы им.Лебедева собственностью Саши (в силу чего Саша обязуется взять фамилию Лебедев). 14 июля 1989 года. Саша Лебедев.»



Однако ... по-прежнему не давали ему спать по ночам. Засунет Саша под подушку книгу Николая Бердяева «Духи русской революции», лежит без сна, смотрит в темноту пустыми глазами.

О-ОХ! – выкрикивает во сне пожилой грузин (постель у окна). Саша ему злорадно улыбается в мыслях: «Мало тебе плетей, негодяй!»

– ... Меня не покидает такое чувство, будто я все время нахожусь на кладбище. Даже когда я среди людей... Даже ночью! – нашептывал мне Александр при свидании. – Как жаль, что действие Декретов Совнаркома невозможно прекратить «одним махом»! Приходится терпеть...



Кароль К.

ЛИНДА

Пн., 15.09.

Сегодня с утра опять ходила в мэрию. Они говорят, что ничего не могут, и пусть я отдаю её в дом престарелых. Мой интерес к вопросам морали и нравственности гаснет на глазах. Что бы еще придумать? Отвратительно ощущать своё бессилие. Я мстительно купила коньяку и позвала Мерике из социального отдела на чашку кофе с коньяком. Она до сих пор ещё не оправилась от того, что бросил муж, и никакого дельного совета, как следствие, не

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

дала. Линда слабеет на глазах, и я, наконец, перешла на памперсы, хоть и дорого, но нервы дороже. Почему, когда я могла работать, я не работала, а вот теперь приходится за троих?

Вт, 16.09

Я ненавижу! Ненавижу этих сытых ублюдков, которые не умеют и не хотят работать, и, кажется, даже считают постыдной самую мысль об исполнении взятых на себя обязательств. У меня просто нет слов. Ещё пришлось тащиться на ферму за свежим творогом для Линды. Обидно, но она, кажется, уже не может оценить его качества. Ничего, зато её пищеварительные органы в здравом уме. Всё оценят, и мне будет меньше хлопот. Держись, малышка, ведь Линда — это единственное, что связывает тебя с космосом.

Среда 17.09

Сегодня она проснулась ночью и хотела встать, чтобы пойти в магазин. Я потом долго рыдала, вспоминая, как она однажды ушла и забыла, где живёт. После этого я и пришила к костюму визитную карточку с номером группы крови, на всякий влчай, всё равно удержать её дома было так же невозможно, как остановить стихийное бедствие. Или так же непросто. Или возможно, но просто не было времени? Откуда оно вдруг появилось? В молодости она была очень хороша собой: высокая, худощавая блондинка, носительница строгого костюма и стройных ног, суховатый нос, я помню эту фотографию со мной на качелях, голубой берет, глаза в цвет берета, куда всё это подевалось, нет, вы мне ответьте, за что я должна жить с этим непониманием, почему, может быть, вы её просто тогда не знали, Линду, но я вас уверяю, она была — ого-го — очень даже ничего, видели бы вы её за рулем её маленького джипа, объезжающую подсобные хозяйства, у нее никто не воровал, и сажены всегда бывали самые отменные, и все это знали, что если редкие и негде взять — надо к Линде, удивительно, какие бывают люди, у них всё получается, вот бы мне так, кажется, она воплощает такую уверенность в себе, по которой я тоскую и никогда не обрету, потому что если уж такие дамы стареют, то мне даже и пытаться нечего. Скорей бы сдохнуть. Эти весёлые мысли, однако, мне не мешают наложить вечернюю медовую маску. Спрашивается, почему я не ухаживаю за линдиным лицом? Это же аморально. Могу ли я судить, понадобится ли оно ей еще, или нет? И если Линда, как дама, имеет право на личную гигиену...

Чт, 18.09

Замечательно! Это была поистине замечательная идея. В бигудях она, конечно, была смешной, но зато после! В глубине души я боялась, что она будет походить на раскрашенный к похоронам труп, но ничуть! Кстати, у неё есть страховка, и приличная. Я не удержалась, и побежала за фотоаппаратом, так она была хороша, кудри, локоны, даже, решено, всё равно ведь, несмотря на жёсткий режим, я очень много времени трачу впустую, вполне могу делать Линде косметический массаж и лечебные маски. Она с удовольствием выпила пахты из бокала с трубочкой, я добавила мятного сиропа, блузку подобрала в синюю полосу, дальше

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

— одеяло, все равно парализованные ноги в кадр не попали. Линда даже улыбнулась, я ей поставила Чюрлёниса, к которому прежде мы бывали равнодушны, это же настоящий праздник, и очень хорошо вдвоем, а ведь я уже привыкла без неё обходиться, давно перестала с ней разговаривать, хотела даже нанять прислугу, потому что, дамы и господа, умоляю, поймите, я ужасно, бесконечно, невыносимо, окончательно устала от этого кошмара, который почему-то принято считать повседневной жизнью, глупости.

Пт 19.09

Если дальше это безобразие будет продолжаться, я подам на американцев в суд. Вот за это их никто и не любит: за наглость и USA-центризм. Я так и сказала Дэвиду прямо, на что он широко улыбнулся, а какой ты реакции еще ждала? С моим-то темпераментом... Ну, извините, если вы хотите качественной работы, нанимайте квалифицированные кадры, которые до сих пор решали всё. Вот. Звонила Мерике, веселая, у нее завёлся новый обожатель, морской капитан, мои поздравления, некоторые и так не вылезали из ресторанов, даже в выходные, когда можно было бы, теоретически, и дома что-нибудь приготовить, конечно, если детей нет... Или родителей. Или родственников. Или, не приведи Господи, мужа. Получила письмо от Алекса. Всё по-старому. Каждое новое письмо скучнее предыдущего, но какова регулярность почтовых отправок, это же уму непостижимо...

Я бы хотела поменять в Линдиной комнате обои, мне кажется, что большие оранжевые цветы могут неприятно раздражать глаза, особенно если ты их видишь уже пять лет и два месяца с небольшим каждый день, и, что самое главное, не видишь ничего другого, хотя, может быть, постоянство приближает нас к нирване, и нужно же иметь привычки и вкусы, чтобы совсем не отощать от тоски, нужно набивать себя впечатлениями, и покупать нарядные платья, хотя бы из патриотизма, в кризисную эпоху устойчивое и размеренное потребление способствует выходу страны из кризиса.

Сб 20.09

Как поёт птица, моя милая, что созидает её единственность, мы слушали с тобой летом, и хорошо открыть окна в сад, когда все цветёт, и земля под пальцами становится тёплой, хорошо посадить шиповник, и ежевику, и малину, и прочую колючую ерунду, и сделать маленький каменный гротик, напротив бани, чтобы из окна было видно, и вечером солнце золотит сосны над озером, а когда пойдёт дождь, цветы намокнут, и мы почувствуем — как никогда — запахи.

Я сходила в фотоателье, и была неприятно поражена качеством снимков. Голубое вышло почти как серое, и почему-то морщины. Я не хочу жаловаться, но она опять плохо спала ночью, спасибо, что выходные. Фотографии я ей не покажу, это тоска. Поменяла видеокассеты, хотя она и спит практически весь день, лекарства, но беспокойно, и все время стонет, то ли от боли, хотя что она может чувствовать, то ли от того, что жизнь почти что закончилась. Странно, мне кажется, что и моя уже как-то то ли заканчивается, то ли... Не

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

знаю, как сказать. Я себя чувствую совсем маленькой. И это совершенно естественно, теперь я могу сказать, что никакой жизни не бывает, что это - как сон, как утренний туман, состояние восторга и ослепления, и любви, почему-то всегда к прошлому, которое, если есть даже в какой-нибудь табакерке, то его уж точно больше, чем будущего. Так задано. Забыть, что я никому не нужна, кроме Линды. Забыть, что у меня нет семьи, и, если разобраться, Линда взяла меня из детского дома потому, что у нее не было семьи. Но, напротив, были знакомства в среде городской администрации. Никакой речи не может быть о доме престарелых. Что я буду делать после её смерти? Наверное, придётся выйти замуж, бросить все и уехать. Хотя бы в ту же Америку. Очень жалко всего. Не хнычь, маленькая. Ты уже не в том возрасте, когда можно стать сентиментальной. Эта возможность нами безвозвратно упущена.

Воскресенье, 21.09

Продолжительность труда составляет важную особенность процедуры превращения служебных отношений в карточную игру. Я категорически настаиваю на том, что градус наклона воронки, вовлекающей в хмурую глубь щепки, крошки и трупки насекомых, меняется в зависимости от способа организации труда. Звонок в дверь.

— С кем я имею честь говорить?

— Это я, Алекс, я очень прошу тебя открыть дверь. Мне необходимо с тобой поговорить хотя бы полчаса. А самолет через два с половиной, и мне еще нужно в контору, я только что обнаружил, что забыл...

— Я не вижу не малейших неудобств. Открываю.

— На лестнице у вас, кажется, никто и никогда не убирает?

— Нет, это просто у соседей сверху ремонт, и у меня нет времени этим заниматься, неужели это важно? Хочешь кофе?

— С удовольствием. Ты совершенно не изменилась.

— А мне незачем меняться, у меня нет ни малейшего желания это делать, более того, я тебе гарантирую, что я не собираюсь меняться, а интенциональность есть важнейшее свойство человеческой психики.

— Зачем ты это говоришь? Тебе мне больше нечего сказать? Или ты не хочешь? Твое говорение очень шелковое, и я всегда в нём запутываюсь. Без вариантов. С другими гораздо проще.

— А ты зачем это говоришь? Собственно говоря, зачем вообще ты пришёл?

— Ты не догадываешься?

— Смутно. Полагаю, ты хотел бы мне сделать предложение, но в этом случае я ничем не могу себе объяснить отсутствие галстука и букета цветов.

— Я тебе зато привёз книгу, альбом тибетских гравюр, недавно вышел в Нью-Йорке, делал Сторман из Метрополитен-музея, я думал, тебе понравится.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

— Что касается цели визита? Спасибо, я посмотрю когда ты уйдёшь.

— А сейчас ты не хочешь? А вдруг тебе не понравится? Линда, пожалуйста, посмотри.

— Подожди, кофе, наверное, готов.

— Я тебя очень прошу, Линда. Я бы так хотел сделать тебе что-нибудь приятное.

— Спасибо, я же сказала — мне очень приятно.

— Нет, это, правда, прекрасный альбом, посмотри, это же новое поколение...

Неужели ты никогда... Ты меня слышишь?

— Да, я тебя прекрасно слышу. Если хочешь, можешь пока посмотреть фотографии.

— Это твоя мания. Я бы ещё понял, если бы ты пыталась снимать что-то действительно необычное, красивое, но ты, как нарочно, выбираешь вещи, которые даже теоретически не могут представить ни малейшего интереса, и это ведь даже не семейный альбом, никаких личных событий. Вот Линда пьет кофе, Линда сажает помидоры, купается, едет на велосипеде, убирает двор, катается на лыжах, у меня вся комната ими обклеена уже, я больше не могу дышать от твоих фотографий, я бы уж хотел на тебе жениться и видеть тебя живую. Ты могли бы поехать в Кению или на Тайвань, мне предлагали на год в Тайвань, хочешь? Я ещё блузку привёз тебе, она из специальной ткани, которая всегда пахнет амброй, сколько её ни стирай, держу пари, что ты ещё такой не видела.

- Какого цвета?

- Лазурного. Класс. Ну что, я заказываю билеты?

- Я очень сожалею, Алекс, ты прекрасный человек, но знаешь ли, я очень занята, и поездка с тобой в Кению никак не входит в мои планы. Я надеюсь, несмотря ни на что, мы останемся с тобой друзьями.



УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

Вадим НЕЧАЕВ

ПОБЕГ НА РОДИНУ (отрывки из романа)

То ли была, то ли сказка, то ли брехня. В любом случае история, заслуживающая внимания. Попал Степа в Вену в качестве случайного эмигранта. Работал он шофером на телестудии, брэнчал на гитаре блатные песни и жестокие романсы, был любим женским персоналом, да баловался гашишем. Год назад уехал его друг Вася, который должен был подробно и точно доложить, как там на загнивающем Западе с травкой обстоит. Договорились, что если окажется прилично - он будет украшать свои письма цветами. Из Вены пришло письмо с одним нарисованным неумелой рукой цветком, из Рима - письмо было гораздо цветастее, по всему полю вилялась гирлянда незабудок, а уж из Лондона пришло нечто умопомрачительное. Во весь белый лист был изображен аленький цветочек, а под ним надпись - « С приветом, Вася ».

Этот аленький цветочек и подтолкнул степину судьбу. Съездил он в Москву, пошел в синагогу и свел там знакомство с двумя евреями-активистами. Свою просьбу он изложил витеевато : « Как в Библии сказано, что он - избранный народ - вернется на родину, - сказал Степа, - то значит будьте пожалуйста, мне вызов заказать ». Те посмотрели на степину морду лица и подивились : « Ты же, Степа, русский. Зачем тебе Израиль? » « Это верно, ряшка у меня русская, но дедушку красные расстреляли в гражданской войне, а мама у меня иёговистка. И мой друг Вася уже израильский паспорт получил, а сам тоже русак ». Речь его показалась настолько бессмысленно-убедительной, что вызов из государства Израиль был обещан.

Прошло два месяца. Степа и думать забыл о своей поездке в Москву, закрутил роман с белокурой Машей, и вдруг письмо в необычно-длинном конверте с вызовом из государства Израиль и с сургучной печатью и красной ленточкой, подписанный Министерством иностранных дел. Степа был потрясен, что его имя там знают. Но тут же почему-то в этот момент в нем всколыхнулись все обиды, перенесенным им за свою несознательную двадцатилетнюю жизнь. Чуть ли не с детского сада его воспитывали, два года он провел в колонии для малолетних преступников за поджог торгового ларька, откуда его мать уволили за недостачу в пятьдесят рублей. Чуть что случалось потом во дворе, его тут же волокли в милицию, прав он или неправ - не разбирали, и после короткого мордобоя давали пятнадцать суток. « Все вы посадские - бандиты, - повторял майор Кочерыжкин, - я здесь хозяин, изведу вас как социально-вредных насекомых, чтоб был порядок ».

В армию Степу не взяли по близорукости. На телевидение он попал по протекции дяди. Жизнь вроде бы выправилась, но недавно случилось со Степой несчастье. Приснился ему не кто-нибудь, а сам Сталин. Встреча их произошла в длинном подвале, куда Степа спрятался от очередого налета мильтонов. Вышел Иосиф Виссарионович из потайной двери и поманил Степана пальцем. За этой дверью открылась обширная зала с портретом генералиссимуса. Посредине - дубовый стол, на нем папка « Личное дело Степана Варихова ».

Сталин опустил в кожаное кресло и стеклянно посмотрел на Степу. « Не удивляйся, парниша, я здесь - временно ». Но Степан, забывший как-то в миг, что Сталин давно умер, удивился не этому факту, и даже не тому, что вождь и учитель принимает его в грязном подвале на Большой Посадской, а тому, что это был сам Сталин. Не призрак, не киноактер, а Сам, улыбающийся в свои натуральные усы с проседью. Сталин раскрыл папку: « Шалун, как погляжу. Тэкс, не бережешь память отца, орденосца и инвалида двух войн. На счету твоего батяки - сто двадцать и пять десятых врагов, собственноручно им убитых. А ты - шалун, семи лет от роду стрелял из рогатки по окнам райисполкома. ». Степан стоял на вытяжку перед дубовым столом «Иосиф Виссарионович, так ведь батяка у меня контуженый был. Он меня из-за этих проклятых стекол чуть не пристрелил » - « И правильно бы сделал, я бы на его месте не промазал. Что же мы видим дальше, какие успехи у тебя на учебном фронте? - Сплошь тройки. А в тринадцать лет, ты продмаг поджег ». « Так не продмаг, Иосиф Виссарионович, а паршивый ларек. » - « На государственное имущество руку поднял, подрастающая гидра контрреволюции! И за это тяжкое преступление всего два года колонии для малолетних правонарушителей. Да в мое время - минимум десятку лагерей за это давали, а то и расстрел. Вот они - плоды либерализма. », - продолжал четко выговаривать Сталин, время от времени поглядывая каким-то мутным добродушным взглядом на Степана, - « но теперь я тебя буду судить. Единолично. Без свидетелей и адвоката. Законным ревтрибуналом. Состав преступления: Злостное уничтожение народной собственности, побег из мест заключения, антисоветская агитация и пропаганда, выразившаяся в анекдотах и матерщине. В довершение всего, бытовое разложение и торговля наркотиками. По совокупности статей УК РСФСР подсудимый Степан Варихов, приговаривается к смертной казни условно. В случае рецидива приговор привести в исполнение ровно через год ». Сталин полуприкрыл стеклянные глаза и ржавым голосом проскулил: « И после смерти нет покоя. Враги, кругом враги, плодятся уже в детском саду » - вздохнул он и застонал, - « Степа, горло пересохло, дай кровушки попить ».

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

Степан задрожал всем телом: « Что Вы, Иосиф Виссарионович, я ведь условно приговорен ». Сталин небрежно махнул рукой: « Паршивый космополит, нет в тебе советского патриотизма. Бухарчик, не чета тебе, кровь мне свою предлагал, а о других и говорить не приходится. Да ладно, устал я, налей мне стакан Кахетинского ». Сталин судорожной рукой схватил стакан, выпил, кадык его при этом не пошевелился. « Ну ладно, можешь идти, но через год, в случае рецидива, жизнь твоя кончена. Да не забудь документ подписать - о неразглашении гостайны ».

После этого Степа запил, предварительно взяв справку от участкового врача на гонконгский грипп. Трое суток не просыхал, говоря корешам по секрету, что встречался с самим Сталиным. Хоть и пьяные, собутыльники вопросов лишних задавать остерегались, лишь писатель забулдыга потребовал: « А докажи, что не брешь ». Степа посмотрел на бородатого сайгонщика и просипел: « Он у меня кровушки попить захотел ». Писатель согласился: « Такос не придумаешь. Надо чтобы ты выступил с докладом в нашем литклубе им. Достоевского ».- « Не могу, я ему подписку дал ». - « Какую? » - поинтересовался настырный писатель. « О неразглашении ». От такого степинового признания собутыльники смылись, и даже писатель заторопился куда-то. А Степа поймал такси и махнул к маме, Вере Александровне, которая в последние годы стала сильно верующей и даже готовилась постричься в монахини. В одиннадцать вечера ввалился к ней сынок и как был в пальто и шапке, так и рухнул перед кроватью на колени и зарыдал. « Выручай, маменька, беда случилась » - « Что же ты наделал, бедненький? » - « Ой, маменька не поверишь. Сталин ко мне во сне приходил. Судил за преступления. Явные и неявные. Приговорил к смертной казни условно. » - « Вот это беда, - всплеснула руками мать. - Коль сам антихрист к тебе пожаловал. Завтра же беги на исповедь к отцу Владимиру. Все без утайки опиши ему ». - « Что же я расскажу, я ведь подписку дал. О неразглашении. » - « А тайна исповеди? » - грозно спросила мать. - « Отец Владимир десять лет в Чите от лиходея отстрадал, на него можно положиться ». - « А микрофоны? Где самое тайное человек выкладывает? в ресторане по пьянке и в церкви на исповеди! без угроз, без принуждений ». Вера Александровна подумала, и решилась: « Коли так, беги завтра в церкву, молись и кайся перед иконой Божьей Матери Смоленской, проси слезно ее заступничества. И панихиду закажи за отца-покойника. Почтище тебя был грешник, а умер своей смертью в военном госпитале ».

Все Степа исполнил, что мать велела. И свечку рублевую поставил, и панихиду заказал, и на коленях перед Богородицей молился. Но тяжесть на сердце

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

осталась, даже к привычным радостям жизни Степа остыл. На работе девчонки сокрушались, какой же зловредный гонимый грипп на Степу напал. Вызов пришел ровно через две недели и Степа с благодарностью вспомнил церковь: « Не иначе, как Божья Матерь его послала ». С этой уверенностью и поехал он на Васильевский остров. С собой прихватил шелковый заграничный платок, прикупленный у Люськи-секретарши за 20 рублей. Не шутка предстояла - а отъезд за границу и разлука вечная, на которую мать еще уламывать придется и разрешение о выезде просить.

На как плохо мы знаем своих родителей! Да и что мы знаем об их жизни? Что молчали, надрывались на Государство из последних сил, голодали. И последний кусок для детишек берегли. Ни разу степина мать о власти и слова резкого не сказала, а муженек ее покойный служил так если не за совесть, то за страх, в Смерше дезертиров расстреливал. Так что мог Степа от мамани ожидать? Что осерчает, закричит и никакого разрешения на выезд не даст никогда, а может и натворит чего, как другие родители, чтобы на родине его удержат. Но не так повела себя Вера Александровна. Как только поняла она суть дела, прочитала вызов из государства Израиль, так стала молиться и благодарить Заступницу.

« Надо ехать, сынок. - сказала она твердо. - Я тебя благославляю ». Этот вечер провели они, как сообщники. Операция по отъезду предстояла трудная и дорогая. Вера Александровна вспомнила, что двоюродный брат ее пропал в войну без вести, не иначе, как очутился в Израиле, сменил имя, а теперь прислал племяннику вызов. Этой версии и решили держаться. « На худой конец, ляжешь на операцию » - сказала она. Степа аж глаза выпучил. « А на обрезание », спокойно пояснила Вера Александровна. Второй мучительный вопрос был - деньги. Где взять столько, чтобы хватило на визу, на отказ от гражданства, на авиабилет. Часть денег осталась от папани, часть у матери скоплена была на похороны, а остальное, надеялась Вера Александровна, подружки одолжат. « Главное, не сомневайся, там ты человеком станешь а здесь тебе надеяться не на что. Кто раз в тюрьму попал, на том уже клеймо на всю жизнь поставлено ».

История отъезда у каждого своя, и у каждого она - эпическая. Степа, зная что шансов у него почти ноль, на свой счет не заблуждался. Он не танцор Большого театра, не шахматист и не физик, за которого любой западник заступаться побежит. Шоферюг много. Если его в лагерь кинут, никто не завопит: « Вы куда нашего Степу Варихова дели! », ни свои, ни чужие. Несмотря на мрачные предсказания знающих отказников, надежда в нем светила: проскочить в

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

качестве недостающего процента. Он понимал, что эмиграция - это запланированная операция, на каждый город свой процент спущен. И выгоднее властям выпустить его, мелкого уголовника в прошлом, а не головастого электронщика или профессора.

Вся крупная фарца из Риги, Одессы, Ленинграда уже двинулась, рассуждал сам с собой Степа. Значит, на их счет есть циркуляр специальный. Я не фарца, но элемент тоже не очень надежный, авось, проскочим. С этой надеждой и ринулся Степа в таинственный ОВИР, записался у секретарши и стал ждать. В зале сидели сплошь чистокровные евреи, как в московской синагоге, куда Степа ездил за вызовом. На их лицах читались терпение и непреклонность, качества, которые роднили его, Степу, с ними, чужими. Ибо они были избранники, а он самозванец. Как сказала по пьянке одна партийная дама: «Почему это только евреи эмигрируют? За что им привилегия такая?». А привилегия эта - потому что у них свое государство есть, подумал Варихов, а у него, у Степы, государства за границей нет.

Тут он услышал по микрофону свою фамилию и приказ пройти в инспектору в кабинет номер 4. Он встал, перекрестился и вошел в кабинет с чистенькой женщиной с напудренным лицом и модной прической.

«Документы и вызов», - привычно выговорила инспекторша. Рассмотрев бумаги, поинтересовалась - «Кто Вам вызов прислал?»

«Дядя» - твердо сказал Варихов.

«Вы по паспорту русский, и родители у вас русские»

«Отец был еврей, но при обмене документов в войну сменил национальность, на случай немецкого плена», - как на экзамене ответил Степа.

«Метрическое свидетельство отца?»

«Сгорело во время блокады».

«Тогда какие у вас есть доказательства, что вызов от вашего дяди, а не из синагоги?»

«Есть доказательства» - твердо отчеканил Варихов.

«Предъявите», - она победительно улыбалась.

«Сейчас предъявлю», - Варихов встал и начал расстегивать ремень штанов.

Инспекторша побледнела. Она знала, что каждое их слово записывается, и теперь не он, этот никому не нужный Варихов, а она, по своей глупой

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

самонадеянности, оказалась под угрозой. Она испуганно замахала руками, в то время как Варихов приступил к расстегиванию немодных пуговиц на ширинке праздничных брюк. Тут - послышалось властное: «Дайте ему анкеты для заполнения». Степа увидел мужчину в синем кителе, который кивнул в сторону дальней двери: «Ко мне пройдите на минуточку».

Полузастегнутый, с анкетами, свернутыми трубочкой, Степа покорно потрусил за энергичным начальством. «Старший инспектор Слепцов» - представился синий китель, - «снимай штаны и показывай. Этот трюк мы уже знаем. Один левый художник придумал. Все рвался в приемной продемонстрировать. Хоть он и необрезанный оказался, пришлось отпустить, сверху приказали. Потом он нам письма писал, ругал, что отпустили. Запад, говорит, хуже мачехи, сплошная бессердечность. Никому гении не нужны».

Варихов снова расстегнул ремень, спустил брюки и трусы, обнажив член с пластырем и с покрасневшим бинтом. «Недавно операцию делал?» - поинтересовался старший инспектор. «Позавчера» - честно ответил Степа. «Неужели не жалко было его, родимого?» - «Значит надо было», - хмуро ответил Степа. «А если мы тебя не отпустим, выходит зря мучился?» - съехидничал инспектор, - «что молчишь?»

Варихов таинственно поманил инспектора пальцем. Тот неожиданно подчинился, подошел вплотную, наклонил голову. Степа прошептал: «Сбегу тогда, поняли?» - «Понял твое молчание» - для микрофона громко сказал Слепцов - «Надеешься на милосердие советской власти?», - и вдруг подмигнул ему. «Так точно, товарищ инспектор», - отрапортовал Степа. «Да, строителя коммунизма из тебя не выйдет» - он задумался. - «Надеюсь антисоветчиной заниматься не будешь?» - «Да что вы, товарищ старший инспектор» - заулыбался Степа, - «я же шофер. Сел за баранку - вот и вся моя мечта».

Оставшись один, старший инспектор задумался: «Как же так? Этот Варихов явно свой парень и туда же - за границу метит. С евреями повятно, но сколько их, других, рвется в эмиграцию. Может прав был тот ученый отказник, что втолковывал - Подземный гул, мол, по всей стране идет, надвигается катастрофа. И те, у кого слух есть, бегут, спастись хотят».

Но тут старший инспектор Слепцов вместо подземного гула услышал знакомый нерусский голос, родной ему до самых печенок: «Все правильно,

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

товарищ Слепцов. Враги социализма бегут, боясь новой чистки. Но пролетарское правосудие их всюду настигнет, хоть на Огненной Земле». - «Иосиф Виссарионович, товарищ генералиссимус, посмотрите, что делается! Тысячи врагов отпускаем за рубеж. Есть среди них конечно и наци, но мало, десятки, сотни. Ведь не в Израиль же бегут - а в Америку, укреплять империалистический строй». - «Да, это бо-льшая по-ли-тическая ошибка. Вы, по сводкам, триста тысяч уже выпустили?» - «Больше» - сокрушенно признался Слепцов. - «В Америку бегут, в Канаду, ФРГ, в Париже гнездо их осиное из так называемых деятелей». - «И кто же бежит?» - грозно спросил Сталин. - «Да все, кому не лень» - Слепцов поднял папки с документами, - «инженеры, техники, филологи, спекулянты, домработницы. Сегодня вот шоферюга пришел, Варихов». - «Варихова ты оставь», - оскалил зубы Сталин. - «он мой подопечный. Пусть едет, далеко не убежит».

В дверь постучала серетарша, и Сталин исчез, оставив после себя на стене грязноватое ядовитое облачко. Старший инспектор Слепцов вышел из кабинета, закрыл дверь на ключ и с важным видом направился в ресторан «Метрополь», чтобы за бутылкой обдумать события дня и последствия их.



Париж, 1987 г.



Саша Рижанин

«В поэзии С.Рижанина происходит: а) расщепление текста и вычленение из его живой ткани лучей света б) разъятие времени и удивление фрагментами его...»

Александр Елсуков.

Я приду...

Я приду, надев потертый китель
Деда, помершего в прошлом феврале
От пустой судейской волокиты
Об уплате старых векселей.

Ты мне скажешь резко: «Эт-то... знаешь!»
Я отвечу гордо, но в тоске:
«Ты опять меня не понимаешь!»
И — растаю в сером далеке.

15 октября 1983, Алма-Ата

Романтический сюжет

Мы встречались у круглых фонтанов,
Только листья опадали лишь,
И читали Ги де Мопассана,
Обожая далекий Париж.

А потом, на балу, за портьерой,
Там где пыль и дыхание грез,
Ты шептала счастливое «верю!»
Проливая жемчужины слез.

А потом — закружили метели
По промозглым перронам, скорбя...
Это маменька с доктором Брейлем
Увозили на воды тебя.

20 октября 1983, Алма-Ата

УГОЛОК ДЛЯ ЧТЕНИЯ

Лариса Кобринская
Из цикла «Суженый»

*

Жар любви,
сжигающий тело.
Это солнце пылает в пустыне.

— Что ты этим хотел, Сатана?
Ты, влекущийся помыслом Божьим.
Ты спасал в своем войске солдата
от мятежного трепета крыльев.

— Нет, все это усталая битва.
Ум изыскан.
Расчет бесконечен.
Мы не знаем его результата.

(Ставлю розу на свой подоконник)

Осязаю на кончиках пальцев.
Ожидаю пленительной ласки.
Исчезаю.

сентябрь 1996

ВОЗЛЮБЛЕННОЙ. ИМЕ
ОБРЕТ БУЖИ И РЕФОР
ПРИМЯСАЩЕ И ПЕР
СВЯТЫХ И ВЕРИ МОРО
ХОРОШО ТРАТИСА КО
НЕРАЗВИЧЕН И ЕЩЕ
ПОДЪИЖЕ СТОРОНА
СВЯТЫХ И ВЕРИ
ПСИХ
ПСИХ
МОЖЕ
ОИОП
ТАКО
НЕПО
СВИТЯ ИЛИ ГЕУР
АРЕОПАТИТА ВЕРИ
ВОГОСЛОВСТВО ВАД
ВОГОСЛОВЫ ТАКИЕ
ДОИВА СЛЮСЬ ВЕР
ДУХОВНЫМ ДЕНТ
ГИГАНТЕК И КАТО
ЖИЗНИ ЕКАТО

Татьяна Горичева

О "негативном богословии" современной французской мысли
выступление на конференции Богословско-философского Института,
апрель 1996 года, Санкт-Петербург

Христос воскрес!

Мой доклад, к сожалению, не похож на пасхальный.

Я хотела бы рассказать о современном “негативном богословии”. Так некоторые французские мыслители сами именуют свою далекую от веры и Бога мысль.

Не я одна считаю, что современная французская философия задает тон в интеллектуальном мире Европы. И не только Европы. Начну с самого печального: Сара Кофман, Жиль Делёз покончили самоубийством. Мишель Фуко умер от СПИДа. Эти смерти - не случайны, это метафизические факты биографии.

Прежде, чем говорить о философской апофатике, вспомним, что такое апофатика православная:

Бог выше любых антиномий, дихотомий, определений. Бог непознаваем. Он не есть ни свет, ни тьма, ни добро, ни зло. Бог выше бытия или небытия.

Эта великая православная традиция, идущая от святого Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника, дает нам силы мыслить и жить, богословствовать и молиться.

На Западе апофатика было утеряна. Лишь в наше время некоторые богословы, такие, как Анри де Любак или Ханс Урс фон Бальтазар, попытались возвратиться к наследию святых Отцов. Но возвратиться к исихастской традиции почти не удается: потерян духовный опыт, нет литургии, нет духовников, десакрализованы пространство и время, утерян духовный центр.

Между интеллигентской мыслью и духовной жизнью существует гигантский разрыв. Я знаю крупных ученых, мыслителей, которые в частной жизни - католики, но в обществе, за кафедрой никогда об этом не скажут.

Но поскольку философская мысль не может окончательно порвать с мудростью, крупные современные философы волей-неволей прикасаются, пускай извращенно, к этой апофатической традиции.

У меня мало времени, и я расскажу о двух мыслителях. Еще недавно все французские интеллектуалы были согласны в том, что самым влиятельным и популярным мыслителем Европы является Мишель Фуко.

2-го июня 1984 года он был найден мертвым в своей парижской квартире. С ужасом узнали тогда, что Фуко был болен СПИДом.

Мишель Фуко начинал свой философский путь как страстный борец против французского морализма и рационализма, т.е. картезианства. Фуко начинал как противник Сартра.

В докладе “Экзистенциализм - это гуманизм” Сартр проводит такую мысль: ты должен поступать так, как будто бы все человечество смотрит на тебя, на каждый твой жест.

Представляете, какое рабство! Какая детерминированность и несвобода! Делай так “хорошо”, как будто все люди, словно жандармы, контролируют тебя ежесекундно. Такой нравственный императив, естественно, ненавистен свободному духу Мишеля Фуко.

Мишель Фуко опирается не на Сартра, а на Хайдеггера. Хайдеггер резко выступил против доклада Сартра. Хайдеггер сказал, что он не экзистенциалист и не гуманист, что бытие - это просто “трансцензус”, что нужно думать о “немыслимом”. У Сартра же все сводится к сознанию, он совсем не признавал бессознательного.

Хайдеггер предложил и способ мысли о “немыслимом” - нужно думать о людях, которые “сдвинулись”, которые были неконтролируемы. Это Рильке, Гельдерлин, Трактль, Ван Гог.

Фуко подхватывает мысли Хайдеггера. В своей работе “Мысль извне” он говорит: в мировой культуре существуют такие фигуры, которые прикасаются к самому бытию, а бытие существует всегда “извне”. Чтобы прикоснуться к этому “извне”, нужно абсолютно лишиться субъективности, обрести “нулевой уровень письма” (как говорит Бланшо).

Преодоление субъективности напрямую связано с преодолением диалектики. “Диалектика” - это, наверное, самое неприличное слово в современной французской мысли.

Если бытие переходит в ничто, вещь-в-себе переходит в вещь-для-себя, если раб и господин меняются местами, то мы имеем дело с ложью или с упрощенной, банализированной, “школьной” логикой. Такая мысль паразитична, лишена творческого начала. Поэтому нужно выйти за пределы всех двусмысленностей и диалектических трюков, нужно прорваться к реальности апофатической, данной только извне.

Кто же прорвался к этой трансцендентной реальности? Фуко называет “негативное богословие” Дионисия Ареопагита. Но не только его. Тут же восхваляется маркиз де Сад. Почему де Сад? Потому что он открыл чистое желание, не запачканное ни сознанием, ни диалектикой, ни моралью, желание как чистую трансценденцию. Этим чистым желанием другой убивается наповал, таким образом и происходит прикосновение к самой реальности, не доступной для субъективации.

Фуко называет и Гельдерлина, воспевшего “отсутствие богов”. Я бы сказала, что здесь Фуко очень неточен. Гельдерлин воспевает не столько отсутствие богов, сколько тоску по Богу, жажду Другого - Бога, Друга, Возлюбленной. Именно в этом его негативное богословие.

Как и у Ницше. Ницше тоже входит в список любимчиков Фуко. Но берет он у него прежде всего “волю к власти”. Хотя Ницше мыслитель потрясающе интересный и неоднозначный. “Воля к власти” - как раз самый примитивный момент в его философии. “Воля к власти” - наиболее субъективный и рационалистический тезис философии Ницше. Об этом хорошо написано у Хайдеггера.

Что можно сказать? У Фуко очень путаная герменевтика, неразличение уровней и духов. Подобное “негативное богословие” без Бога оказывается на практике собранием самых субъективных заметок.

И Фуко, и его друг Делёз писали, подобно Ницше, что нужно быть по ту сторону добра и зла. По ту сторону любви и ненависти. Но на практике оказалось, что жестокость предпочтительнее всего остального. “Будьте жестокими” - этот лозунг 68-го года часто повторял и Мишель Фуко. Вот отрывок из работы 57-го года “Научное исследование и психология”: “Только исходя из смерти, возможна наука о жизни. Психология сознания выводима лишь из психологии подсознательного. Психология любви - из психологии извращения. Психология рассудка - из психологии безумия. Из перспективы сна, автоматизма и произвольности можно создать психологию трезвого и воспринимающего человека”.

Так что декларируется “по ту сторону” смерти и жизни, но предпочитается смерть, зло, все именно негативное.

Негативное предпочитается и в жизни. Когда Фуко узнал, что он болен, он немедленно задался вопросом: кого заразить первого? И успел до своей смерти заразить многих, посещая клубы и бассейны Лос-Анжелеса.

Наверное, самый крупный мыслитель сегодня на Западе - Жан Бодрийяр. Блестящий, потрясающий философ.

Мы совершили самое совершенное преступление - мы убили реальность. Да, когда живешь на Западе, реальности не чувствуешь. Многие пишут и говорят, что мы живем после смерти. Царит полное безразличие. Запад “не холоден, не горяч, но тепл”.

Бодрийяр говорит: ничто не умирает, даже Бог. Все превращается в симулякры, все превращается в ничтожное. Нет страдания. Нет радости. Если бы меня 15 лет тому назад не посадили в самолет и не выслали в Вену, я бы никогда не смогла оценить точности этих описаний. Я думала, что лечу из несвободы в свободу. Но с удивлением увидела, что западные люди живут в еще большем страхе, чем мы. Мы не можем себе представить степень их внутренней несвободы. Все у них страхует, даже погода. Богу не остается места. Мир, абсолютно замкнутый на себя. Вот это можно было бы назвать тоталитаризмом. Отсутствие Друга. Нет любви, нет встречи. Отсутствие судьбы, ибо исчез опыт коллективного переживания.

Но не просто отсутствие реальности. Не просто нигилизм. Раньше философы спрашивали: “почему есть что-то, а ничего нет”. Бодрийяр же спрашивает: “почему ничто есть, а чего-то нет”.

И это еще не все. Хуже того: вместо реальности возникает гиперреальность. Вы знаете, что такое гиперреализм в искусстве. Помните скульптуры, которые гораздо больше похожи на людей, чем сами люди. И не знаешь, надо обойти или поздороваться. Это совершенно застывшая

реальность. Бодрийяр пишет: исчезла возможность ошибиться. Нет игры, нет соблазна. Бодрийяр не религиозен, но он блестяще описывает сам ад. Ибо в аду уже нет возможности движения и изменения. Как сказал Достоевский, в аду невозможно возлюбить.

Гиперреализм - это когда карта реальнее местности, знак реальнее того, что он обозначает.

Все стало прозрачным. Исчезла тайна.

Так и называется одна из последних книг Бодрийяра "Прозрачность зла". Почему опять зла?

Он пишет: сейчас ничего нет, ни светлого, ни темного, ни мужского, ни женского. Ни левого, ни правого. Справедливого и несправедливого. А также нет ни добра, ни зла. Но тут же он говорит: а зло все равно сильнее. Так, современная эстетика - эстетика зла. Как только что-то доброе появится, то сразу называют кичем.

Меня очень удивил такой тезис Бодрийяра: добро не может существовать без зла, а зло может существовать без добра.

Впрочем, уже давно вся западная мысль движется негативным, как будто ее вдохновляет сам Мефистофель. Единственный мыслитель, преодолевший этот нигилизм - Левинас. Он говорит даже о любви. Левинас опирается на еврейскую традицию. Страдания еврейского народа сегодня признаны неприкосновенными, и, может быть, поэтому Левинасу позволили мыслить религиозно.

Вернемся к Бодрийяру: противоположность бытию - это не ничто, а повторение (об этом можно много найти у другого французского мыслителя Клемана Россе). Мы живем в эпоху перепроизводства вещей, более не соответствующих своему назначению. Перепроизводства оружия, которое уже многократно может уничтожить нашу планету. Перепроизводства денежных знаков, которые ничему не соответствуют. Перепроизводства насилия: если вы смотрите американский фильм, герой должен убить обязательно несколько раз. Эта гиперреальность существует в экстазе. Так зло должно все время двигаться в направлении дурной бесконечности.

Симулякр - это экстаз нереального. Действительно, нет ничего реального - нет политики, нет больших имен ни в литературе, ни в искусстве. Все желания осуществились, утопии воплотились, потребности удовлетворены. Существуют только знаки, разговоры, без всякой реальности. Энди Вэрхол создал современную "икону": бесконечные ряды томатных банок, бесконечное повторение шаблонов, банального. Интересно ли это рассматривать? Совершенно неинтересно. Здесь именно скука обретает статус экстаза. Правда, Достоевский сказал, что скука - это чувство аристократическое. Сегодня оно стало самым плебейским.

Если на Западе симулякры, то в России - оборотни. В России мы еще не потеряли чувство реальности. Мы еще не умираем от скуки. Но мы

содрогаемся от подделок, ужасаемся тому, как бывшие коммунисты мгновенно стали демократами, атеисты верующими и т.д.

Выход из этого мира лжи - в святости.

Когда присутствует святость, гомогенное пространство становится качественно разнообразным. Гомогенное время разбивается на будни и праздники. Люди начинают страдать или радоваться. Святость - центр бытия, утерянный Западом. Это и есть главное со-бытие, которое свидетельствует о том, что и сегодня смерть убегает под натиском жизни. Конечно, ни Бодрийяр, и никто другой из западных философов такие мысли не разделит. Их "апофатика" переходит в катафатику частной, лишенной героизма, любви, поэзии жизни. Их биография не знает взлетов и падений, их страдания не трогают, их безумие не волнует.

В России реальность не исчезла. Благодаря сонму мучеников, благодаря нашим старушкам и монастырям. Поскольку я сейчас выступаю в стенах богословско-философского института, мне хочется призвать всех вас: именно перед русской интеллигенцией стоит задача артикулировать священный опыт веры. Мы еще ничего не сделали в этом направлении. Православные издательства перепечатывают моралистические книжки девятнадцатого столетия. Но традиция существует в постоянном обновлении. И дай нам Бог найти слова и мысли, чтобы воспеть неповторимость Жизни.

Всё, что происходит в мире, влияет на нас. Мы живем в квартире, мы работаем, мы противостоим, мы начинаем, мы мечтаем, мы несем, мы создаем, мы естественно. Ненави

ПРАЖСКИЙ СТУДЕНТ

(из книги Жана Бодрийяра "Общество потребления"¹)

"Пражский студент" - старый немой фильм 30-х годов, экспрессионистский фильм немецкой школы. В нем рассказывается история одного студента, бедного, но весьма честолюбивого, которому не терпится начать вести жизнь на широкую ногу. Когда он участвует в попойке в одном кабаке под Прагой, неподалеку разворачивается псовая охота, на которой изо всех сил развлекается высшее общество города. Кто-то правит этим обществом, дергая за ниточки. Мы видим, как он управляет по своему желанию дичью и властвует над охотниками. Этот человек похож на них: цилиндр, перчатки, трость с набалдашником, уже довольно пожилой, с небольшим животиком, козья борода в стиле начала века: это Дьявол. Он устраивает так, что одна из женщин, принимающих участие в охоте, сбивается с пути и встречается со студентом. С первого взгляда они влюбляются друг в друга, но - женщина ускользает от него, ибо она богата. Вернувшись к себе, студент опять и опять испытывает приступы честолюбия и неудовлетворенности, которые приняли сексуальную окраску.

И вот дьявол появляется в его жалкой комнатке, где есть только книги и зеркало в человеческий рост. Он дарит студенту груды золота в обмен на отражение того в зеркале. Сделка заключена. Дьявол отделяет отражение от зеркала, как гравюру или листок копировальной бумаги, свертывает его, угодливый и сардонический, каковым ему и подобает быть. С этого момента начинается собственно действие фильма. Благодаря деньгам, студент снискивает успех за успехом, избегая с кошачьей ловкостью проходить мимо зеркал, которыми, к несчастью, окружает себя светское общество, куда он стремится. В начале он вполне отдает себе в этом отчет, и ему не стоит никакого труда помнить о том, что он не должен быть отраженным. Но однажды он встречает самого себя - во плоти и крови. Бывающий в том же обществе, двойник героя преследует его и не дает ему покоя. Как можно догадаться, этот двойник - его собственное отражение, проданное Дьяволу, ожившее и посланное неотступно

¹Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Editions Denoël, 1970, p. 301-307.

ФИЛОСОФСКАЯ ТЕТРАДЬ

следовать за ним. В своем положительном виде оно привязано к оригиналу; но в отрицательном, которым оно стало, отражение сопровождает оригинал повсеместно, в самой жизни, а не только случайном отражении зеркал. Всякий раз, когда их могут увидеть вместе, двойник рискует его скомпроментировать. Несколько маленьких происшествий уже имели место. И если герой покидает общество, чтобы избежать встреч со своим двойником, то тот, в свою очередь, занимает его место и доводит до конца его действия, искажая их до такой степени, что они принимают форму преступления. Однажды героя вызывают на дуэль: решив извиниться перед своим противником на месте дуэли, он прибывает туда на рассвете. Но - слишком поздно: его двойник уже побывал там, и противник мертв. Студент прячется. Двойник устраивает на него облаву, словно хочет отомстить за то, что его продали. Герой видит его повсюду. Тот даже возникает перед ним за могилами, на окраине кладбища. Ни жизнь в обществе, ни сколько-нибудь сносное существование более для него невозможны. В отчаянии он даже отвергает искреннюю любовь, даруемую ему, и задумывает убийство своего отражения.

Однажды вечером оно преследует героя в его комнате. В ходе жестокой сцены, происходящей между ними, отражение проходит мимо того зеркала, из которого оно вышло. Воспоминание об этом, ностальгия по собственному отражению, смешанная с гневом на то, что ему пришлось испытать из-за него, толкают студента на крайний поступок.

Он стреляет в свое отражение. Зеркало, конечно же, разбивается, и двойник, вновь став призраком, улетучивается. Студент же падает замертво; умирает именно *он*. Ибо, убивая свое отражение, он убивает самого себя, поскольку живым и действительно существовавшим, вместо него, постепенно стало оно. Однако в агонии, он хватается один из осколков зеркала, рассыпавшихся по полу, и понимает, *что он вновь может отражаться*. Тело героя оставляет его, но ценой своего тела он опять, непосредственно перед смертью, обретает свое *обычное* изображение.

(...)

Продав свой образ, то есть часть себя, студент затравлен им в своей реальной жизни до смерти. И это выражает ничем не приукрашенную истину процесса отчуждения: ничто из того, что есть в нас отчужденного, не обретает, тем не менее,

ФИЛОСОФСКАЯ ТЕТРАДЬ

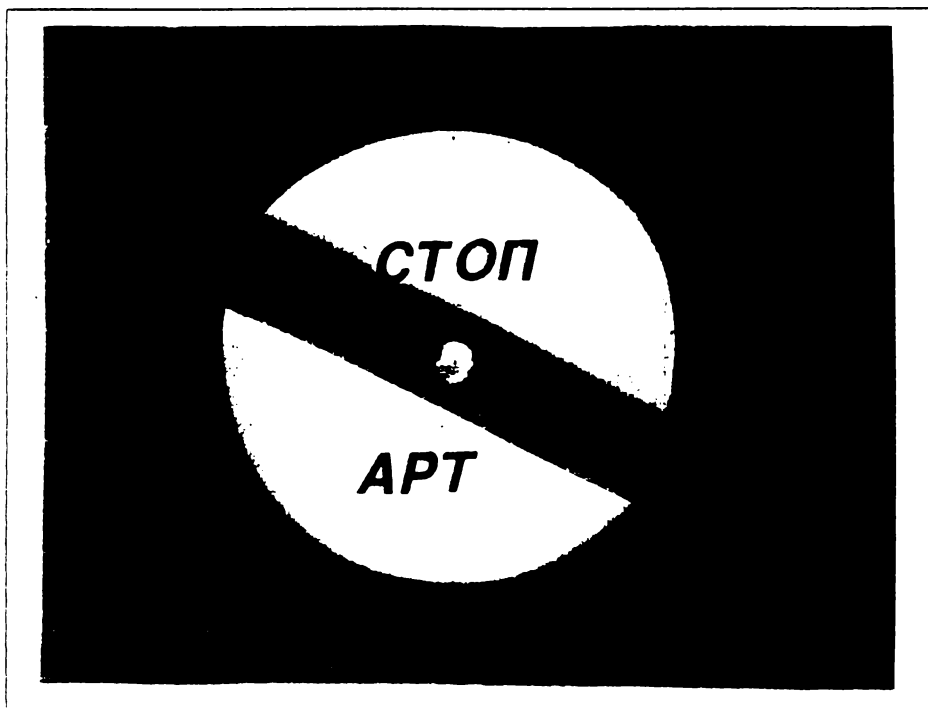
своего собственного, независимого существования во "внешнем мире", по отношению к которому мы оставались бы свободными, подвергая страданиям лишь наше чувство собственника, но располагая по-прежнему самими собой в нашей "частной" сфере и оставаясь невредимыми в самой сути своего существа. Нет: это является успокоительной выдумкой, исходящей из "глубины души", где душа свободна от мира. Отчуждение идет гораздо дальше. Мы не можем ускользнуть от той нашей части, которая ускользает от нас. Объект (душа, тень, продукт нашей работы, ставший объектом) *мстит за себя*. То, чего мы оказываемся лишенными, остается связанным с нами, но связанным негативно, то есть *неотступно нас преследуя*. Эта часть нас, проданная и забытая, все еще мы, или, точнее, наша карикатура, призрак, *привидение*, что следует за нами, продолжает нас и мстит за себя.

Мы находим тревожную атмосферу этой инверсии субъекта и объекта, колдовства инаковости того же самого в очень расхожем выражении: "Он преследовал его, как тень". То же самое характерно и для нашего культа мертвых, искупительного культа по отношению к той части нас, которая окончательно отчуждена и от какой поэтому можно ожидать только дурного. Однако это часть нас самих, постоянно преследующая нас, *живых*: это сила общественного труда, которая, будучи однажды продана, возвращается всем социальным товарным циклом, лишая нас смысла самой работы, сила, ставшая - посредством, конечно же, социальной, а не дьявольской операции - материализованным препятствием плодам работы. Все это символизировано в "Пражском студенте" внезапным появлением живого и враждебного отражения и долгим самоубийством (вот подходящее слово), которое оно навязывает продавшему его.

(...)

..."Пражский студент" развивает *объективную* логику отчуждения во всей ее строгости и показывает, что в данном случае нет никакого иного выхода, кроме смерти. Все идеальные возможности преодоления отчуждения разбиваются в пух и прах. Отчуждение не может быть преодолено: она есть *сама структура торга с Дьяволом*. Она сама структура рыночного общества.

Перевод Екатерины Каврайской и Андрея Лебедева



Михаил Богатырев

Ольга Платонова

Ирина Карпинская

Ноэм Хаимович

Евдоким Анатольев

с учетом теоретических
материалов

Дмитрия Булатова

Татьяны Горичевой

Александра Очеретянского

Термин «СТОП-АРТ»

в контексте беседы о живом и мёртвом искусстве

Париж, 17 ноября 1996 года

1.

Осторожные и расчётливые художники-нонконформисты «правого крыла» прячутся под лоскутным одеялом того критического обеспечения, которое сумели снискать за долгие десятилетия борьбы с фигуративом (если не сказать шире — борьбы с феноменом искусства)...

Выглядывая из своих экологических ниш, они задаются вопросом: «Мёртво ли искусство?», вопросом, уже сама постановка которого не только наивна, но и опасна.

Нельзя забывать, что проблема СМЕРТИ ИСКУССТВА давно «на слуху»; до недавнего времени она озадачивала **ТАКЖЕ** и тех немногих откровенно «левых» художников, которые принципиально не усматривают в своём творчестве никаких гарантий жизнеобеспечения (и к каковым авторы данного манифеста смеют себя причислить)... Кстати, весьма показателен дефицит компетентных — не тенденциозных! — исследований **ИСТОРИЧЕСКОГО** и

ПСИХОСОЦИОЛОГИЧЕСКОГО аспектов проблемы. Адорно, к примеру, связывал СМЕРТЬ ИСКУССТВА с ужасами, пережитыми поколением, заставшим Вторую Мировую войну («После Аушвица никакая поэзия невозможна!»), но эта интерпретация локальна, она не учитывает ни русского артистического декаданса, ни эстетического феномена МАЛЕВИЧА, ни парадоксальных оценок современных наблюдателей («В исполнительском мастерстве Э.Гилельса нет ничего агрессивного, судорожного... Может быть, оно побеждает время: ведь эпоха ГУЛАГА никак не выражена в нем!»).

И все-таки, памятуя обо всех предостережениях и оговорках:
МЕРТВО ЛИ ИСКУССТВО?

Уже при беглом рассмотрении предпосылок такого вопроса мотивационное объяснение напрашивается само собой: да, по мере увеличения идеалистической (абстрактной) компоненты, произведения искусства (которые можно считать в своем роде зеркалами, отражающими движения души своего создателя) утрачивают какую бы то ни было — пусть даже и приблизительную — соотносимость с явлениями материального мира. Что же остается художнику? «...Жизнь в искусстве, «по Станиславскому», состоящая из мучительных выкриков: «Верю! Не верю!», есть в лучшем случае *реализация иллюзорного ремесла*, в худшем же — *форма фетишизма*, ввиду неконституированности объекта веры», — заявляет Жухмен Мбанг, редактор виртуальной программы «Моя смерть в искусстве».

Художник-«самоизбранник» (термин С.Аккермана) в таком случае вынужден: либо объявить себя дилетантом от эзотерики и пропагандировать необходимость живописной передачи **УСВОЕННЫХ ЗНАКОВ** в несколько извинительном смысле, вне интерпретаций, как бы заведомо оговаривая отсутствие общезначимого изъяснительного кода и концепции
..... либо признать, что даже и таким постэзотерическим образом достигнутые результаты разбиваются, как минимум, на две группы:

а) не соответствующие никаким критериям (то есть внеположенные эстетике, законам восприятия и т.д.)

б) свидетельствующие об осознании себя художником как объекта и, во вторую очередь, субъекта **ТРАНСЛЯЦИИ** эстетических нормативов.

Но ни коммерческие фантомы, связанные со второй группой результатов (например, попытки качественного расчета трансляции, типа: «Пикассо в этом сезоне будет смецён Дюбуффе» или: «Андрей Платонов в ближайшую пятилетку потеснит Ивана Бунина, а в сюжетопостроении лучше всего использовать чаяновские модели»), ни известная маргинальная тенденциозность, связанная с результатами второй группы, не проясняют нам самой сущности **ТРАНСЛЯЦИИ**.

Итак, вопрос о смерти искусства актуален в данную эпоху, в данное время, сейчас, в данной этносоциальной ситуации и в данном месте. Подобная категоричность не может не

СТОП-АРТ

вызвать возражений, — и пусть ответом на них будет следующее утверждение: «Достаточно того, что ЭТА МЫСЛЬ произнесена; ей можно препятствовать, но она уже конституирована, она вступила в значение факта, хотим мы этого или нет, — собственно, это и есть ».

Результатом художественного процесса становится сам факт его процессуальности.

И здесь с апофатической неизбежностью возникает феномен **СТОП-АРТА** и проблема поступка, который можно охарактеризовать как окрик транслирующему лучу: **ДОВОЛЬНО!**

Ноем Хаимович: «С меня уже довольно культуры, этих обглоданных элиотовских крысиных костей, этого чарующего гипноза во всем регистре ангажементов: как скрытых (Алоизиус Бертран, Даниил Хармс) так и социально одобренных (Александр Фадеев, Илья Глазунов, Чингиз Айтматов).

Довольно придумывать себе компромиссы, подменять свое подлинное имя интеллектуальными татуировками, по которым вас, как вам мнится, могут распознать и возродить будущие поколения!

СТОП-АРТ

Я — Федор, Василий, Хуан, Джон — заявляю: **СТОП-АРТ!**

Все, что я предъявляю отныне, не имеет никакого отношения к явлениям искусства.

Но если кто-то скажет, что **СТОП-АРТ** — это самодеятельная попытка пресечь графоманию хотя бы в масштабах одного журнала, я вцеплюсь этому человеку в горло, вернее, сам журнал ему вцепится». Тут Ноэм Хаимович подчеркивает, что **СТОП-артист** — это, скорее, «графофоб», отличающийся и от плагиатора, и от культуртрейгера примерно так, как Робин Гуд отличается от взломщика-профессионала.*** «Я будет настаивать на переименовании «Стетоскопа» из «журнала уничтожения русской речи» в журнал «**СТОП-АРТ**» (запись со слов).

2.

Некоторые наблюдатели наделяют **НАШЕ ВРЕМЯ** эпитетом «пост-аутентичное».

В соответствии с этим мнением идея смерти искусства не может реализоваться, транслироваться иначе, как в форме дискуссии.

Однако наивно было бы предполагать, что полемическая (провокационно-вопросительная) модальность идеи направлена на достижение каких бы то ни было значимых результатов. Постановка вопроса «Мертво ли искусство?» результативна сама по себе, ибо она не только дает повод к выработке категориальных критериев «живости» и «мертвенности», то есть критериев,

*** В данном случае Ноэм заимствует высказывание А.Зайцева (см. «Недоверие к культуре как принцип эстетики»). Кроме того, столь агрессивные заявления нуждаются, как минимум, в уточнениях. Отсылаем читателя к заметке Ирины Карпинской («Бул-Тых!»)

которые обладали бы смысловым весом в узком кругу художников и заинтересованных лиц, но и позволяет как бы со стороны оценить клановую специфику современного художественного мышления. И действительно, вопросы типа «Мертво ли станкостроение?» или «Мертва ли политика?» не несут смысловой нагрузки до тех пор, пока за счет эскалации идеи смежности жанров они не подключаются в контекст общекультурных исканий и не совмещаются с проблемами поэтическими (индустриально-дадаистическое направление современной германской поэзии) или пластическими (соц-арт, инсталляции Кабакова).

Таким образом, в вопросе «Мертво ли искусство?» регистрируется все возрастающее влияние смежного жанра на современную культурную ситуацию. Суждение довольно-таки категоричное, не так ли? Оно выглядит приговором по отношению к традиционным формам изъяснительности.

«Дискуссия ведется там, где ни один из поставленных вопросов не может быть понят однозначно. Вопросы эти не имеют четкого смыслового оформления и по сути своей служат лишь сигналами, позволяющими каждому заинтересованному сознанию продемонстрировать свой индивидуальный почерк при столкновении с этой неопределенностью.

Вступает в действие концептуальная механика апофатичности (Татьяна Горичева). Чем большее количество устоявшихся мнений и предпочтений я опротестовываю за единицу творческого времени, тем с большей вероятностью я приближаюсь к подлинной сущности дискуссии, или того разомкнутого диалога идей, без которого немислимо никакое движение выразительных средств.

Сжигая Жанну д'Арк, инквизиция утверждает ее в вечности. Сжигая мосты, связующие меня с каким бы то ни было пониманием искусства, я обнаруживаю у себя под ногами все ту же «выжженную землю» Элиота.

В каком-то смысле современное искусство — это апофеоз процессуальности в ее принципиальной непоместимости на прокрустово ложе результата. Соответственно, бессмысленно было бы говорить о качественной стороне уже сложившихся художественных явлений, что и подчеркивает Евдоким Анатольев, не изменяя своей намеренно декларативной манере:

«Нас интересует искусство откровенно никакое, плохое, тяжелое, энтропийное и бесцветное» («СТОП-АРТ: плохое искусство и искусство крика»).

3.

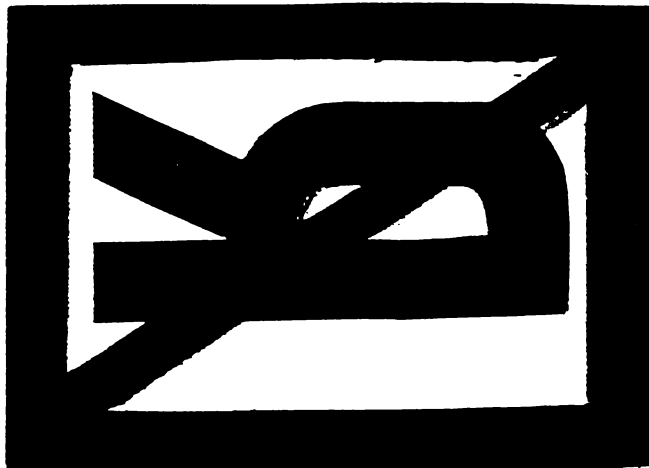
«СТОП-АРТ — это зеркало, вплотную приставленное к губам неопознаваемого субъекта чужих сновидений, — заявляет Евдоким Анатольев. — В такие минуты я осязал мозаическую наборность всего моего существа, и зачем-то — может быть, затем, чтобы суметь когда-нибудь восстановить этот узор по памяти («через четыреста лет!» —

СТОП-АРТ

нашептывает сирена моего честолюбия), я начал регистрировать каждый фрагмент, меня составляющий, давая ему порядковый номер и интуитивную фонетическую аббревиатуру. Так возникли мои первые монотонные мозаические композиции «Уровень дробь один» и «ЭГО(зачеркнуто)».

— Что же особенного вы в себе обнаружили, что достойного быть по-федоровски возвращенным к жизни, что ценного для потомков? — спросил у Евдокима Анатольева корреспондент «Стетоскопа».

— Я узнал точную меру зла, заложенного в мою биографию вместе с идеей искусства. Я поэтапно отказывался от воплощения этого зла, и вот искусство мое сделалось безрезультатным, а потом и вовсе перестало быть искусством. Оно, скорее, напоминает «реконструкцию архива» (термин Дмитрия Булатова). Но занимаюсь я этим исключительно потому, что все прочие занятия мне не свойственны и чужды».



4.

Иногда какая-нибудь незначительная деталь, подробность, не имеющая никакого отношения ни к происходящему, ни к культурному целому, становится достоянием миллионов умов, сориентированных на поиски универсальных объяснительных штампов. Разыгранная в теновом театре тех пересудов, сплетен и закулисных интриг, которые и определяют сиюминутное движение искусства, она, эта подробность указывает нам на модальность коллективного сновидения, испытываемого данной эпохой.

Вспомним Юнга: художник — это общественный сновидец.

Так возникают Джоконда и Нефертити, Моцарт и Сальери, Пушкин и прочие профанно-рекламные оборотни.

Цепочкой движутся из века в век универсалисты, и вот Леонардо да Винчи передает эстафету Михайле Ломоносову. Пейзажные пропорции китайской вазы не выдерживают конкуренции с четкой контурной линией, описывающей атлетизм на греческих амфорах. — изделия рушатся, а из-под черепков уже выглядывает сладострастный паучок Обри Бердслея.

Эталоны, транслирующиеся в культурном эфире как общезначимые эстетические принципы, вполне могут оказаться шифрами чьих-то горестных сновидений. ПОРА ПРОСЫПАТЬСЯ!

СТОП-АРТ

МИТРИЧ. Книги о художниках



КНИГИ О ХУДОЖНИКАХ

А
КНИГА ПЕРВАЯ

ИЗД-ВО МИТРИЧЪ
Париж
1996

Митрич Книги о художниках

ДАВАЙТЕ БУДЕМ
НАЗЫВАТЬ
ХУДОЖНИКОМ
КАЖДОГО, КТО
СИДИТ
НА ЭТОМ
СТУЛЕ

СТОП-АРТ



ДАВАЙТЕ БУДЕМ
НАЗЫВАТЬ ХУДОЖНИКОМ
КАЖДОГО, КТО СИДИТ
НА ЭТОМ



ДАВАЙТЕ БУДЕМ
НАЗЫВАТЬ
ХУДОЖНИ-
КОМ
КАЖДОГО,
КТО
СИДИТ



ДАВАЙТЕ
БЫДМ НАЗЫВАТЬ ХУДОЖНИКОМ
КАЖДОГО!

ДАВАЙТЕ
БЫДМ
НАЗЫВАТЬ!

СТОП-АРТ
ДАВАЙТЕ!

ДАВАЙ!

И
ДА
ДА

ДА
ДА

В предверьи «СТОП-АРТа» (август 1996)

Алексей Зайцев – Михаил Богатырёв

Недоверие к культуре... как принцип эстетики?

Разговор поэта, публициста (в недалёком прошлом – члена СП СССР) Алексея Зайцева с редактором парижского журнала «Стетоскоп», теоретиком «аудиовизуального имперсонализма» Михаилом Богатырёвым.

Эта беседа двух 30-летних интеллектуалов состоялась в одном из русских православных монастырей Франции, что, естественно, наложило отпечаток на разговор.

А.З.: Много лет назад один известный русский поэт зарубежья признался мне, что боится ездить в Париж, потому что Париж – город графоманский. Думается, в этих словах есть доля истины. И наличие серьёзных изданий, и присутствие сколько-нибудь значительных литературных фигур не мешает Парижу (как, впрочем, и Москве) с честью нести этот грустный эпитет. Обилие однодневных русских журналов и газет в столице Франции, сам подбор и уровень публикуемых в них материалов наводит на мысль, что для большинства авторов писание неких культурологических текстов – увы! – является лишь формой аутотренинга. Общее свойство этих изданий – их абсолютная нечитабельность. Как говорил Иван Бунин: «Слова в простоте не скажут...».

...Моё первое знакомство с 13-ым номером журнала «Стетоскоп» было несчастливим. Как я и ожидал, большинство материалов (за исключением, разве что, "медиумического письма" Кароль К., от которого веет приятнейшими страницами из "Школы для дураков") оказались непригодны для чтения. Ситуацию не спасли даже такие яркие авторы, как Г. Сапгир и А. Хвостенко.

Отложив журнал я долгое время пребывал в атмосфере "блаженного надувательства". Всё было как обычно: обложка, макет, иллюстрации, модернистские каракули, ничего и никому не говорящие тексты. Забыть бы всё это поскорей! Ан нет, не получилось. Во всём этом была какая-то досадная загадка, злая и обидная для моего многолетнего журналистского опыта. Поэтому-то я и решил сформулировать её для себя.

Итак, журнал «Стетоскоп» показался мне в самом строгом смысле личным журналом, как бывают личными дневники, чековые книжки и зубочистки. Пытаясь определить метод Вашего – редакторского! – обращения с устоявшимися эстетическими смыслами и значениями, я запутался в диаметрально-противоположных оценках и перестал понимать различие между «отчуждением» и «безоговорочным присвоением». Впрочем, всё это время меня не покидало впечатление, что и от плагиатора, и от культуртрегера Вы отличаетесь примерно так же, как Робин Гуд отличается от обыкновенного грабителя.

Позволю себе выразиться еще более образно. Когда учёный-востоковед цитирует знаменитое трехстишие Басё «Неправ тот, кто не воскликнет при блеске молнии: Как она коротка, наша жизнь!», он структурирует определённый культурный и исторический контекст, опасаясь быть голословным. В наших же устах (я имею в виду «Стетоскоп» как рупор) та же самая цитата — произнесённая слово в слово — напоминает скорее строчку одной из рецензий, предназначенной для детского журнала: «Если вас ударила молния, дайте ей сдачи!». То есть, хочется отметить не что иное, как одержимость культурой, реализующуюся вне общепринятой (и общедоступной) модели культурного становления индивидуума.

Гоголь в одной из своих статей (кажется, на смерть Пушкина) заметил, что истинный поэт в процессе самосовершенствования неизбежно остаётся в одиночестве. Иначе говоря, если в начале его литературного пути он интересен широкой публике (на которую он и ориентирован), то в дальнейшем круг его поклонников неизбежно становится очень узок, и в конце концов он пишет лишь то, что понятно и интересно ему самому, то есть ИСПОВЕДЬ...

С журналом, вовсе не ориентированным на аудиторию, при удачном стечении обстоятельств может произойти нечто прямо противоположное! А может и не произойти... Несомненно одно: на данный момент «Стетоскоп» — это «семейный альбом», который лежит в комнате на потребу хозяев, гостей и случайных просителей денег.

Идея «семейного альбома» (точнее, само название), как известно, уже была использована в современной русской журналистике*.

Однако, на мой взгляд, это была попытка с неудачными средствами. И лишь вам, в «Стетоскопе», удалось отчасти сконструировать эту безусловно новую форму при — подчеркиваю — полном отсутствии средств...

Михаил Богатырёв: Я позволю себе вмешаться в Ваше высказывание, потому что, на мой взгляд, выражение «при полном отсутствии средств» нуждается в комментарии. Не вполне понятно, что вы имеете в виду.

Если речь идёт о материально-технической стороне издания, то она целиком базируется на скромных пожертвованиях доброжелателей «Стетоскопа» (здесь нельзя не упомянуть Т.М.Горичеву, М.В.Розанову), а также на энтузиазме моего соредатора, Ольги Платоновой.

Если же под отсутствием средств вы подразумеваете своеобразную тупиковость (или, быть может, невыраженность) современного русскоязычного творчества в условиях эмиграции, то это — вопрос, требующий детального анализа... По поводу же «безусловно новаторской» формы журнала хочу отметить, что мы лишь пытаемся переосмыслить то острое впечатление превентивной завершенности литературного процесса, конца литературы, о котором писал еще В.В.Розанов.

*Имеется в виду «Мулета», издававшаяся в Париже в 80-е годы Толстым.

СТОП-АРТ

А.Э.: Заранее извиняясь перед вами за все гадости, которые я наговорил перед этим, я хочу, наконец, задать вам вопрос. Сознательно ли была найдена такая форма журнала? Вернее, было ли здесь поэтапное отрицание всего, чем ежедневно кормят нас средства массовой информации в России и Франции, или же это произошло ненамеренно, то есть, в силу отсутствия опыта работы в традиционных изданиях?

М.Б.: Ухватившись за соломинку поэтапности, которую вы подбросили мне из верхних этажей той барочной конструкции, коей, несомненно, является столь сложно организованный вопрос, я вынужден прибегнуть к последовательному ответу, заранее оговорив, тем не менее, свою полную непричастность к официальной и неофициальной российской культуре последнего десятилетия, а также к каким бы то ни было изданиям — традиционным и нетрадиционным. Формально мой читательский интерес остановился на Мандельштаме, фактически же — много раньше, на В.В.Розанове, чей донельзя раскалённый рассудок оказался на таможенных передлах Востока и Запада, отразил скорбными тенями фигуры Аксакова, Киреевского, Леонтьева, и сохранился в последней, может быть, степени разомкнутости, после которой любое внешнее слово — публичное ли, литературное ли, шепотное ли — становится исповедью.

На первом этапе журнальной активности Розанов был для меня мерилom общедоступности (!), и той аскетической таинственности, которая мыслилась в самом понятии русской культуры. Очевидно, что, отталкиваясь от «последнего писателя» Розанова, я бессознательно побрёл в никуда, в междужанровость, в путаницу, бессвязное — в своеобразное «светское кликушество», если угодно. Я стал глух и слеп. Надо, однако, признать и тот факт, что концептуальная слепота и немота не берётся из ниоткуда. Абсолютное ничто, не обладающее порождающими качествами, столь же непредставимо, как и монолог, в глубинном смысле этого слова (эта мысль принадлежит непубликующемуся философу и богослову И.Ситникову). В плане идеи, организующей форму журнала, я опирался на уже имеющийся опыт «Лабиринт-эксцентра» (СПб, редактор А.Горнон) и «Черновика» (Нью-Йорк, редактор А.Очеретянский); помнится, в одной из наших бесед вы охарактеризовали эти журналы как реанимационно-футуристические. Меня, кстати, так и подмывает сопоставить западничество и русскоязычный футуризм, однако буйственно-нигилистический окрас этого движения, выдающийся в нем небывалое тяготение к обновлению слова — пусть даже за счёт той внутренней крамольности, которая сопряжена с его разъятием, усекновением — наводит меня на мысль о бесперспективности академических штудий.

Н.А.Струве, автор книги «Православие и культура», подержав в руках 13-ый номер «Стетоскопа», выразился лаконично: «Ну, все понятно. Это — журнал не для чтения». Однако тут же и улыбнулся доброжелательно, рассказав о последнем периоде жизни Алексея Ремизова, о том, как этот, по его словам, «мистический чудак» ослеп, и Никита. Алексеевич

читал ему вслух, изредка прерываясь, когда Ремизов, стуча пальцами по столешнице, нащупывал одну из немногих материальных данностей, оставшихся в его распоряжении: папиросу.

(собеседники — как по команде — закуривают)

А.З.: Итак, мы заговорили о том, о чем уже не говорят ни за столом, ни под столом, ни в приличном обществе, ни в малоприличном: о разрушении речи. Знаете, есть такая старая мысль: ирония призвана восстановить то, что разрушил пафос. Чудовищное разложение русского языка, о котором мы говорили — это распад его понятийного лада на мелкие жаргоны и диалекты, будь то философско-уголовные или коммерческо-куртуазные смеси (коктейль «Молотов»), которые мы гордо называем языками субкультуры или — что еще хуже — всерьёз принимаем их за язык русской поэзии, журналистики, литературной или иной какой критики. Может быть, в такой ситуации логичнее было бы издавать журнал сохранения, а не разрушения русской речи, хотя мне глубоко близка и понятна ироничность такого названия?

М.Б.: Памятуя о нелепости пафоса сохранения (и здесь сразу же вспоминается нашумевший «Словарь языкового расширения» А.Солженицына), я бы переформулировал ваш вопрос. Можно было бы спросить так: что лучше — сознательное отрицание или впадение в ностальгию по архаизму, когда кажется, что языковое прошлое уютно и безопасно уже по одному факту своей давности. И ещё я бы спросил: где мера сохранности личности, которая, в силу обстоятельств, вынуждена заменить социальный и идеологический контекст, ее сформировавший, контекстом чуждым?

Старославянский сакрализован церковью.

Превозносить красоту местных диалектов нелепо.

Приходится — на выбор — либо уповать на афористическую целостность языковых безрассудств, признавая тем самым примат патологического в культурных процессах (как метко заметил однажды художник Митрич: «Хлебников — он и в Африке Хлебников»), либо просто не замечать происходящего, и пример тому — Нобелевский лауреат Бунин, чем-то напоминающий ослепшего машиниста из рассказа А.Платонова «В прекрасном и яростном мире» (машинист ослеп в рейсе, но продолжал управлять поездом, потому что картина железнодорожного полотна запечатлелась на сетчатке глаза), либо, пожертвовав вкусом, репутацией, а в конечном счете — и жизнью, сверзиться в ироническую эклектику, как Борис Поплавский, либо — и в этом я вижу задачу «Стетоскопа» — признать данность такой, какая она есть.

Речь потеряла смысл быть. Пасынок речи неинтересен ни Западу, ни Востоку. Светильники личностных смыслов по-чаадаевски притушены, но это — слепящее мерцание. У Артура Кёстлера была «слепящая мгла», здесь же — «слепящее мерцание». Происходящее в Европе — не своё, происходящее в России — игрушечное. Призраки американского

СТОП-АРТ

потерянного поколения 70-х, Боб Дилан, психоделичность, — все это вызывает у нас сочувствие, но не более того. В каком-то смысле журнал «Стетоскоп» — это еще и потаённый вопрос к западной церкви, к православию, уходящему за занавес галльской речи в Свято-Сергиевском институте: допустимы ли паллиативные формы культуры?

А.З.: Это замечательный ответ, с которым я полностью не согласен, но совершенно не готов спорить, тем более, что свой ответ вы преобразили в вопрос. Хочу заметить только, что само ощущение болезни и разрушения языка есть ощущение личное, хотя и в разной степени присущее многим.

Вы упомянули церковно-славянский язык... Однажды мне пришлось беседовать с одной очень пожилой монахиней о том, нужно ли переводить литургию на современный русский, и мы сошлись на мысли, что в этом всё-таки нет необходимости. При всей огромности советского периода (70 лет) этого срока оказалось ничтожно мало для уничтожения языка церкви. Профессор Струве в «Вестнике РСХД» хвалил как-то перевод литургии Св.Иоанна Златоуста, сделанный нашим уважаемым академиком С.Аверинцевым. Мне понятен его пафос. Особенно, если учесть, что Аверинцев никогда не был и уже не будет поэтом, да и Струве тоже, что, впрочем, не помешало ему перевести золотой фонд русской поэзии на французский язык. Мне кажется, что этим, безусловно, очень талантливым и образованным филологам, просто не хватает смирения, чтобы понять: Слово, Логос — Духом Святым — дышит где хочет и как хочет.

Разрушение нашего языка есть в конечном счёте наказание. Вот почему я хочу повторить, что не готов спорить с вами, ибо стоит мне отвлечь вас — по законам журнальной дискуссии — от этого самого розановского, личного понимания проблемы, как я невольно начинаю противоборствовать идее вашего журнала, что, поверьте, никак не входит в мои планы. Но у меня есть к вам другой вопрос, который касается одновременно и «Стетоскопа», и той проблемы, о которой мы говорили. Варварский, славянский стал великим языком церкви, потому что русский в 18 веке стал языком культуры. По верному замечанию Г.Федотова, за последние пару веков церковно-славянский обрел красоту древней патины... Мне хотелось бы спросить вас: видите ли вы некую позитивную роль — пусть в дальнейшем — вот этого нашего литературно-философского косноязычия, которое уже поздно называть авангардом?

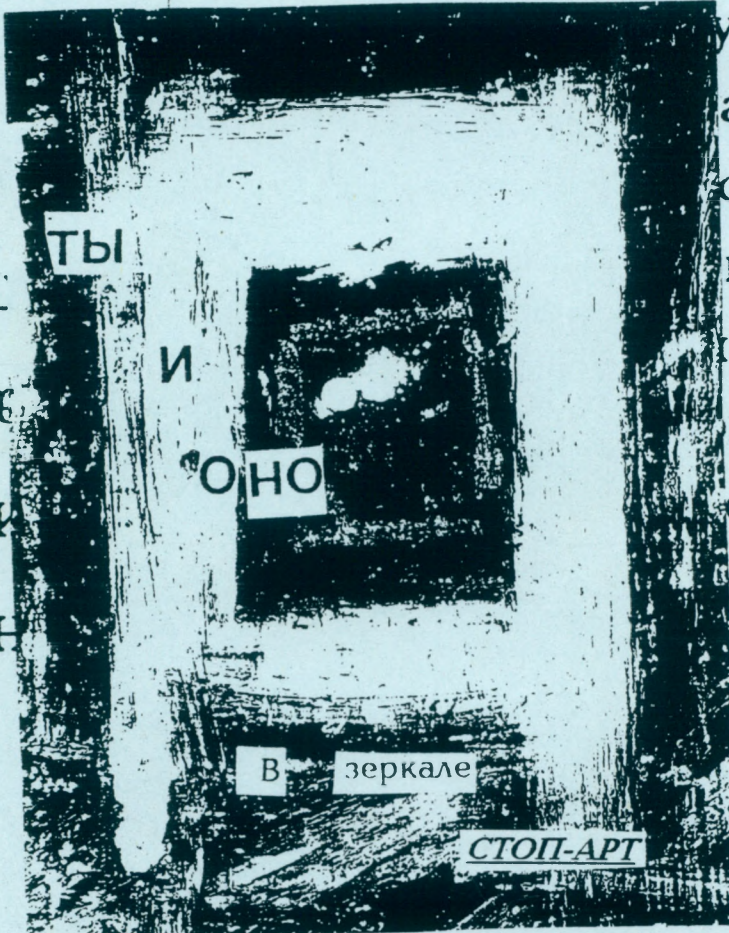
(На следующий день)

М.Б.: Я позвонил в Париж, чтобы посоветоваться с одним из наших авторов, Андреем Лебедевым. Ваш вопрос насторожил его. «Твой собеседник хотел бы видеть в тебе Киреевского, который в Оптиной пустыне со старцами редактировал Добротолюбие, а не того блестящего Киреевского, который был редактором «Европейца», — предостерег он меня. Поэтому, по некотором размышлении, я предпочел бы уклониться от ответа на этот вопрос.

цена 120 фр.фр.

рику, редакция считает своим д
из самом широком смысле. Не
обстоятельств их возник
-исторической зн
тех или иных явлений — сам

СТЕТОСКОП



шкафчике п
равлению к
И вот уже
М.Бахтина
нию жилищ
Бытия. Всп

упностью до
а.
синонимом б
преображени
ом» (термин
го каталога.
от по напр
прозрачном ш
ски преобраз
Акермана вы
ологиям, а У

Документов
сам факт си
ЖОЙ значимости,
возникновения,

рческого акта.
но, живое искусство несовместимо
жностью складских помещений.
ная духовная среда, образующаяс
печальный старец от метафизи

с "Стетоскоп" 1997
Редакция: Михаил Богатырев, Ольга Платонова

Для писем: Platonova Olga
20, rue Santerre
75012 Paris, France
телефоны 0142875620, 0680223202

Представитель в России: Александр Елсуков
телефон 812 2317283 факс 2317331

Журнал выходит 6 раз в год. Часть тиража оформляется как раритетное издание с приложением оригиналов работ художников и цветными вклейками

Цена подписки на год 720 франков
для частных лиц скидка 20%
Подписную плату (банковские или почтовые чеки на имя
Platonova Olga, CCP 39 749 15 A La source)
можно присылать по адресу:
Platonova Olga
20, rue Santerre
75012 Paris, France



Журнал выходит при поддержке издательства "Синтаксис"