



БУНТУЮЩАЯ КУЛЬТУРА

ПРОСТРАНСТВО
И ВРЕМЯ РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ

Книжка
выдается бесплатно

РУССКИЙ ХРОНОТОП

Проект портала
«РК. Пространство и время русской культуры»
<http://russculture.ru>



aletheia.spb.ru



БУНТУЮЩАЯ КУЛЬТУРА

С б о р н и к с т а т е й

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2025

УДК 930.85
ББК 63.3(2)6-7+71
Б 911



Составитель:

К Ичин

Ответственные редакторы:

К. Ичин, Т. И. Ковалькова, Д. У. Орлов

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Н. Ю. Грякалова*
доктор философских наук, профессор *А. В. Малинов*

Бунтующая культура / сост. К. Ичин; отв. ред. К. Ичин,
Б 911 Т. И. Ковалькова, Д. У. Орлов. – СПб.: Алетейя, 2025. – 296 с. –
(Русский хронотоп).

ISBN 978-5-00267-089-5

Сборник научных работ «Бунтующая культура» содержит исследование сербских ученых, обращавшихся, прежде всего, к русской андеграундной культуре и прошедшей красной нитью через весь XX и первую четверть XXI века идее войны и террора. Несмотря на разнообразие тем и определенную фрагментарность исследуемых культурных явлений, сборник отражает главные вехи интересов разных поколений сербских ученых. В них доминирует неофициальная, подцензурная, андеграундная культура советского времени, которая оказывается актуальной и востребованной и в наши дни.

*В оформлении обложки использована картина
Дмитрия Ивашинцева «Квитанция»*

УДК 930.85

ББК 63.3(2)6-7+71

@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ

ISBN 978-5-00267-089-5



9 785002 670895

- © Коллектив авторов, 2025
- © К. Ичин, составление, 2025
- © Д. Д. Ивашинцов, логотип серии, 2025
- © Издательство «Алетейя» (СПб.), 2025

От составителя

Сборник научных работ «Бунтующая культура» представляет срез исследований сербских ученых, обращавшихся, прежде всего, к русской андеграундной культуре и прошедшей красной нитью через весь XX и первую четверть XXI века идее войны и террора. Исключение представляют воспоминания поэта и профессора славистики Александра Петрова о встречах с Иосифом Бродским.

В «Бунтующей культуре» собраны статьи, посвященные философской, литературной и художественной проблематике. Книгу открывают исследования литературоведа Бобана Чурича об идее террора в творчестве Бориса Савинкова и философа Петра Боянича о насилии и противонасилии. Б. Чурич в своей статье рассматривает соотношение Савинкова-писателя, отрицавшего террор (идейное убийство) в романе «Конь бледный», и Савинкова-революционера, представшего в «Воспоминаниях террориста» активным участником Боевой организации партии эсеров. За идеей террора Б. Чурич раскрывает нигилистическую вседозволенность, которая в «русском варианте» основана на определенных исторических факторах: яacobинской диктатуре, тираномахии — убийстве царя Павла I, формировании разночинской атеистической интеллигенции, распространении нигилизма и создании круга теоретиков революционного насилия (Бакунин, Лавров, Ткачев). Исходя из этого, он исследует понимание политического террора уже в XX веке, а именно — влияние на Савинкова идей «нового религиозного сознания» Мережковского и Гиппиус

в деле реализации христианской революции, а также взгляды авторов сборника «Вехи» на политическое, т. е. идейное убийство.

Философ П. Боянич пытается понять, что такое этика войны в размышлениях русских философов Серебряного века касательно Великой войны, оглядываясь на доктрину ненасилия Льва Толстого, как точку отсчета в работах русских мыслителей. Злободневность текстов русских философов (Ильина, Розанова, Эрн, Карсавина, Франка) видится П. Бояничу важной в контексте понимания новой теории войны, создававшейся в течение последних 40 лет и осмыслявшейся гуманитарными науками относительно определения границы насилия. Особое внимание он уделяет Ильину, отличавшему силу, насилие и противонасилие. В этом смысле понимание Ильиным государственной власти как волевой силы, подлежащей правовому полномочию, играет для П. Боянича важную роль, ибо определяет власть не как силу (власть как сила не порождает право), а как жизненное влияние, возможное лишь в меру своей правоты.

Своим исследованием скульптур Вадима Сидура Василиса Шливар продолжает тему войны. В представленной статье «Бунт эроса против десакрализации смерти» она ориентируется на человеческое тело у Сидура, как полное свидетельство о различных феноменах существования. Она фокусирует свое внимание на тематике скульптур (убийство, калечение, уничтожение, мутации) и философских постулатах Сидура касательно человека как средоточия и носителя мира: таким героем чаще всего является инвалид с широким диапазоном внутренних терзаний между беспомощностью и волей к жизни, бессилием тела и потенцией духа. В статье показано, что память об ужасах войны с неизменным извращением человека пронизывает его творчество в целом, вплоть до создания гроб-арта. К тому же, В. Шливар вводит творчество Сидура, навеянное

размышлениями об утрате достоинства смерти уже в 1960-е, в контекст современной философской мысли (Джорджо Агамбен), тем самым показывая актуальность его художественных высказываний.

Сугубо литературной проблематике посвящены статьи Марии Кувекалович, Миливое Йовановича и Снежаны Станкович. Статья М. Кувекалович обращается к вопросу социалистических ударников и плану пятилетки в пьесе «Высокое напряжение» Андрея Платонова. Автор рассматривает пьесу как разрушение утопической картины советского быта, вернее, подрывание жанра производственной литературы, которое демонстрировалось Платоновым в бесчеловечности темпов индустриализации в ущерб человеческому «веществу». Статья М. Йовановича о Пастернаке и Бродском в центр внимания ставит цикл стихотворений Иосифа Бродского о Рождестве и святом семействе, как своеобразный ответ «Рождественской звезде» Пастернака. С. Станкович в своей статье исследует звуковые галлюцинации на примере романов «Другой» и «После конца» Юрия Мамлеева. Звуковые галлюцинации она описывает как попытку Мамлеева выразить непостижимое невербальными средствами коммуникации и таким образом открыть путь к Абсолюту.

Концептуальному искусству посвящены работы Елены Кусовац, Корнелии Ичин и Татьяны Йовович. Если Е. Кусовац дает обзор эволюции московского концептуализма от Ильи Кабакова до Павла Пепперштейна, с упоминанием всех главных художественных объединений и основных достижений в области акционизма и перформативного творчества, К. Ичин сосредотачивается на феномене «меланхолии» в творчестве Виктора Пивоварова. Меланхолия рассматривается как организующий философский, физиологический и психологический принцип на протяжении всего творчества Пивоварова. Поэтическое творчество

Льва Рубинштейна стало темой статьи Т. Йовович. Исследовательницу интересуют перформативные поэтические новшества в творчестве Рубинштейна, а также его концептуальные приемы, опирающиеся на использование библиотечных карточек для записей летописи повседневной жизни, которыми он заодно воспроизводил подобие машинописного текста и упорядоченного по содержанию списка стихотворений.

Особняком стоят статьи Драгана Куянджича и Ланы Йекнич. Д. Куянджич в своей работе предлагает по сути апокалиптическое прочтение своих медиа-инсталляций, посвященных двум петербургским художникам — режиссеру Александру Сокурову и музыканту Сергею Шнурову. В их центре — тема музея как связующее звено с вопросами хранения, технологии архивации и идеологии, делающими музейное пространство общественным. Другому типу визуального искусства посвящена статья Л. Йекнич — театральному искусству современного режиссера и драматурга Николая Коляды. В ней Л. Йекнич исследует принципы режиссерской работы и работы с актерами в «Коляда-театре» на примере пьес, постановок в театре, а также на примере курсов, проводимых Колядой для режиссеров, драматургов и актеров. Статья знакомит читателя с экспериментами в уральском театре, с творчеством учеников школы Коляды, с процессом работы над спектаклем, который подразумевает постоянное внешнее и внутренне движение: снаружи — на сцене, внутри — в душе и сознании артиста.

В целом сборник «Бунтующая культура», несмотря на разнообразие тем и определенную фрагментарность исследуемых культурных явлений, представляет главные вехи интересов разных поколений сербских ученых. В них доминирует неофициальная, подцензурная, андеграундная культура советского времени, которая, сколь это ни странно, возрождается и сегодня на русской художественной сцене.

Бобан Мурич

ИДЕЯ ТЕРРОРА И ТВОРЧЕСТВО БОРИСА САВИНКОВА

Посягательство на право распоряжаться чужой жизнью (в сущности, посягательство на право Бога) в творчестве Бориса Савинкова соотносится с идеей революционной борьбы, и в то же время приобретает более широкое, общечеловеческое этическое значение и истолкование. Тем более, если иметь в виду, что в опубликованном в 1909 году первом романе Бориса Савинкова «Конь бледный» за идеей террора и его идеологическим осмыслением скрывается в образе главного героя, Жоржа, идея нигилистической вседозволенности, реализованная через оправдание убийства правом сильной личности на неограниченную, абсолютную свободу действия (в романе она названа «смердяковщиной» и к революционной идеологии никакого отношения не имеет). Тема политического убийства, убийства из-за идеи, с уровня социального обоснования революционной борьбы переносит свой содержательный центр на этический уровень, выдвигая вопрос морального оправдания идейного убийства. Поэтому феномен террора и террористической борьбы является ключевым элементом идейной основы романа, который необходимо более подробно и содержательно осветить.

В качестве причин широкомасштабной террористической деятельности, развернувшейся в России в последней трети XIX века — первом десятилетии XX века, приводятся

разные факторы: разочарование в готовности широких слоев народа пойти на восстание; равнодушие большей части общества к социально-идеологическим вопросам; полное отсутствие какого бы то ни было влияния общественного мнения на власть (если вообще то, что мы называем «общественным мнением», существовало в это время в России); желание отомстить режиму за его суровую расправу с идейными противниками; понимание власти (в лице царя) как неприкосновенного, Богом данного авторитета, который, с распространением атеистических идей, теперь воспринимается как узурпатор.

Источниками русского террора определяются следующие исторические факторы:

- Французская революция, то есть якобинская диктатура, в качестве первой реализованной террористической модели политической борьбы;
- существующая еще с античных времен идея тираномахии, перенесенная на русскую почву убийствами Павла I и Петра III (последний, напомним, был убит в Ропше. Случайно или нет, литературный псевдоним Савинкова, «подаренный» ему Зинаидой Гиппиус, как раз и связан с упомянутым топонимом — Ропшин);
- формирование в середине XIX века русской, в своей сути атеистической, разночинской интеллигенции (пришедшей на смену прежней, аристократической), присвоившей себе право определять, кому жить, а кому нет;
- распространение нигилизма, а именно его основного этического начала — вседозволенности (связанного с понятиями сверхчеловека или же человекобога).

В середине XIX века в рядах русской политической эмиграции в Западной Европе создается круг теоретиков революционного насилия — Бакунин, Лавров, Ткачев, Степняк-Кравчинский. Выстрел члена Ишутинской группы

Дмитрия Каракозова в царя Александра II 4 апреля 1866 года представляет собой практическое начало эпохи революционного террора в России. Террор как средство достижения социальных и политических перемен впервые в России теоретически сформулирован за несколько лет до этого события, весной 1862 года в манифесте «Молодая Россия» Петра Григорьевича Заичневского.

Борьба за политическую свободу и социальную правду путем политического насилия обоснована в работах выдающегося народовольца Николая Александровича Морозова «Значение политических убийств» и «Террористическая борьба». Согласно Морозову, террористическая борьба, в отличие от массовых вооруженных выступлений, в которых народ убивает собственных детей, представляется более справедливым видом борьбы, поскольку наказывает лишь настоящих виновников содеянного зла. Сочувственное отношение образованных слоев русского общества к радикальным идеям в большой степени благоприветствовало популярности террора. Симпатии либеральной общественности всегда были на стороне террористов, воспринимавшихся как самоотверженные подвижники, мифические герои-мстители.

Двойственное, фактически лицемерное отношение к проблеме политического насилия, одобрение насилия, исходящего из «наших» идеологических позиций, и категорическое осуждение того же насилия, возникающего с противоположной стороны, стороны идеологических противников, является общей чертой обеих противостоящих сторон — революционеров и защитников порядка. И в савинковском романе «Конь бледный» главный герой, террорист Жорж, указывает на непоследовательность в отношении к политическому насилию, которое зависит от занимаемой критиками идеологической позиции: «Говорят еще, что министра можно убить, а революционера нель-

зя. Говорят и наоборот. <...> И я не пойму никогда, почему убить во имя свободы хорошо, а во имя самодержавия дурно»¹ (8).

В середине 90-х годов XIX века из разного рода народнических групп и партий образуется партия социалистов-революционеров (эсеров). Цель, задачи и принципы организации террористической деятельности партии эсеров сформулированы в статье выдающегося идеолога и руководителя партии Виктора Михайловича Чернова «Террористический элемент в нашей программе» (опубликованной в седьмом номере подпольной партийной газеты «Революционная Россия» в 1902 году): террористическая деятельность не только «нужна» и «целесообразна», она «необходима» и «неизбежна». Циничным парадоксом истории является тот факт, что человек, никогда лично не участвовавший в терроре, пишет о его «необходимости» и «неизбежности», приводя доводы в пользу нравственного оправдания политического убийства.

Свою террористическую деятельность партия эсеров на самом деле начала раньше «официального» программного объявления террора законным средством политической борьбы. Практика опередила теорию, и статья Чернова появилась в качестве «теоретического ответа» на уже осуществленный теракт — убийство министра внутренних дел Д. С. Сипягина 2 апреля 1902 года. («В начале было дело», — как потом высказался один из руководителей эсеровского террора Григорий Гершуни). Партия эсеров отождествлялась в сознании многих с ее террористическим органом, — основанной в 1901–1902 годах Боевой организацией (вспомним слова террориста Ивана Каляева, что «эсер без

¹ Цитаты из романа приводятся по следующему изданию, с указанием в скобках страницы: *Ропшин В.* (Борис Савинков). Конь бледный. Ницца, 1913.

бомбы — не эсер»). Важнейшую роль в руководстве организацией, кроме скандально нашумевшего своим сотрудничеством с охранкой Евно Азефа, играли и Михаил Гоц и Борис Савинков. Савинков, по общему мнению, оказался хорошим проводником идеи террора: «Задача Савинкова, с которой он отлично справлялся, — подбирать для “участия в терроре” подходящих людей, готовить их психологически, вдохновлять на самопожертвование ради великих идеалов справедливости и свободы»².

Наиболее громкими жертвами эсеровского террора стали министр внутренних дел Вячеслав Константинович Плеве, убитый в 1904 году: московский генерал-губернатор, великий князь Сергей Александрович, убитый в 1905 году; харьковский и уфимский генерал-губернаторы. Борис Савинков в упомянутых терактах сыграл важную роль непосредственного организатора, подготовителя и участника (хотя свои руки он никогда не замарал кровью идеологического убийства).

Первый «удар» по террористической борьбе нанес революционный 1905 год. Царский манифест 17 октября законил партийную политическую деятельность и тем самым поставил под вопрос необходимость продолжения террора. Споры об этичности одновременной парламентской политической борьбы и подпольной террористической деятельности потрясали и разъединяли партию эсеров. Борис Савинков — один из немногих членов ЦК партии, который открыто выступал против отмены или временного прекращения деятельности Боевой организации, уверенный в том, что отказ от террора обессилит партию. Морального же противоречия в тезисе, что насильственными и подпольными методами нужно бороться против системы,

² *Архипов И.* Борис Савинков: террорист и литератор // Звезда. 2008. № 10. С. 107.

которую партия признает законной и даже сама в ней участвует своей парламентской деятельностью, Савинков не видел. Эти партийные споры нашли отражение и в романе «Конь бледный», в полемике партийного деятеля Андрея Петровича и Жоржа (19–20, 75–76, 116).

После неудачи первой русской революций и разоблачения предательства Азефа (1908), в общественном мнении ставится под вопрос и дальнейшая поддержка террора. Василий Розанов — один из первых, кто публично осуждал террор. Основу террора Розанов видит таким образом: в политике находится лишь физический корень терроризма. Метафизический же корень выводится из древнейшего начала человеческой истории — жертвоприношения — и самого понятия «жертвы». Идейную основу европейского революционного террора Розанов видит в разного рода христианских еретических учениях о потерянном рае и идеях Жана Жака Руссо о возвращении человека в естественное состояние первобытной невинности. Среди великих борцов против революционного нигилизма, как основы террора и политического убийства, Розанов выделяет Достоевского. Розанов сочувствует праву голодного на насилие, но категорически отвергает любую идеологическую первопричину, оправдывающую убийство с позиций социально-политических отношений. Он неустанно выступал в печати с критикой превозношения террористов. Известен целый ряд его статей в газете «Новое время», напечатанных в течение 1909 года. Большой отклик вызвали, например, статьи «Сентиментализм и притворство как двигатель революции», опубликованная 17 июля, и «О психологии терроризма», опубликованная 25 июля, в которых содержалась полемика с супругами Мережковскими³.

³ О полемике Розанова с Мережковским по поводу террора см.: Гончарова Е. И. Контуры жакации (В. В. Розанов и Мережковские) // Русская литература. 2006. № 4. С. 114–131.

Идеи «нового религиозного сознания», проповедуемые Мережковским, являются в определенной степени поддержкой революционному насилию. Близкие контакты в Париже Зинаиды Гиппиус и Мережковского с эмигрировавшими из России членами Боевой организации партии эсеров, Савинковым прежде всего, уверенность Мережковского, что Савинков и эсеры могут осуществить его идеи христианской революции как единственного пути к новому религиозному сознанию и Третьему царству, Царству Святого Духа, в романе «Конь бледный» (который Савинков как раз и писал в Париже (1907–1908 гг.) в период дружбы с Мережковским и З. Гиппиус) нашли свое отражение в идейном осмыслении героя Вани и его концепции убийства из-за любви, из-за Христа.

Русские мыслители, собравшиеся вокруг сборника «Вехи» (1909), в идее политического убийства видели апологию этического нигилизма, «отражение метафорической абсолютизации ценности разрушения»⁴. Один из авторов сборника, Семен Франк, дает убедительный психологический портрет революционера, оправдывающего убийство: «Социалист — не альтруист; правда, он также стремится к человеческому счастью, но он любит уже не живых людей, а лишь свою идею — именно идею всечеловеческого счастья. Жертвуя ради этой идеи самим собой, он не колеблется приносить ей в жертву и других людей. В своих современниках он видит лишь, с одной стороны, жертвы мирового зла, искоренить которое он мечтает, и с другой стороны — виновников этого зла. Первых он жалеет, <...> последних он ненавидит <...>. Это чувство ненависти к врагам народа и образует конкретную и действенную психологическую основу его жизни. Так из великой любви

⁴ Франк С. Л. Этика нигилизма // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909; переизд.: Посев: Франкфурт, 1967. С. 195.

к грядущему человечеству рождается великая ненависть к людям, страсти к устроению земного рая становятся страстью к разрушению, и верующий народник-социалист становится революционером»⁵.

Напомним, что эсеры делали категорическое различие между идейным убийством и убийством, совершаемым по личным причинам, никоим образом не допуская последнее. Террорист Егор Сазонов в письме из тюрьмы после убийства министра Плеве писал: «Личных мотивов к убийству министра Плеве у меня не было. <...> я никогда бы не поднял руку на жизнь человека по личным побуждениям»⁶. По словам Владимира Зензинова, публициста и члена Боевой организации эсеров, «для нас, молодых кантианцев, признававших человека самоцелью и общественное служение обуславливавших самоценностью человеческой личности, вопрос о терроре был самым страшным, трагическим, мучительным. Как оправдать убийство и можно ли вообще его оправдать? Убийство при всех условиях остается убийством. <...> Единственное, что может его до некоторой степени если не оправдать, то субъективно искупить, это принесение при этом в жертву своей собственной жизни. С морально-философской точки зрения акт убийства должен быть одновременно актом самопожертвования»⁷. Ссылаясь на немецкую философию, на нравственный императив Канта, сторонники права на политическое убийство придают ему философскую подоплеку (в которую, кроме Канта, мы включаем и Фихте и, отчасти, Ницше).

⁵ Там же. С. 193.

⁶ Цит. по: Чернов В. М. Перед бурей. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 187.

⁷ Зензинов В. М. Пережитое. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 108.

Убийца великого князя Сергея Александровича, близкий друг Савинкова Иван Каляев в терроре видел «не только наилучшую форму политической борьбы, но и моральную, быть может, религиозную жертву»⁸. В духе подвига Христа видел террор и уже упомянутый убийца Плеве Егор Сазонов, когда с каторги писал: «Я считаю, что мы — социалисты — продолжили дело Христа, который проповедовал братскую любовь между людьми и умер как политический преступник, за людей. Не слава прельщала нас. После страшной борьбы и мучений только под гнетом печальной необходимости мы брались за меч»⁹.

По мнению многих историков, самое большое содействие моральному оправданию террора, и в то же время моральной его дискредитации оказал своим творчеством Борис Савинков — мемуарно-публицистическим в первом случае, литературно-художественным во втором. Он был важнейшей и, после Азефа, самой противоречивой фигурой эсеровского террора. Его очерки о товарищах по Боевой организации Сазонове, Каляеве, Доре Бриллиант, Максимилиане Швейцере представляют собой настоящие революционные «жития». Опубликованные в течение 1908–1910 годов в эсеровских заграничных журналах «Былое», «Социалист-революционер», в газете «Знамя труда», они объединены под названием «Воспоминания террориста» (1917–1918 г. в журнале «Былое», 1926 г. отдельное издание, Харьков)¹⁰.

⁸ Цит. по: *Савинков Б.* Воспоминания террориста // *Савинков Б.* Избранное. М.: Политиздат, 1990. С. 46.

⁹ Цит. по: *Иоффе Г.* То, что было. К 130-летию со дня рождения Б. Савинкова // *Новый журнал.* 2009. № 254.

¹⁰ Цитаты и ссылки на текст «Воспоминаний террориста» даются по следующему изданию, с указанием в скобках страницы: *Савинков Б.* Избранное. М.: Политиздат, 1990.

Исследователи в «Воспоминаниях» чаще всего видят пропаганду и идеализированный образ террора, выражая сомнение в их правдивости. Вопрос в том, в какой степени показанные герои соответствуют реальным личностям-прототипам и их идейному и нравственному складу, а в какой степени отражают авторские мысли и идеи? Историческая объективность во многих конкретных сценах попадает под сомнение: современники в авторе замечают конфликт историка-биографа и художника в ущерб первому: «беллетрист Савинков всюду и везде вредит образу Савинкова-революционера»¹¹. Если иметь в виду, что «Воспоминания» написаны с очевидной целью реабилитации террора после разоблачения провокатора Азефа, становится понятным, почему в них на деле такая явная идеализация членов Боевой организации эсеров.

Замечая постоянную потребность автора копировать других, историк и публицист М. Горбунов (Е. Е. Колосов) выражает опасение, что портреты террористов в «Воспоминаниях» даны Савинковым такими, чтобы как можно больше они походили на героев «Коня бледного» (напомним, что роман «Конь бледный» и «Воспоминания террориста» создавались приблизительно в одно и то же время). Как бы мы ни относились к проблеме объективности или исторической правдивости портретов террористов, бросается в глаза авторское стремление показать в них титанизм идеи, мужество, высокую нравственность и готовность пойти на жертву ради будущего человечества. Многие из них показаны глубоко верующими, с чувством морального долга, в духе христоликой жертвенности: Каляев (46), Дора Бриллиант (48–49), Сазонов (49), Татьяна Леонтьева (109), Мария Беневская (170–171).

¹¹ *Тютчев Н. С.* Заметки о «Воспоминаниях» Б. В. Савинкова // Савинков Б. Воспоминания террориста. Л.: Лениздат, 1990. С. 367.

В какой степени «Воспоминания террориста» говорят о понимании террора самим автором, Савинковым? В весьма малой, почти символической. Автор о терроре высказывает свое мнение лишь однажды, в самом начале публикации, коротким нейтральным заявлением о принятии террористического метода борьбы, и уточняет: «В вопросе террористической борьбы <я> склонялся к традициям “Народной Воли”» (25). В то же время, как уже было сказано, многие в позициях героев «Воспоминаний» усматривают авторские идеи и позиции. Самому Савинкову, замечают исследователи, близко ощущение жертвы: «Элементы жертвенного героизма, тайного преступления и холодной жестокости сливались в жизни Савинкова в одно целое»¹². Ощущение революционного элитизма также характерно для Савинкова: «С идеологией террора он впитал идеи избранничества»¹³. «Авторскими» характеризуют и колебания в нравственной оценке террора (например, З. Гиппиус: «Савинков сам как будто чувствовал себя убиваемым — убивая. Говорил, что кровь убитых давит его своей тяжестью»¹⁴). Другие исследователи утверждают, что нравственные дилеммы свойственны не террористам-эсерам в целом, а лишь одному, стоящему особняком в идейном плане члену Боевой организации эсеров, близкому товарищу Савинкова Ивану Каляеву¹⁵.

¹² Мнение революционера-публициста, близкого сотрудника Савинкова К. Вендзягольского см. в: *Кельнер В. Е.* На волнах террора // Савинков Б. Воспоминания террориста. С. 9.

¹³ Там же. С. 11.

¹⁴ *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Н. Собрание сочинений в 15 т. Т. 6. Живые лица. Воспоминания. Стихотворения. М., 2002. С. 320.

¹⁵ *Горбунов М. (Колосов Е. Е.).* Савинков как мемуарист // Савинков Б. Воспоминания террориста. С. 425.

Нравственные сомнения лежат в основе его литературных произведений, тема которых — террор: «Конь бледный» (1909) и «То, чего не было» (1912). Савинков первый в художественной форме литературного произведения заговорил о страшных душевных волнениях террориста-исполнителя, о «праве» на убийство и недоумениях по поводу присвоения этого права себе: «Борис Савинков раскрывает очень сложную природу терроризма, те внутренние силы, которые втягивают в него людей. По мнению автора, здесь перемешаны социальная ненависть, доведенные до экзальтированности и фанатизма религиозные чувства и ложно понятая романтика в сочетании с личной неудовлетворенностью, тщеславием, склонностью к авантюризму, и многим другим. Самому Савинкову кое-что из перечисленного, видимо, тоже не было чуждо»¹⁶.

В отличие от существовавшей до тех пор апологии террора в литературных произведениях, например, видного писателя-террориста Сергея Степняка-Кравчинского (романы и повести «Подпольная Россия», «Андрей Кожухов», «Штундист Павел Руденко», «Домик на Волге»), с очевидной идеализацией образа террориста, в романах Бориса Савинкова в центре авторского внимания — нравственная сторона личности террориста и попытка осмысления «права» распоряжаться чужой жизнью. Савинков интересуется не канонами, а отступлением от канона, его вырождением, разрушением и обесмыслением. Дух и слово Библии, которые для Степняка-Кравчинского представляли удобный способ революционной пропаганды («Штундист Павел Руденко», например), для Савинкова являют нравственный эталон оценки революционного террора (своеобразный идейный «лакмус»). Центр тяжести в интересе к террору переносится с идеологического уровня его осмысления

¹⁶ Иоффе Г. То, что было. К 130-летию со дня рождения Б. Савинкова.

на уровень личности, участвующей в нем, и на этическую сторону террора.

Поэтому в центре внимания — отношение к террору прямых участников, исполнителей, членов террористической группы, во главе с главным героем, Жоржем. Пять членов группы (вспомним знаменитую «пятерку» в «Бесах» Достоевского) высказывают свое особое отношение к террору и причины своего участия в нем. Имея в виду исторические источники образов героев романа — членов Боевой организации, вероятным окажется предположение, что герои романа в какой-то степени отражают и мотивировку участия в терроре некоторых из членов эсеровской террористической организации. При этом в романе почти не проявляется отношение власти и общественного мнения к террору. Причина тому, прежде всего, своеобразная форма романа — дневниковые записки вождя террористической группы, безразличного к мнению другой, противоборствующей стороны. Официальный взгляд на террор, крайне отрицательный, дан в приводимых в романе газетных статьях, в которых описаны отдельные террористические акции (как своеобразный «взгляд со стороны»). Выбор слов и выражений, которыми описывается происшествие, отражает официальную позицию по отношению к террористам: они — «преступная шайка», их акция — «злодейский умысел» (70), «злодейское дело» (93). Высказываний отношения к террору обыкновенных граждан, никоим образом не участвующих в нем, — практически нет вообще. Савинков в романе не показывает поддержку террористической деятельности широкими слоями гражданской интеллигенции до революции 1905 года. Может быть, из-за того, что роман написан после революции, в эпоху «отрезвления» общественности и разочарования в террористических методах борьбы.

Свое участие в терроре по идеологическим причинам мотивирует только один член террористической группы —

Генрих. Это «правоверный» последователь партии, верующий в эсеровский лозунг «в борьбе обретешь ты право свое», уверенный в том, что террор необходим для достижения свободы, «что так нужно для победы социализма» (12). Генрих верит в будущий «рай на земле», с нетерпением ожидает день, когда рабы победят владык (136), верит в социальное преобразование общества путем революционного насилия: «Теперь увидят, как мы сильны, поймут, что партия победит, не может не победить» (124). На прямой вопрос Жоржа, зачем он идет в террор (81), Генрих отвечает: «Так не могу я не идти. Какое право имею я не идти?.. Ведь нельзя же звать на террор, говорить о нем, желать его и самому не делать» (82; привычная позиция в рядах бомбистов Боевой организации). Однако именно из-за недосмотра Генриха проваливается запланированная акция (80–82). Главному герою, отказывающемуся повиноваться партийным постановлениям, «правоверный» Генрих неинтересен, поэтому в записях ему уделяется мало внимания.

Двумя причинами мотивируется участие Федора в терроре: ощущение социальной несправедливости (58–59) и желание отомстить за смерть жены (9–10). В сознании героя террор воспринимается как двойное возмездие: на классовом и на личном уровне.

Мотивы участия героини Эрны в революционном терроре до конца не объяснены. С одной стороны, героиня заявляет, что ей «стыдно жить» (12); но с другой, проявляется ее психическая неустойчивость: «Я не могу жить убийством» (83). Кроме желания поскорее умереть, она к террору привязана и личной эмотивной трагедией, рабской преданностью вождю революционной пятерки Жоржу и получаемыми от него подачками «любовной милостыни».

Ваня — тип революционера, идейно очень близкого небольшой, но весьма значительной группе соратников Савинкова, членов Боевой организации с сильным

религиозным восприятием террора и революционной борьбы в целом, наподобие уже упомянутых Егора Сазонова, Марии Веневской и, особенно, Ивана Каляева (об этой близости, возможно, говорит и сходство их имен). Ваня — революционер во имя Христа: «вот идет революция крестьянская, христианская, Христова. Вот идет революция во имя Бога, во имя любви» (29), террорист, идущий на убийство по любви: «Убий, чтобы не убивали. Убий, чтобы люди по-Божьи жили, чтобы любовь освятила мир» (63). Политическое убийство и неминуемое наказание убийцы, отдача собственной жизни взамен забранной чужой, понимается в духе христианского жертвования собой ради ближних своих. Подобно Марии Веневской, о которой Савинков пишет в своих «Воспоминаниях террориста», что на вопрос, почему идет в террор, она ответила библейской сентенцией («Иже бо аще хочет душу свою спасти, погубит ю, а иже погубит душу свою мене ради, сей спасет ю», 171; Лука 9:24), и Ваня свое участие в терроре мотивирует цитированием Евангелия («нет больше той любви, как если за други своя положить душу свою», 12; Иоанн 15:13). Ваня в то же время проникнут истерзавшими его совесть чувством «долга революционера» (105) и грехом пролитой крови («убийство тяжкий грех», 12). Однако из-за любви к людям он готов взять на себя крест греха («Если крест тяжел, — возьми его. Если грех велик, — прими его», 14), чтобы подобно мученику пострадать, в твердой уверенности, что Христос в Своем милосердии простит его за грех по любви («А Господь пожалеет тебя и простит», 14; «Мой грех безмерно велик, но и милосердие Христа не имеет границ», 106).

Оппонентом Вани в идейном плане является главный герой романа, Жорж. Несколько раз для себя он признается, что не знает, почему он в терроре (12, 136–137, 142–143). На вопрос возлюбленной «зачем?» (46), Жорж один единственный раз пытается сформулировать связный ответ,

который в конце концов все-таки остается невербализованным: «Я хочу ей сказать, что кровь очищает кровь, что мы убиваем против желания, что террор нужен для революции, а революция нужна для народа. Но почему-то я не могу сказать этих слов» (46). Обыденные революционные лозунги, не отражающие и позицию самого героя, представляют лишь пустословие, и поэтому не «заслуживают» быть высказанными (обращаем внимание на первые заявления героя о терроре в начале повествования: «Я не знаю почему я иду в террор», 12; «Я не знаю почему нельзя убивать», 8). Вопросы, которые поднимает героиня, остаются до конца повествования открытыми, без окончательного ответа. При этом Жорж далек от нравственных колебаний Вани; ему чужд двойственный подход к вопросу нравственного оправдания террора: «Одно из двух: или “не убий” и тогда мы такие же разбойники, как Победоносцев и Трепов (ненавистные представители режима — Б. Ч.). Или “око за око и зуб за зуб”. А если так, то к чему оправдания? Я так хочу и так делаю» (23).

«Право» на убийство Жоржем соотносится с отсутствием твердых этических норм: «Если бы у меня был закон, я бы не убивал» (56). Вопрос о политическом убийстве Жорж явно переносит в этический план и разрешает его в духе христианской этики. Совсем иное дело факт, что христианская этика героем не воспринимается как «своя». Во всяком случае, пролитие крови для Жоржа лишено какой бы то ни было идеологической основы или же отношения к революционной борьбе за социальную справедливость. Об этом свидетельствует его отказ покориться постановлениям комитета, презрение к мотивировкам участия в терроре остальных членов группы, так же, как и совершенное убийство (второе убийство в романе) по личным причинам (драма любовного треугольника на почве ревности). Право на убийство в соображениях главного героя — лишь

тест, окончательная проверка силы собственной воли, провозгласившей абсолютную свободу и проистекающее из такой свободы право на вседозволенность («Вся моя воля в одном: в моем желании убить», 50). Что-то наподобие ницшеанского сверхчеловека или же образа героев-нигилистов у Достоевского. В ключе Достоевского Савинков изображает и крушение таким образом осмысленной личности (Жорж в конце повествования решается на самоубийство), которой, как вполне деструктивной, противопоставляется единственный возможный этический кодекс — в духе библейской заповеди «не убий».

Роман «Конь бледный» является наглядным примером савинковского отрицательного отношения к террору, неприятия по этическим причинам идейного убийства, вопреки представленному в «Воспоминаниях террориста» активному террористическому прошлому автора. Савинков-литератор спорит с Савинковым-революционером, создавая сложную, загадочно-противоречивую фигуру русского двуликого Януса.

Метар Бояниг

НАСИЛИЕ И ПРОТИВОНАСИЛИЕ. О ПРАВИЛЬНОМ СОПРОТИВЛЕНИИ (Эскиз возможной русской этики войны в контексте Великой войны)

Текст Ангелики Лайоу «Праведная война восточных христиан и крестовые походы» (“The Just War of Eastern Christians and the Holy War of the Crusaders”¹), который должен был способствовать пониманию войны православных христиан и их роли в конструировании общей и объединенной «этики войны» (а это идейно близкое понятие или же составная часть всех религий мира), недостаточно или неадекватно отстаивает справедливую конструкцию понимания и оправдания применения силы — конструкцию, которую можно назвать православной (ортодоксальной) и правоверной. Одновременно анализируя различные аргументы в пользу оправданного насилия в русскоязычных текстах и в текстах на западных языках, необходимо сконструировать возможный *минимальный ответ* на насилие или описать, чем было бы оправданное (или необходимое, или легитимное) *противонасилие*. Предложенный вариант подобного применения силы — правильного, своевременного и минимальных размеров — должен был бы удовлетворять

¹ Этот текст напечатан в книге: The Ethics of War. Shared Problems in Different Traditions. Ed. R. Sorabji & D. Rodin. Oxford: Routledge, 2006. P. 30–43.

двум гипотетическим требованиям. Во-первых, мы должны признать, что размышления русских философов перед началом и во время Первой мировой войны (а это было сто десять лет назад) о войне и силе являются на самом деле лучшей моделью, которую в теории насильственного действия создали восточное христианство и русская философия. Во-вторых, эта модель должна быть способна конкурировать с уже существующими проблемами и аргументами, которые мы сегодня, прежде всего в англосаксонском мире, называем «этикой войны» или «этикой (не)справедливо ведущейся войны»².

Реактуализацию нескольких важных текстов философов, писавших на русском языке более ста лет назад, и свою попытку найти в этой эпохе схожую с современной проблематику и ключевые аргументы, я объясню на нескольких уровнях. Если существует консенсус, что гуманитарные науки обязаны постоянно переосмыслять виды и оправданность насилия, переиначивать старые аргументы и затем конструировать новые институты, в которых исследователи, сотрудничая, будут находить и отстаивать искомую границу применения насилия, тогда деятельность русских философов в начале прошлого века может быть сопоставима с созданием новой теории войны на английском языке и на иврите в течение последних сорока лет.

² Термин «этика войны» должен относиться и к различным текстам и дискуссиям о войне, которые пытаются оправдать вьетнамскую войну и различные виды военного вмешательства Америки, начиная со второй половины прошлого века и до наших дней. Обычно книга Майкла Уолцера (*Walzer M. Just and Unjust Wars. New York: Basic Books, 1977*) и полемика, которую она вызвала, считаются началом нового обсуждения оправданной войны и ее этических границ. Под редакцией Б. Н. Кашникова опубликован сборник трудов «Этика войны и мира: история и перспективы исследования» (СПб.: Алетейя, 2016).

Существует несколько необходимых условий, чтобы писать о войне и применении силы, и эти условия соблюдены в текстах теоретиков, о которых идет речь³:

а) в основном все эти тексты (и книги) написаны во время или непосредственно после одного из массивнейших военных конфликтов, в котором участвовали все великие державы; б) война, которую назвали «Великой войной», стала таковой именно из-за убедительных аргументов в пользу силы и военных действий (предоставленных теоретиками, прежде всего философами, на всех языках и во всех странах), которые или поддерживали, или отрицали все известные умы того времени; в) тон противостояния или положительного восприятия в изложении собственных размышлений о войне и силе почти или полностью исключил так называемую религиозную фразеологию⁴, и это значит, что данные тексты не являются памфлетами и не содержат поверхностные призывы к войне или столь же поверхностные отрицания ее значения⁵. Конкретные

³ Самые известные, конечно же, Н. Бердяев, С. Франк, И. Ильин, Е. Трубецкой, Л. Карсавин, С. Булгаков, Ф. Степун, Г. Федотов, В. Эрн и В. Розанов. Все они пишут о войне и развивают тему допустимого и недопустимого применения силы. Некоторые из них также публикуют свои тексты о силе на других языках (немецком и французском), а некоторые философы (к примеру, Эрн, Ильин, Трубецкой) в течение декабря 1914 года путешествуют по России и читают публичные лекции о смысле войны и праведной борьбе с врагом.

⁴ «Религиозная фразеология» — синтагма, придуманная противниками идей Ильина об оправданности силы, борящейся со злом. Например, термин «зло» (или «неприятель божий», «безбожник») принадлежит к этому регистру выдуманных им максималистских понятий. Его мы находим уже у Соловьева (когда он говорит о войне), как и у Трубецкого и Бердяева. О проблеме зла в русской религиозной философии писал в 1930 году Николай Бубнов.

⁵ Один из хороших примеров — недавно опубликованное гениальное письмо Максимилиана Волошина, написанное в ноябре 1916 года военному министру Д. Шуваеву, в котором Волошин

аргументы, детальная реконструкция причин в пользу или против применения силы в различных ситуациях, теории оправдания существующей войны, которые естественным путем перерастают в размышления о войне как таковой (или о любой войне)⁶, явились последствием конфликтов на разных уровнях, заставляющих авторов писать разумно и очень осторожно.

• Зарубежные (не только русские) философы внимательно следят за философскими публикациями о войне в других странах — участницах конфликта. Война как сплетение событий (а события — это перемены, которые так или иначе преобразуют существующее положение вещей и взаимоотношения различных факторов) повышает внимание и поддерживает бдительность философов.

• Конфликт с «германским духом» представляет собой попытку найти причины немецкого милитаризма, или попытку вообще связать немецкую философию и культуру с брутальностью. Похожие конструкции можно найти, к примеру, также у Дюркгейма, у Бергсона, у некоторых английских авторов, хотя большое число русских философов (и не только философов) вносит весьма оригинальный вклад в описание «германского» и разницы между так называемым «германским» и так называемым «русским»⁷.

настаивает на своем индивидуальном праве не желать воевать и не заниматься пропагандой, а потому у него нет намерения мешать желающим идти на фронт. Поскольку я европеец, — говорит в начале письма Волошин, — я не хочу воевать, так как я осознаю «единство и неразделимость христианской культуры».

⁶ В сборнике «Судьба России» 1918 года опубликована короткая статья, цитирующая Бердяева, который 26 июня 1916 года настаивал, что хочет говорить не о текущей войне, а о войне вообще. Что представляет собой война? Как философски осмыслить войну? (Бердяев Н. Мысли о природе войны // Бердяев Н. Русская идея. Судьба России. М.: Сваргог, 1997. С. 255).

⁷ В. Эрн в названии своего известного текста связал Канта с Крупном, а Вячеслав Иванов в 1916 году в тексте «Легион и соборность»

• Споры, или оживленная полемика, между упомянутыми русскими философами (философы в военное время читают друг друга, что само по себе довольно странно) непосредственно фокусируются на аргументации, оспаривающей аргументы философов из держав с противоположной стороны конфликта. Это не только споры сторонников и противников войны, различных философских школ, сообществ или городов («миролюбивый» Петербург против «воинствующей» Москвы)⁸, это также и споры, цель которых указать на определенные проблемы, предложить улучшения военной практики и таким образом способствовать победе.

• Война и применение силы вызывают необходимость детального критического рассмотрения русской традиции размышлений о войне и насилии⁹, предпринявшей попытку

указал на различия между механическим, западным или германским сотрудничеством, и сотрудничеством православной соборной общины, которое основывается на духовной близости. «Соборность — задание, а не данность» (Иванов В. Легион и соборность // Иванов В. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 260). См.: *Бојанић П.* Супротстављање злу и сила, в: Зборник Филозофско-књижевне школе у Крушевцу. Крушевац: Багдала, 1996. Т. 3. С. 68–80.

⁸ Например, в книге «И. А. Ильин: Pro et Contra» (СПб.: Изд-во РХГИ, 2004) описана вся послевоенная полемика, которая велась как в различных кругах русской эмиграции, так и между самыми известными философами перед началом революции.

⁹ Здесь я прежде всего имею в виду наследие Ф. Достоевского, В. Соловьева и Л. Толстого, хотя существуют и другие тексты, чье влияние еще понадобится исследовать, — например, текст П. А. Бибикова под совершенно современным названием «Феноменология войны» (Время. 1861. № 12. С. 21–145). Соловьев вводит не менее трех важных концептов в несколько своих дискуссий. Первый — это «смысл» войны. Война не только зачем-то ведется, но это еще и феномен, у которого есть свои причины и есть последствия, которые могут быть понятными и объяснимыми. Затем, это «мессианская идея России», которая без применения силы и вне какого-либо милитаризма может объединить разъединенный мир, христианский

создания существенно новой модели смысла и оправдания войны, наиболее соответствующей так называемому «православному» или «восточно-христианскому» ее пониманию.

• Великая война и страшные разрушения являются непосредственным введением в тему православной или новой модели ведения войны, которую надо диаметрально противопоставить иезуитскому (у Ильина)¹⁰ или западно-христианскому пониманию праведной войны. Русское, или православное понимание войны *априори* исключает какой-либо империализм, институт наступательной войны и все формы превентивного применения силы¹¹.

и варварский. В конце Соловьев конструирует синтагму о «(последней) войне, которая может положить конец (любой) войне» и одновременно не верит в возможность такого применения силы. «Смысл войны» (Франк), «этический смысл войны» (Струве), «моральное противоречие войны» (Ильин) позднее переименованы в «духовный смысл войны» (Ильин, Трубецкой).

¹⁰ В своем дневнике Ильин детально описывает свою встречу во Флоренции с неким русским иезуитом, посланным из Москвы для проведения какой-то католической пропаганды и для того, чтобы помешать Ильину вести исследования в библиотеке «Уффици» и опубликовать несколько доказательств, что иезуиты действительно применяли принцип цели, оправдывающей средства. И. А. Ильин: Pro et Contra. С. 113–114. См.: Ильин И. А. О сопротивлении злу силою. Лондон, Канада: Заря, 1975. С. 194.

¹¹ Православное понимание войны должно было быть полностью противопоставлено антисемитской фразеологии Достоевского. Отрывок Достоевского из «Дневника писателя» (апрель 1876. «Война. Мы всех сильнее») парадигматичен потому, что легко можно заметить, как создается псевдорусское или «православное» понимание оборонительной войны, в котором на самом деле наличествует большое количество «наступательных» или «воинствующих» характеристик. Достоевского растрогало объявление войны, так как ее цель — защитить братьев славян. Война — это большой шаг, который прекращает все постылое, и который должен внести перемены, освежающие воздух (здесь Достоевский как будто списывает у Гегеля). Начнется «живая жизнь», и всем покажут,

● В конце концов, Великая война и великие тексты, которые тогда печатались по-русски, служат введением в еще один конфликт, вследствие которого сама Россия в скором времени разделится на два фронта в период «великой» гражданской войны. То есть мне думается, что тематизация дозволенных, легитимных форм применения насилия, которые допускались во время войны, становится более тонкой и мягкой в сравнении с абсолютно новой формой насилия, которая одновременно вызревает¹². Великая война, которая преобразуется и продлевается, доходя до стадии братоубийства и революции, должна была повлечь за собой поиск допустимого применения силы и строгий призыв правильно отвечать (сопротивлением) силе и эффективно прерывать и останавливать насилие.

СИЛА И ПРЕКРАЩЕНИЕ НАСИЛИЯ

Сейчас мы вернемся к заголовку, к словам «противонасилие» и «сопротивление», и некоторым философским

где раки зимуют: разным русским и иностранным мудрецам, исконным врагам, тысячам европейских евреев, и вместе с ними «миллионам жидовствующих “христиан”». «Не понимают они и не знают, что если мы захотим, то нас не победят ни жида всей Европы вместе, ни миллионы их золота, ни миллионы их армий, что если мы захотим, то нас нельзя заставить сделать то, чего мы не пожелаем, и что нет такой силы на всей земле». Война приносит спасение, суть войны — не убийство, а самопожертвование, война несет вечный мир и общее объединение, и т. д.

¹² В. Ленин не использует синтагму «революционное насилие» (это синтагма Вальтера Беньямина). Свои лучшие страницы о насилии Ленин пишет на тему диктатуры пролетариата («Диктатура пролетариата есть самая свирепая, самая острая, самая беспощадная война нового класса против врага...»). Насилие пролетариата он также понимает как противонасилие и как противостояние врагу, то есть насилию буржуазии. См.: Ленин В. И. Теория насилия. М.: Алгоритм, 2007. С. 214–215.

проблемам. Слова «противонасилие» и «ненасилие» очень редко используются в текстах и книгах упомянутых русских философов¹³. На это существует несколько причин. Основной причиной является попытка избежать определенной традиции, которую отстаивает Толстой с его теорией о непротивлении насилуем¹⁴, то есть о неприменении «насилования» (он употребляет именно это слово). Насилование

¹³ Толстой также не употребляет слово «ненасилие». Синтагма *non-violence* в настоящее время широко используется в английском и французском языках. «Насилие» (*Gewalt, violence*) — термин, который на сегодняшний день употребляется в этом контексте, у него в настоящий момент есть определенное преимущество над такими терминами, как сила, мощь или власть, в случаях, когда речь идет о оправдании или легитимизации (насилия), или когда темой становится отношение к праву («насилие и право»). Хотя у Паскаля, Спинозы или Руссо сила или мощь имеют преимущество над словом «насилие» в контексте права, у Канта, Якоби и Гегеля слово *Gewalt* принципиально связано с правом (*Recht*) или с источником права. Кант в своих лекциях настаивает, что без насилия право невозможно институционализировать («...*dass ohne Gewalt kein Recht gestiftet werden kann*»), или что в контексте внешней справедливости надо начать с установлением меры достаточного насилия («...*die Erichtung einer gnugsamen Gewalt*»). Тем не менее, иногда, особенно когда речь идет о § 28 «Критики способности суждения», термин *Gewalt* не переводится как «насилие». На русский или сербский языки *Gewalt* переводится как «власть», а на английский как *dominion* или *dominance*. См.: Гусейнов А. А. Понятия насилия или насилия // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 35–41.

¹⁴ У текста «Царство Божие внутри вас» (1890–1893), который Толстой первоначально намеревался печатать в качестве предисловия к русскому переводу «Non-resistance catechisme» христианского пацифиста Эдина Баллу, было два альтернативных названия, которые Толстой вычеркнул в своем черновике: «О непротавлении злу насилуем, о церкви и об общей воинской повинности» и «Учение христианское не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание».

Толстой определяет как акт или деятельность, направленные в сторону лица, которое их не принимает или не желает. И Ильин, и Франк понимают насилие, подобно Толстому, как сырую атакующую силу, поэтому насилие никогда не может быть оправданным¹⁵. В этом смысле противостояние насилию (нападению) может называться исключительно силой, и его нужно отличать от насилия. Если насильник нападает, покоряет, презирает — сила, которая ему противостоит (или сила, с которой ему сопротивляется *праведник*), его на самом деле останавливает, прерывает, отталкивает, умиротворяет, поэтому такую силу надо понимать парадоксальным образом как ненасильственную, не несущую в себе *насилования*.

Это, по сути, стилизация и реконструкция ключевой идеи Толстого о нахождении совершенно другой и новой силы («Теперь время сознания этой силы»)¹⁶. А именно,

¹⁵ Кроме того, и Ильин, и Франк, юристы по образованию, предпочитают слово «сила» (*force, Macht*) (хотя перевод слова *Macht* словом «сила» совершенно необычен), и таким образом отдают дань одной очень сложной традиции юридических текстов, темой которых было отношение силы и права. Эта традиция начинается в середине девятнадцатого века и длится до Веймарской республики. См.: F. Lassalle 1863; R. von Stinzing 1876; A. Heiling 1880; A. Merkel 1881; J. Binder 1921; R. Stammler 1925; M. Darmstachter 1926; P. Hansel 1930. Макс Шеллер в своей знаменитой книге, написанной в 1915 году, видит, возможно, ключевое различие между *Macht* и *Gewalt*: «Сила (*Macht*) также представляет собой еще и дух. В отличие от насилия (*Gewalt*), чья природа глупа, мертва и сведена к физическому» (*Scheler M. Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915. S. 10*).

¹⁶ Это предложение находится в самом конце краткой рукописи «О насилии», написанной, как кажется, в начале шестидесятых годов, и где мы находим несколько интересных идей, позднее или не развитых, или включенных с искажениями и потерями в другие размышления Толстого о насилии. Кроме первого определения силы, связи насилия и справедливости, идеи о насилии

отпор сторонникам Толстого, оказываемый Ильиным и Франком (и не только ими)¹⁷, явился следствием очень точного и детального прочтения его текстов в первоисточнике. Противостояние наследникам Толстого или «духу времени», окрашенному различными позициями Толстого и «псевдо-Толстого»¹⁸, парадоксально включает в себя некоторого «исконного» Толстого в теории (не)сопротивления насилию и нахождения силы (позднее Толстой так или иначе настаивает на том, что это любовь), которая должна навсегда отложить насилие¹⁹. Точнее, создается впечатление,

большинства над меньшинством в рамках общества (которая с вариациями появляется и позднее), Толстой вводит в употребление идею универсальности, «общей справедливости» («общая идея справедливости включает в себя идеи общей свободы и равенства и отсутствия насилия»). Здесь Толстой — когнитивист, предшественник Джона Ролза: «Достижение общей идеи справедливости, и совершенно[е] уничтожение насилия, следовательно, возможно бы было тогда, когда бы все человечество в одно время имело одну и ту же идею». «Иметь идею» — это эпистемическое предприятие. Для того, чтобы достичь «согласия человечества», и зная, что «Идея передается насилием и словом» (это очень интересно и всегда под вопросом), Толстой настаивает, что развитие идеи общей справедливости нужно реализовать «уничтожением насилия посредством насилия» и книгой, «книгопечатанием» (обе эти идеи позже были совершенно забыты). Здесь скрывается ответ на вопрос, как Толстой борется против насилия: написанием и публикацией текстов и книг.

¹⁷ «<...> эта группа морализующих публицистов неверно поставила вопрос и неверно разрешила его». *Ильин И. А. О сопротивлении злу силою. С. 9.*

¹⁸ «<...> перевернуть раз и навсегда эту “толстовскую” страницу русской нигилистической морали». *Демидов И. Творимая легенда, в: И. А. Ильин: Pro et Contra. С. 566. Полемика Ильина с Бердяевым на самом деле является дискуссией о значении Толстого в первые годы после революции.*

¹⁹ Внимательное чтение Толстого Ильиным и его острая критика все же делает возможным следующий вывод: «Нет сомнения, что граф

что взгляды Толстого, сформированные в разных фазах его творчества, гармонично вписались в новое мышление о войне и силе и регулируют этику праведного применения силы.

Я не уверен, что возможно последовательно представить позицию Толстого, но во всяком случае можно перечислить некоторые его идеи, узнаваемые в текстах, тематизирующих войну и насилие. Толстой сначала призывает отнестись к войне, то есть к крайнему насилию, со всей серьезностью, и тематизировать войну как феномен (хотя он слишком быстро приходит к заключению, что «цель войны — убийство»). В третьем томе «Войны и мира» он пишет: «Война не любезность, а самое гадкое дело в жизни, и надо понимать это и не играть в войну. Надо принимать строго и серьезно эту страшную необходимость». Затем Толстой ставит под сомнение известную и тривиальную идею о том, что общество основано на насилии, и делает это двумя способами: утверждая, что насилие не может стать средством объединения людей (насилие разъединяет), и что насилие создает ложное единство, «подобие справедливости», то есть подобие общества. В тематизации насилия ни до, ни после Толстого мы не находим такую специфическую связь между жизнью и насилием. «Жизнь, построенная на началах насилия, дошла до отрицания тех самых основ, во имя которых она была учреждена»²⁰. Толстой пытается освободить жизнь от насилия или найти «силу жизни», которая не может основываться на насилии.

Он высказывает две новые мысли в отношении власти и связи власти и насилия (гораздо раньше Мишеля Фуко): первая, что «основа власти есть (всегда) телесное насилие»,

Л. Н. Толстой и примыкающие к нему моралисты совсем не призывают к такому полному несопротивлению <...> напротив, их идея состоит именно в том, что борьба со злом необходима <...>».

Ильин И. А. О сопротивлении злу силою. С. 16.

²⁰ Толстой Л. Н. Царство Божие внутри вас.

и вторая: «но ведь властвовать значит насилловать, насилловать значит делать то, чего не хочет тот, над которым совершается насилие, и чего, наверное, для себя не желал бы тот, который совершает насилие; следовательно, властвовать значит делать другому то, чего мы не хотим, чтобы нам делали, т. е. делать злое»²¹. В конце концов, последняя операция Толстого, которая будет иметь различные последствия для дальнейшей истории «не-насилия», заключается в переносе силы (силы жизни)²² из внешнего мира во внутренний мир каждого человека, в индивидуальное: «(Т)от, кто чувствует достаточно силы в самом себе... не станет прибегать к насилию»²³.

²¹ Там же.

²² В «Исповеди» Л. Н. Толстой пишет: «Я ишу веру, силы жизни, а они ишут наилучшего средства исполнения перед людьми известных человеческих обязанностей. И, исполняя эти человеческие дела, они и исполняют их по-человечески», то есть с применением насильственных методов».

²³ Толстой Л. Н. Путь жизни. Не-насилие — это сила в понимании Ганди и Симоны Вейль. Толстой, к сожалению, не объясняет, как эта сила, которую он зовет любовью, «действует» перед лицом насилия другой стороны, и как она принимает насилие (Эммануэль Левинас позднее разовьет эту сцену и добавит к ней новый протокол — за насилие другого надо мной я на самом деле несу ответственность). Во всяком случае, Толстой напрасно приписывает эту экономию насилия исключительно христианству или православию (к примеру, в Талмуде существуют различные фрагменты, в которых любовь превращает врага в друга, или предписывается кормить врага (см.: *Kimelman R. Non-Violence in Talmud // Judaism. 1968. Vol. 17. № 3. P. 316–334*). Кроме того, Толстому постоянно недостает терпения проверить свою «теорию», детально отвечая на различные примеры, которые подразумевают срочное применение силы: «насильственное предотвращение попытки самоубийства», «применение силы ради защиты жертвы от нападения», или известный пример убийства ребенка в письме Эрнесту Говарду Кросби от 12 января 1896 г.

Какая эта сила и как описать такую силу (противонасильственную силу или силу, сопротивляющуюся насилию), как ее оправдать, и может ли тот, кто ее применяет, делать это этично и безошибочно (Ильин говорит иногда о «негреховном нанесении несправедливости»)? Вероятно, более точное объяснение оправдания или попыток оправдания применения силы в качестве ответа на насилие, как и описание «природы» самой силы (тут я прежде всего имею в виду сферу ее влияния, а не технику ее применения, хотя она тоже достойна обсуждения), прояснило бы положение, в котором находятся актеры этого театра (насильщик, который должен остановиться, и объект насилия, который должен не только остановить насилие, но и сам остановиться перед насильником).

Оправдание, под условием, что оно успешно, превращает силу в противонасильственную силу. Какова связь между «оправданием силы» (а только оправданная сила не является насилием) и противостоянием или сопротивлением? Всегда ли эта связь подразумевается?

Причина, оправдание и легитимация силы не являются синонимами (или не находятся в синонимии; Ханна Арендт, к примеру, утверждает, что насилие [*violence* или *Gewalt*] может быть легитимным, но не оправданным, а Карсавин говорит, что сила может быть необходимой, но не оправданной²⁴). Если мы временно забудем о различиях между «оправданной силой» и оправданным насилием (насилие по определению атакующее и агрессивное и не может быть оправданным или необходимым в контексте «русского» или «православного» понимания насилия), то можем доказать, что сила, являющаяся противонасильственной, — в этом

²⁴ См.: Карсавин Л. Церковь, личность и государство. Прага, 1927. Н. Лосский также не признает протокол оправдания (допустить как необходимость не значит оправдать).

смысле безразлично, является ли она оправданной или нужной, — подразумевает универсальный протокол, которого придерживаются все стороны конфликта. В тексте «Идейное оправдание войны» (1914) Семен Франк берет на себя тяжелое задание (это его слова) составить «идейное оправдание войны», объективное и моральное: «Оправдать войну значит доказать, что, если она ведется во имя правого дела, то она обусловлена необходимостью защитить или осуществить в жизни человеческой какие-либо объективно-ценные начала. Но “объективно-ценные” значит: ценные обязательно для всех. <...> Оправдать войну можно, лишь приведя такие аргументы, с которыми противник *обязан* был бы согласиться»²⁵.

Протокол «противонасилия» как «оправдания силы» должен иметь какие-то постоянные характеристики. Первое: насилие всегда на самом деле противонасилие, то есть насилие всегда уже представляет собой ответ на насилие (каждый, кто прибегает к насилию, утверждает, что на самом деле отвечает на насилие, которое уже совершилось); второе: основная идея «противонасилия» заключается в прекращении всякого возможного насилия (противонасилие поэтому есть последнее, конечное насилие), в осуществлении чего-то совсем нового (в прекращении всего старого, несправедливости и предшествующих ей видов несправедливости; эта цель оправдывает и делает возможной последнюю несправедливость); и третье: необходимой частью протокола становится полемика и обращение к противникам «противонасилия», сопротивляющимся любому ответу на насилие (обычно это относится к разным формам «толстовства»).

²⁵ Франк С. Л. О поисках смысла войны // Русские философы о войне / под ред. И. С. Даниленко. М.-Жуковский: Кучково поле, 2005. С. 404, 408.

Как прекратить насилие или войну, и существует ли что-нибудь в самом насилии (или «противонасилии»), что может остановить продолжительность насилия? Аналогично, или, точнее, на основании контраналогии, какие же это виды насилия, которым мы никогда не сопротивляемся, и которые не подразумевают применение «противонасилия»?²⁶ Можно ли назвать последние насилием, или «насилием» можно считать только тот его вид или то количество силы, которое должно вызвать ответ, то есть «противонасилие»? Существуют виды насилия, которые мы сносим, потому что уверены, что в противном случае последуют гораздо более страшные виды насилия²⁷. Далее, существуют модифицированные и институционализованные виды насилия (так называемое институциональное насилие, и, кроме того, невидимое, символическое насилие), которые стали невидимыми и на которые мы никогда не отвечаем (эта тема *contre-violence* — одна из конструкций Этьена Балибара, как и *convertibilite de la violence* или *conversion* и *institutionalisation de la violence*, о которых он часто говорит;

²⁶ Понятие противонасилия встречается очень редко. Его тематизирует только Гюнтер Андерс (Günther Anders), еще один убежденный пацифист, в книге «Gewalt — Ja oder Nein», опубликованной в 1987 г. Противонасилие для Андерса является синонимом «легитимной обороны».

²⁷ Это главный аргумент Толстого против противостояния насилию или злу. «Кроме того, оправдание насилия, употребленного над ближним для защиты другого ближнего от худшего насилия, всегда неверно, потому что никогда при употреблении насилия против не совершившегося еще зла нельзя знать, какое зло будет больше — зло ли моего насилия, или того, от которого я хочу защищать» («Царство Божие внутри вас»). Или: если же целью человека является искоренение зла, то использование насилия в качестве главного средства в борьбе со злом «может только увеличить, а не уменьшить зло» («Путь жизни»).

в введении к одной из последних книг Марты Нуссбаум упоминается похожая идея, которая также неприемлема)²⁸.

Далее, мы никогда не отвечаем на «насилие победителя», то есть институт победы может «вычеркнуть» предшествующее ей насилие, или насилие, которое привело к победе²⁹. Существует также один вид применения силы, который также входит в круг дискуссий о насилии, — «противонасилие» как предупредительная мера по отношению к насилию, которое еще не произошло, а также «противонасилие», которое исправляет несправедливость и восстанавливает исходное положение дел и равновесие (я полагаю, что это вымысел, потому что, когда мы насилием отвечаем на насилие, мы всегда стараемся ответить еще большим, преувеличенным насилием, чтобы именно так попытаться остановить дальнейшее насилие).

То, что меня сейчас прежде всего интересует — это временной и регулятивный аспекты «противонасилия». По определению, «противонасилие» всегда бывает, или должно быть, недолговечным, «быстрым», и должно содержать в себе элемент «против» (саморегуляцию), то есть некую способность самоограничиться и остановиться. Одним словом — отменить самоё себя.

Если внутри некой идеальной эпистемологической реконструкции милитаристского театра (во всяком случае, не только православного или русского) окажется, что пацифизм или воззвание к миру («стремление к миру любой ценой», Ф. Розенцвейг) существует у противника или

²⁸ *Nussbaum M.* Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice. New York: Oxford University Press, 2016.

²⁹ «Надо уничтожить этот город... (дело идет о городе Нанте — П. Б.). Будет достаточно времени быть людьми, когда мы победим» (“Nous aurons le temps d’être humains lorsque nous serons vainqueurs”) (Мари-Жан Эро де Сешель, 1793).

нападающего (мир восстанавливается, когда нападение или насилие заканчиваются), тогда прекращение насилия может проявиться в определенный момент, если (при условии, что) мы не ведем себя пассивно (Карсавин *бездействие* определяет как грех; *бездействие* есть отрицательное общественное действие).

Если мне сейчас необходимо как можно точнее определить этот тип поступка или принуждения, как *всегда минимальный ответ* на насилие как «противонасилие», который до нас дошел из русского языка и размышлений о силе и войне на этом языке и в этой традиции, тогда, конечно же, первый необходимый шаг — срочно и быстро оказать сопротивление. Я или мы должны противостоять другому или другим. Сама эта позиция «сопротивления» означает, что необходимо принять насилие другого (предупредительное насилие, война, «противонасилие» эпистемологически неправильны, потому что мы не знаем, нападут на нас или нет, Х. Патнэм³⁰) и срочно его остановить. Как вытерпеть насилие другого? Затем, как остановить насилие другого или какая сила в нем может остановить его собственное насилие?

Иван Ильин употребляет несколько глаголов — пресечь, заставить, понуждать, принудить, и так определяет формы этого «позиционирования себя напротив» нападения другого. Минимальный ответ на насилие в виде «противонасилия» должен был бы подразумевать несколько протоколов.

³⁰ «Если не знаем, тогда то, что мы делаем — неморально» (“If we don’t know, then what we are doing is immoral”). Putnam H. The Epistemology of Unjust War // Philosophy in an Age of Science. Ed. M. De Caro & D. Macarthur, Cambridge: Harvard University Press, 2012. P. 318.

Первый и самый важный заключается в способности отличать силу от насилия («не всякое применение силы есть насилие», Лосский)³¹. В книге «О сущности правосознания»³² Ильин пишет о духовной правоте как о какой-то таинственной силе, потому что власть как таковая есть волевая сила и правильная сила: «Власть есть прежде всего сила <...> Сущность жизни состоит в действии, и притом, в целесообразном действии; способность же к такому действию есть живая сила. <...> В отличие от всякой физической силы, государственная власть есть волевая сила. <...> “Меч” отнюдь не выражает сущность государственной власти. <...> Власть есть сила воли. <...> Первая аксиома власти гласит, что государственная власть не может подлежать никому, помимо правового полномочия»³³.

А этот отрывок для нас особенно важен: «Мало того, правосознание требует, чтобы самая власть воспринималась не как сила, порождающая право, но как полномочие, имеющее жизненное влияние (силу) только в меру своей правоты. Право рождается не от силы, но исключительно от права и в конечном счете всегда от естественного права. Это значит, что грубая сила, захватившая власть, будет создавать положительное право лишь в ту меру, в какую

³¹ Г. К. Гинс в книге «Право и сила» (Харбин, 1929) настаивает на том, что сила и насилие не пересекаются. Насилие есть противозаконная сила (С. 30). Интересно то, что в этой книге Толстой появляется только в главе «Анархисты и Ленин» (С. 18–21). С другой стороны, Андрей Снесарев в книге «Философия войны» (книга подготовлена к печати в 1930 году; М.: Ломоносов, 2013), в шестой главе («Война и государство») пытается на основании некоторых фрагментов Еллинека и Руссо исследовать результаты действия «грубой неразумной силы» (С. 222).

³² Ильин И. О сущности правосознания. Гл. 14. Аксиомы власти // Ильин И. Собр. соч. Т. 4. М.: Русская книга, 1994. С. 295–296.

³³ Там же. С. 291–295.

правосознание людей согласится (под давлением каких бы то ни было соображений) признать ее уполномоченной силой»³⁴.

Мне кажется, что Ильин в этом месте все еще недостаточно ясно показывает «асимметричную синонимию» власти и силы, о чем он писал в 1910 году³⁵. Власть как сила не порождает право; это возможно только если у власти есть «свое жизненное влияние», которое на самом деле есть сила «в меру своей правоты». Тот, кто находится в противостоянии, как раз и является той жизненной силой, которая, будучи правомерной (как власть), устанавливает право или порядок в «общественной жизни».

³⁴ Там же. С. 295–296.

³⁵ Текст Ильина «Понятия права и силы», написанный в 1910 году, — определенно один из первых текстов на эту тему, автор переводит как “Die Begriffe von Recht und Macht” (Кельзен в 1911 году также печатает текст “Recht und Macht”; может быть, под его влиянием Ильин перевел силу как *Macht*). *Macht* обычно переводят как силу, мощь, или иногда власть, тогда как немецкое слово, соответствующее значению Ильина, — это *Kraft* (Беньямин в 1921 году печатает текст о *Recht* и *Gewalt*). Ильин принимает решение в пользу *Macht*, подчеркивая в введении, что “*Macht ist hier als Artbegriff zu Kraft (entelecheia) zu verstehen*”. Немецкая версия текста Ильина (Радбрух, похоже, был с ней ознакомлен, когда писал свою книгу “Grundzüge der Rechtsphilosophie”, 1914) не содержит один отрывок о власти и силе, который существует в русском оригинале. Ильин два раза повторяет, что власть — это сила, санкционированная правом. Он пытается рассматривать право как силу, и реальность силы, которая может дать реальную мощь праву. Ильин рассматривает отношение, или сопротивление, или, еще лучше, «сближение» этих двух терминов, и на самом деле не может найти связь двух регистров, которые, хоть и являются комплементарными, не могут считаться со-принадлежащими. Право может быть силой, или общественной силой, но обратное не существует и, похоже, сила не может уравниваться с правом.

Затем, второй протокол: ни насилие, ни «грубая сила» (а это синоним насилия) не порождают право. Это большое новшество в истории оправдания силы или насилия, которого нет в западных языках³⁶. Насилию нападения надо противостоять только таким способом, который подразумевает возможность установления права или порядка. Если книгу 1924 года «О сопротивлении злу силою» читать в контексте раньше и позже напечатанных текстов Ильина о праве, тогда становится ясно, что право — основная регулятивная идея применения силы. Я сопротивляюсь насилию в той мере, в которой становится возможным рождение права. В этом смысле сила становится «стимулом к развитию права»³⁷.

³⁶ Огромное количество юристов писало короткие и длинные трактаты об отношении между правом и насилием (или силой). Жоффруа Жак Флэк в тексте 1915 года “Le droit de la force et la force de droit” (Paris: Sirey, 1915) говорит об извращении права в Германии (“*la déviation de la justice*”) (Р. 7), возникшем еще при Бизмарке, который считал, что «сила предшествует праву» (“*la force prime le droit*”; “*Macht geht über Recht oder vor Recht*”) (Р. 15). Флэк реконструирует немецкую пословицу о праве сильных подчинять себе слабых, то есть о преимуществе насилия над правом. Эта пословица гласит “*Eine Hand voll Gewalt ist besser als ein Sack voll Recht*” («Лучше кулак, полный насилия, чем мешок, полный права») (Р. 19). Насилие делает право стабильным, постоянным, институциональным. В книге “La force et le droit” (Paris: Felix Alcan, 1917) Рауль Антони предлагает формулу (*la formule*), которая содержит три возможности: “*la force fait, crée ou est le droit*” («сила вершит, создает или является правом»). Все эти тексты в каком-то смысле являются введением в исследование Эриха Бродмана “Recht und Gewalt” (Berlin & Leipzig: Walter de Gruyter, 1921), так же, как и в знаменитый текст Вальтера Беньямина, изданный в том же году.

³⁷ Гинс Г. К. Право и сила. С. 44. Особенно интересен случай текста “La force et le droit” Теодора Русьена, написанного в 1915 г.

Третий протокол, который всегда поощряет право в применении силы и непрестанно очерчивает границу «противонасилия», входит в круг метафоры и метонимии (мне кажется, что его все же нельзя подвести под «религиозную фразеологию»). Это напутствия «и самый меч его становится огненной молитвою» и «да будет ваш меч молитвою и молитва ваша да будет мечом»³⁸. Они могут, без сомнения, повлиять на регуляцию сопротивления насилию и быстрое прекращение применения силы, хотя о них всегда сложно логически рассуждать. Этот протокол появился, конечно же, в согласии с идеями Толстого о полном отказе от ответного насилия.

и напечатанного в 1916 г. в “Revue de metaphysique et de morale” (V. 22. № 6. P. 849–868), как и комментарий Франка в тексте «Сила и право» (Русская мысль. 1916. № 1. С. 12–17). Критикуя немецкую философию и ее связь с войной, альянс силы и права (*Macht geht vor Recht*), которую он считает скандалом для разума (*scandale pour la raison*) (P. 852), Русьен подтверждает их ясную и необходимую взаимосвязь. Франк, наоборот, показывает, что голая сила, «поскольку она противопоставляется праву, есть самая бессильная вещь на свете» (С. 15): «Истинная сила есть всегда сила права: ибо сила права, будучи духовной, тем отличается от голой силы, что всякое ослабление ее, всякое давление на нее вызывает новую реакцию правосознания, ведет к усилению права» (С. 16).

³⁸ Ильин И. А. О сопротивлении злу силою. С. 3, 219.

Мария Кувекалови

ГЕРОИ-УДАРНИКИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
НА ФОНЕ КУЛЬТУРНОЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ЖИЗНИ СССР В 1930 ГГ.
(на материале пьесы «Высокое напряжение»)

Под влиянием больших политических перемен и ускоренного темпа индустриализации в СССР господствующий в творчестве Платонова образ инженера резко меняется в произведениях 1930-х годов («Машинист» (1930), «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1930), «Первый Иван» (1930), «Высокое напряжение» (1931), «Впрок» (1931), «Хлеб и чтение» (1931)). Данные произведения, впоследствии давшие повод определять Платонова как вредителя социализма, пишущего на *тарабарском языке*¹,

¹ В своей статье «Платонов и Сталин: диалоги на “тарабарском языке”» Евгений Добренко пишет следующее: «Среди замечаний Сталина на полях повести “Впрок” интереснее всего не брань не выбиравшего выражения вождя, но его возмущение языком Платонова: “Это не русский, а какой-то тарабарский язык”. И действительно, здесь сталкиваются две грандиозные языковые проекции: публичная, явленная Сталиным, и платоновская — зазеркальная». *Добренко Е.* Платонов и Сталин: диалоги на «тарабарском языке» // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 8: Андрей Платонов и его современники. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 110–119.

Также по поводу повести Платонова «Впрок» Сталин в мае 1931-го года пишет редакции журнала «Красная новь» следующее:

окажутся переломными в дальнейшей судьбе писателя, закрепив окончательно и бесповоротно его положение в системе советских писателей. Созданию этих произведений, в том числе и неоконченного сценария «Турбинщик», способствовали поездки Платонова на Ленинградский металлический завод крупного машиностроения им. Сталина весной 1930-го года, которые повлияли и на возникновение нового типа платоновского героя-ударника, способного круглосуточно и непрерывно работать в соответствии с требованиями советской власти. Н. Корниенко в комментариях к пьесе «Высокое напряжение» отмечает, что «в сентябре 1930-го года Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) принимает постановление о призыве ударников производства в литературу и показе ударника производства как генеральной темы пролетарской литературы»². Также, в пользу установления гегемонии и литературно-идеологического единообразия, РАПП принимает решение о показе ударников, целью которого является не только воспевание героев первых пятилеток, но и толчок к новому пролетарскому движению в литературе, в котором больше нет места для отсталых писателей-попутчиков, не способных следить за быстрыми темпами развития страны. В своей работе «К хронике работы над пьесой “Высокое напряжение”» Дарья Московская обращает внимание и на тот факт, что «по требованию РАПП

«Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения и опубликованный головоотяпами-коммунистами с целью продемонстрировать свою непревзойденную слепоту». Записка И. В. Сталина редакции журнала «Красная новь» по поводу повести А. П. Платонова «Впрок» // Власть и художественная интеллигенция. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 150.

² Корниенко Н.В. Комментарии // Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. М.: Время, 2011. С. 694.

в ОГИЗе создаются: “Ударная серия”, “Социалистическое строительство”, очерковая серия “Борьба за промфинплан третьего года пятилетки”; устанавливается для поощрения авторов этих серий особая премия, иницируются поездки специальных ударных бригад писателей в краткосрочные (2–3 декады) и долгосрочные (3–6 месяцев) командировки по крупнейшим предприятиям, индустриальным стройкам, колхозам и совхозам»³. Хотя идея включения писателей в производственный процесс датируется еще появлением первых производственных романов: «Доменная печь» (1925) Ляшко, «Цемент» (1925) Гладкова, «Стройка» (1925) Пучкова, «Лесозавод» (1927) Караваевой, становится вполне понятным, что и в 1930-е годы производственная тематика⁴ продолжает развиваться и достигает своего пика как на фронте литературы, так и в сфере искусства, особенно — киноискусства. В этой статье мы постараемся разоблачить образы платоновских героев-ударников, их психологию и отношение к уже *отсталым* инженерам старого поколения, а также попытаемся указать на развитие ударнической и производственной тематики в сфере фильмов, снятых в 1930-е годы.

³ *Московская Д.* К хронике работы над пьесой «Высокое напряжение» // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 8. С. 416–447.

⁴ К. Ичин в статье «Инженер в производственном процессе: “Высокое напряжение” А. Платонова» пишет, что «в 1919-м году была проведена первая конференция по художественной промышленности с требованием, чтобы мастерские согласовывали свою работу с фабриками. С этого момента образ художника-производственника начинает распространяться на все сферы искусства с целью преодоления разрыва между искусством и трудом, с целью утверждения пролетарской культуры». *Ичин К.* Инженер в производственном процессе: «Высокое напряжение» А. Платонова. *Russian Literature LXXIII*, 2013. С. 101–102.

В июне 1930-го года в рамках XVI съезда ВКП(б) Сталин пишет знаменательный «Политический отчет Центрального комитета», в котором заявляет, что «рост народного хозяйства идет у нас не стихийно, а в определенном направлении, а именно — в направлении индустриализации, под знаком роста удельного веса индустрии в общей системе народного хозяйства, под знаком превращения нашей страны из аграрной в индустриальную»⁵. Одновременно Сталин восславляет труд и успех всех героев первого года пятилетки: «Самое замечательное в соревновании состоит в том, что оно производит коренной переворот во взглядах людей на труд, ибо оно превращает труд из зазорного и тяжелого бремени, каким он считался раньше, в дело чести, в дело славы, в дело доблести и геройства»⁶. Данному отчету предшествовала статья «Год великого перелома» (1929), в которой Сталин оптимистически смотрит в будущее, предлагая новый метод в борьбе за социализм и коллективизацию страны, а также способы осуществления генеральной линии коммунистической партии. Интересным для понимания духа эпохи является и «Договор о социалистическом соревновании обрубщиков трубного цеха» завода «Красный выборжец», опубликованный в марте 1929-го года в газете «Правда», в котором содержался вызов на социалистическое соревнование по поднятию производительности труда и снижению себестоимости. Победители соревнования получали звание «Ударник коммунистического труда».

На фоне таких событий и новых постановлений Платонов через своих героев-ударников разрушает ложную утопическую картину советского быта, создавая настоящее представление о советском человеке в эпоху сталинизма, работающем под *высоким напряжением*. Одновременно

⁵ Сталин. Главные документы. М.: Комсомольская правда, 2018. С. 189.

⁶ Там же. С. 200.

он, как и герой его «Машиниста», задается вопросом: «Пронесемся или сгорим»⁷ в этом ускоренном производственном процессе? Недаром Ханс Гюнтер в своей книге «По обе стороны от утопии» одну ее часть называет «“Ювенильное море” как пародия на производственный роман», утверждая, что «повесть на самом деле подрывает нормы этого жанра и продолжает критическую линию в творчестве Платонова»⁸. Приведенная мысль вполне применима и в контексте платоновских героев-ударников (Крашенина, Машинист, Девлетов), которые пародируют требования советской власти по созданию нового утилитарного человека будущего, направленного только к построению социализма, иронизируют над ними.

Образ героя-ударника лучше всего показан в пьесе «Высокое напряжение», в которой Платонов сравнивает и выделяет два типа инженеров — старые инженеры и инженеры нового ударнического поколения во главе с Крашениной. Образ женщины-ударницы создан не случайно, а как раз со стремлением продемонстрировать новое положение советской женщины, которая больше не только мать и хозяйка, но и носитель энергийного ударнического начала. Образ ударницы широко представлен как в литературе, так и в плакатном искусстве СССР 1930-х годов, скажем, в работах Страхова («Раскрепощенная женщина — строй социализм!»), Клуциса («Поднимая квалификацию работниц, помогаем ей стать активным и равноправным строителем новой жизни»), Пинуса («Делегатка, работница, ударница»), а также в работах Йорданского («Труженицы фабрик и полей, становитесь в боевые колонны ударниц!»), и имел целью подвигнуть как можно больше женщин к выполнению

⁷ Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. М.: Время, 2011. С. 462.

⁸ Гюнтер Х. По обе стороны от утопии. Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 88.

пятилетнего плана. Однако Мешков, инженер старого поколения, на слова Девлетова: «А вы будете теперь сменным инженером — вместе с Олей Крашениной»⁹, спрашивает даже с заметной обидой и удивлением: «Так я что же? Я мало способен или худ стал?»¹⁰, а потом замечает: «Я все понимаю. Я должен нести обязанности девушки»¹¹, что довольно четко выражает его сомнение по поводу того, чтобы Крашенина, не обладающая никаким практическим опытом, могла работать лучше *старого производственника*. В отличие от отсталого, никому не нужного Мешкова, Крашенина — *странное создание*, которое, по словам Абраментова, одновременно *спит и думает* — является самым ярким представителем нового поколения.

Платонов через образ Крашениной обыгрывает тему идеального, нужного человека, который *все бригады, все механизмы видит во сне*, но спит *только нарочно*, и таким образом жизни приведет к единственной цели страны — победе социализма. Идеальный человек, как Крашенина, работает усиленно и бессменно по 20 часов, не чувствуя усталости и изнеможения. Жизнь вне завода для нового инженера-ударника практически не существует, о чем свидетельствуют слова ее мужа: «Спасибо тебе, жена... Две ночи я ждал тебя, сволочь»¹², и «Оля! Ты забыла меня, девочка?»¹³. Это отчуждение, а также равнодушие ко всему, что не касается технического подъема и способов осуществления скорого прогресса и промфинплана, показана и на примере еще одного Машиниста-ударника, который на слова любимой девушки: «Я не знаю, зачем я ношу тебе еду и зачем

⁹ Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 189.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 123.

¹³ Там же.

тоскую, когда мы никогда не будем женаты»¹⁴, отвечает спокойно и с уверенностью в конечной победе: «Уж скоро, Маша, будет социализм. Ты подожди чуть-чуть»¹⁵, обещая ей, что «как социализм доделаем, так я тебя враз полюблю. А ты пока пойди походи». К. Ичин отмечает, что Платонов, «создавая образ Крашениной, бесспорно, имел в виду и действующее в то время постановление “О переходе на непрерывное производство в предприятиях и учреждениях СССР”»¹⁶, которое устанавливало общий график работы. Благодаря этому переходу *вырисовываются возможности* ускорения выполнения пятилетнего плана, что, на самом деле, подразумевает бессменную работу на заводах и предприятиях. При этом, даже когда Крашениной предоставляется возможность не работать и отдохнуть, она спрашивает директора: «Как вам не стыдно? У меня новые молота на испытании»¹⁷. Это возражение наводит на мысль, что для ударника отдых представляет собой самое страшное наказание, поскольку социализм «ждать не будет»¹⁸.

Платонов, создавая образ Крашениной, имел в виду не только упомянутое постановление СНК СССР, но и, безусловно, знаменитую статью Горького («Ударники — в литературу»), впервые напечатанную в 1931-м году в журнале «Наши достижения». В ней автор указывает на роль и главную характеристику ударников: «Ударники, выработывая на практике, на живом опыте приемы трудовой дисциплины и экономии рабочей энергии, являются ведущей силой в области строительства социалистической промышленности и сельского хозяйства. Именно поэтому

¹⁴ Там же. С. 463.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Ичин К.* Инженер в производственном процессе: «Высокое напряжение» А. Платонова. С. 106.

¹⁷ *Платонов А.* Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 143.

¹⁸ Там же. С. 129.

вполне естественно, что беспартийные ударники так хорошо понимают смысл и значение генеральной линии партии и так охотно вступают в число ее членов, увеличивая ее, то есть свою творческую силу». Однако Платонов в образе своего *хорошо понимающего смысл и значение* героя-ударника предупреждает о том, что тот легко может превратить свое созидательное начало в разрушительное, так как главным виновником случившейся катастрофы на заводе является не Почтальон, как это принято считать, а именно он. Образ новой, по словам Мешкова и Жмякова, *ненормальной жизни*, от которой им хочется *заплакать*, и есть настоящий «курс на катастрофу». Будучи техническим человеком, Платонов знал, что для новой жизни и ускорения производства кроме *нового человека* нужны и новые машины, которые будут содействовать нарастанию темпу общего труда. Несомненно, это мнение разделяли и старые производственники, которые предупреждали Крашенину о том, «сгорит генератор», одновременно называя ее решение включить тысячу киловатт *безумием*, которое впоследствии стоило жизни Абраментову и Распопову. Смерть Абраментова и Распопова служит подтверждением того, что искусственное энергичное ударническое начало, которым обладает Крашенина, «созидает социализм на гибели людей»¹⁹. Добавим к сказанному и описание из сценария «Машинист», подтверждающее предыдущую мысль: «Колхоз имени Генеральной Линии. Около некоторых изб стоят прислоненные новые тесовые гробы. У других изб мужики только делают гробы»²⁰. Недалеко от деревни видна железнодорожная дамба, пересекающая всю речную пойму поперек, из чего можно предположить, что мужики заранее делают гробы для будущих жертв социализма, хотя данную сцену позволено трактовать и в духе федоровского учения.

¹⁹ Ичин К. Инженер в производственном процессе: «Высокое напряжение» А. Платонова. С. 109.

²⁰ Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 464.

Интересным для понимания психологии нового человека-ударника является и его отношение к машинам, а также отношение к производственникам старого поколения. Так, например, Крашенина на машину смотрит как на живое существо, нуждающееся в *живых руках*, в то время как *мертвые руки* Жмякова и Мешкова способны только умертвить это живое существо. Она даже явно обращается к машинам: «За кого, вы говорите, машины?»²¹, на что получает ответ Пужакова: «За нас, Ольга Михайловна, — мы их заставим сочувствовать»²². Таким образом, настоящий живой человек и машина меняются местами в миропонимании ударника. Чтобы спасти генератор, хотя неудачно, Крашенина пожертвовала жизнью Абраментова и Распопова, и только в тот момент их жизнь приобрела некое значение. Над гробами умерших инженеров вознесся транспарант: «Два гроба на столах, два черных трупа в них. Два венка с надписями: “Храбрейшему инженеру, товарищу рабочего класса”, “Другу Сене, павшему на поле пролетарской славы и чести”. Общий транспарант над гробами: “Мертвые герои прокладывают путь живым”»²³. Платонов здесь, несомненно, издевается над существующими в то время лозунгами: «Труд в СССР есть дело чести, славы, доблести и геройства», «Ударный труд — дело чести», которые широко использовались в качестве идеологического пропагандистского материала. Также, на наш взгляд, и в последней надписи («Мертвые герои прокладывают путь живым») можно заметить насмешку над попыткой власти оправдать бессмысленную смерть Абраментова и Распопова перед другими инженерами, убеждая их в том, что эта их смерть — подвиг во имя будущего.

С другой стороны, образу ударницы противостоят образы представителей старого поколения инженеров —

²¹ Там же. С. 130.

²² Там же.

²³ Там же. С. 137.

Жмякова и Мешкова, живущих в постоянном страхе оказаться в хвосте общих трудовых достижений. Это чувство, несомненно, связано с так называемым «Шахтинским делом» (1928), в ходе которого власть обвинила «53 специалистов угольной промышленности в сознательном причинении вреда молодой советской экономике, а после непризнания ими своей вины — расстреляла всех участников этого первого большого процесса»²⁴. В подтверждение сказанному приведем слова Мешкова, произнесенные в момент аварии в компрессорной: «А?! Что в компрессорной? (Волнуясь.) А не говорили там, что меня нет?.. А я ведь спал, Сережа, я сильно сплю теперь. Я ударник и боюсь ослабеть, поэтому стараюсь лучше питаться, а по ночам не просыпаюсь»²⁵, из которых понятно, что предметом его волнения является не авария, а как раз тревога о том, чтобы кто-то не обвинил его во вредительстве или не связал с вредителями (недаром он спрашивает Абраментова: «А, Сережа, ты скажи мне тихо: ты не шпион, не подлец, не вредитель?»²⁶, а также: «А документы, Сережа, есть у тебя? Ты по закону вернулся в СССР?»²⁷). Кроме страха, охватившего Мешкова, он чувствует себя ничтожным по сравнению с новым человеком: «Не знаю... Я слаб. Я вижу, что стал бездарен, что новые люди способней меня и знают уже больше»²⁸). Это чувство и заставляет его думать о смерти, а также считать себя остатком от *истраченной мелочи*, которому *нужно скончаться*. Кроме того, Мешков — сирота, у которого нет своего класса, хотя Давлетов говорит, что «человек должен перестать быть

²⁴ Дужина Н. И. Путеводитель по повести А. П. Платонова «Котлован». М.: Издательство Московского университета, 2010. С. 16.

²⁵ Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 116–117.

²⁶ Там же. С. 115.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 118.

сиротой»²⁹, а в том ему поможет социализм. Конечно, здесь Платонов иронически переосмысляет учение Федорова о необходимости соединения людей *общим делом*. В данном случае, это *общее дело* — строительство социализма — только усиливает чувство одиночества у всех героев, начиная с Мешкова: «никто ко мне в гости не приходит, и мне пойти некуда»³⁰, и Абраментова: «Теперь я одинокий»³¹, «Я прожил жизнь в одиночестве, но умру в тесноте вашего класса»³², заканчивая Крашениной, которая ни на что не жалуется, но все-таки своим образом жизни обречена на одиночество. Таким образом, Платонов разрушает утопическое представление о социализме, предупреждая, что своим искусственным *напряжением* он может лишь привести к гибели людей и пробудить вопрос, которым справедливо задается инженер Жмяков: «Боже мой, Боже мой, почто ты оставил меня... в таком веке?»³³.

Платонов, создавая образы ударницы и отсталого производственника, некоторым образом ведет диалог со Сталиным по поводу его статьи «Головокружение от успехов», которая была опубликована 2 марта 1930-го года. В данной статье Сталин пишет следующее: «Нельзя отставать от движения, ибо отстать — значит оторваться от масс. Но нельзя и забегать вперед, ибо забежать вперед — значит потерять массы и изолировать себя. Кто хочет руководить движением и сохранить вместе с тем связи с миллионными массами, тот должен вести борьбу на два фронта — и против отстающих и против забегающих вперед»³⁴. Как бы в ответ на слова Сталина Платонов на примере своих героев показывает, что

²⁹ Там же. С. 118.

³⁰ Там же. С. 113.

³¹ Там же. С. 117.

³² Там же. С. 130.

³³ Там же. С. 142.

³⁴ Сталин. Главные документы. С. 249.

человек, находящийся между стремлениями *не отставать* и *не забегать вперед*, теряет ясность ума (Крашенина) и желание жить (Мешков), что как раз и приводит к катастрофе. При этом в 1932-м году основной проблемой становится проблема не отсталых инженеров, а лжеударников: «Суть этого явления определить довольно сложно, так как нигде в документах четко не даются критерии отделения лжеударничества от ударничества истинного. Судя по всему, таковых критериев вообще не существовало, а призывы к борьбе с лжеударниками были отражением осознания заводоуправлением ненормальности ситуации»³⁵. На фоне всего сказанного, платоновские героини справедливо задаются вопросом: «куда ж тут мне жить на этом свете?»³⁶.

Как уже было отмечено, ударническая тематика в 1930-е годы проникла и в сферу киноискусства. В газете «Известия» от 11-го января 1929-го года опубликовано постановление секретариата ЦК ВКП(б) «О руководящих кадрах работников кинематографии», в котором определена главная цель киноискусства — «решительно бороться с попытками приспособления советского кино к идеологии непролетарских слоев», поскольку «кино является одним из важнейших орудий культурной революции и должно занять крупное место в работе партии, как могущественное орудие массовой агитации и пропаганды, коммунистического просвещения и организации широких масс вокруг лозунгов и задач партии и как средство для массового культурного отдыха и развлечения»³⁷. Помимо постановления

³⁵ Журавлев С. В., Мухин М. Ю. «Крепость социализма»: Повседневность и мотивация труда на советском предприятии, 1928–1938 гг. М.: РОССПЭН, 2004. С. 118.

³⁶ Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 131.

³⁷ Постановление секретариата ЦК ВКП(б) «О руководящих кадрах работников кинематографии» // Власть и художественная интеллигенция. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 96.

ЦК ВКП(б), отмечает Дарья Московская, в июне 1931-го года проходит Первый расширенный пленум правления МАПП, на котором была отмечена особая роль кино в осуществлении пятилетнего плана: «В прениях по докладу избранного генеральным секретарем МАПП В. М. Киршона в качестве важнейших для советского кинематографа были названы темы: показ-женщины-активистки на производстве и вредительство»³⁸. На данном пленуме одновременно была определена ключевая роль кино в борьбе за строительство социализма. Здесь интересно упомянуть, что в том же году опубликовано «Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о желательности скорейшего возвращения С. М. Эйзенштейна в СССР» с целью, как впоследствии окажется, назначения его заведующим кафедрой режиссуры Государственного института кинематографии, а также дальнейшего развития киноискусства в русле идеологии.

Кроме «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова, представляющей собой «апофеоз индустриального труда, осуществляемого рабочим классом в деле построения социализма»³⁹, в 1930-е годы были сняты «Земля» Довженко, «Не хочу ребенка» Галли, «Контакт» Косухина, «Песнь о первой девушке» Голуба и Садковича, «Ветер в лицо» Зархи, а также фильм «Айна» Тихонова, сделанный на основе сценария Платонова «Песчаная учительница»⁴⁰. Все перечисленные фильмы, воспевающие ударнический труд и коллективное осмысление жизни, вполне вписывались в генеральную линию пролетарской кинематографии.

³⁸ *Московская Д.* К хронике работы над пьесой «Высокое напряжение». С. 422.

³⁹ *Ичин К.* Инженер в производственном процессе: «Высокое напряжение» А. Платонова. С. 108.

⁴⁰ Более подробно см.: *Климентьев Р. Е.* Работа А. Платонова в кино (1927–1930 гг.) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика». 2018. Т. 18. Вып. 3.

Особо следует обратить внимание на немой фильм «Земля» (1930), задуманный как последняя часть «Украинской трилогии». В данном фильме показана психология и отношение рабочих и крестьян к машине, их восхищение приездом трактора, предвещающего начало новой жизни. Надписи, показанные в фильме: «Будем здоровы с машинами», «Батько, теперь кулакам конец» и др., явно указывают на представление советского человека о возможности всеобщего спасения путем индустриального и технического развития. Группа крестьян поет песню о новой жизни, шагает стремительно за трактором, который их приведет к социализму, но все-таки они выглядят как группа загнипнотизированных людей, блуждающих без определенной цели. Похожая ситуация встречается и в сценарии «Машинист»: на вопрос «Чья ж теперь машина?», «Машинист отвечает с борта экскаватора: “Ваша”. Услышав это, весь колхоз в новой одежде с берега бросается в воду. Достигнув экскаватора, люди хватаются за него и с жадностью держатся за причальные брусья. Лошади также подходят вброд к машине. Петух перелетает воду и садится на площадку понтона»⁴¹. Эту человеческую жадность, которую справедливо можно считать и безумием, Довженко успел перенести на экран, обращая наше внимание на крупные глаза рабочих, с энтузиазмом ожидающих спасения.

Конфликт двух поколений инженеров, на который Платонов указывает в пьесе, обнаруживается и в фильме «Контакт» (1930) Косухина. Представители нового поколения отказываются помочь представителям старого, чтобы сохранить все плоды новой жизни только для себя. Такое поведение сурово осуждается и одновременно является причиной случившейся катастрофы, которая прямо отсылает

⁴¹ Платонов А. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 474.

к платоновской аварии, результатом которой стала гибель Абраментова и Распопова.

Роль женщины как носителя энергийного ударнического начала показана в фильме «Песнь о первой девушке» (1930) Голуба и Садковича, — героине удается навести порядок и организовать сельсовет. Тематика данного фильма вписывается в картину советского быта с его тенденцией выдвижения женщин и выполнения пятилетнего плана.

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что попытка власти интенсифицировать ударническую тематику была оценена Платоновым как попытка реализовать проект социализма насильственным и искусственным путем, двигаясь которым новый человек, в стремлении *догнать* и *перегнать*, теряется во вновь возникающих сложностях. Суть произведения правильно обнаружил цензор, скрывающийся под псевдонимом «Чекист», который выдвинул на первый план ряд ключевых вопросов, интересующих самого Платонова: «Почему так странно раскрыт инженер Абраментов, как от вредителя пришел он к подлинной любви к социализму, загорелся героическим энтузиазмом, жертвой которого он и пал? Наконец, почему мы так мало бережем людей, почему, действительно, наши достижения сплошь на жертвенности, а ведь именно под знаком жертвенности раскрывается вся пьеса»⁴². Таким образом, Платонов подчеркивает, что человеческая жизнь неопценима и что, на самом деле, «промфинплан — это не бумага, это вот те люди, какие погибли»⁴³ в ударническом производственном процессе.

⁴² *Московская Д.* К хронике работы над пьесой «Высокое напряжение». С. 426.

⁴³ *Платонов А.* Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. С. 141.

Василиса Шливар

ВАДИМ СИДУР: БУНТ ЭРОСА ПРОТИВ ДЕСАКРАЛИЗАЦИИ СМЕРТИ

Встреча со смертью определила жизненный путь Вадима Сидура (1924–1986), превратив его в постоянное и неистовое творчество. Большой голод в детстве, тяжелое ранение в Великой Отечественной войне, инфаркт привели к совершенно иному восприятию времени — к осознанию его быстротечности и роковой нехватки. Четкое, почти фаталистическое ощущение человеческой бренности и конечности теперь сопровождается ненасытной потребностью высказаться и через выражение собственного существа как можно шире охватить жизнь. В этом намерении размышления о смерти и ее проявлениях выходят на первый план, однако смерть у Сидура всегда неотъемлемо связана с величественными обликами жизни, человек как столкновение Эроса и Танатоса — суть его творческого акта. Это очевидно в скульптурах, но заметно также и в других формах творчества художника, как визуальных — в графике, акварели, рисунке, кино, так и литературных — в поэзии.

Краеугольным камнем авангардной фигуративности Сидура является человеческое тело, как самое близкое и полное свидетельство о различных феноменах существования. Жизнь для Сидура — главный источник вдохновения, а человек — важнейшая тайна. Он интуитивно перенимает космические и природные принципы творчества, находя духовному и физическому опыту облик, совмещающий

универсальное и единичное. Обязательно массивные, несмотря на пропорции, — поскольку массивность и тяжесть составляют суть скульптуры, ее монументальность, отличая ее от статуэтки, — эти произведения из бронзы, алюминия, гипса и дерева представляют собой своеобразные формулы, как говорил сам художник. Такое восприятие возникает за счет предельной собранности формы, простой геометризации и нарочито выразительной минималистической пластики. Лишь одна стилизованная деталь или резкий изгиб, на который вдруг наталкиваются взгляд и пальцы, передают полноту художественного выражения, ведут к глубинному узнаванию знака, как сдвига души, всегда заново вспоминающей пережитое вечное. «Как художник я ставил перед собой задачу изваять скульптуры, обобщенные по форме, вечные по смыслу, доведенные до формулы», — пишет Сидур¹.

Подобная установка, воплощенная в собранности и аллюзивности каждого представления, в законченности и открытости экспериментальной формы, создана во многом под влиянием древней скульптуры и русской иконы. Сперва это была fascinация скифскими бабами, возвышающимися перед музеем и на курганах в родном городе Днепропетровске, потом сильное увлечение древнеегипетской, ассирийско-вавилонской, африканской, древнеиндийской, греческой архаикой в московских музеях, куда он постоянно ходил во время учебы в Строгановке, и наконец, древнемексиканское искусство, с которым встретился на выставке в шестидесятые годы. Грандиозность и спокойствие, рассчитывающие на вечность, «впечатление НЕПРЕХОДЯЩЕГО, рассчитанного навсегда»², оставили нестираемый след в его уме. Вполне в духе авангардных течений, практически вторя

¹ Цит. по: *Нольде-Лурье Н.* Драма человека в творчестве Вадима Сидура. М.: Издательство «Канон-Плюс», 2014. С. 118.

² Там же. С. 42.

поискам художников начала XX века, Сидур питается архаикой, находя в ней выход к вечной, освобожденной форме. Он обнаруживает для себя принципы, установленные еще Вольдемаром Матвеем, и так же, как Ольга Розанова, Казимир Малевич, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и многие другие³, основывает свое творчество на неисчерпаемой и мистической простоте примитивного искусства:

«Принцип свободного творчества по своему существу представляет собой апогей экономии сил, наименьшую затрату технических приемов, и вместе с тем дает наиболее верное и сильное эхо божественной красоты, которую ощутил человек»⁴.

Однако собранность, массивность и целостность для Сидура никак не связаны со статикой. Скульптура течет. Она мерцает и передвигается во взгляде, неспособном предположить ее изгибы, окончательно осмотреть ее. Познание сбывается в существе, в узнавании неповторимой складности настолько живой, противоречивой формы, поскольку наряду с массивностью Сидур достигает легкости и прозрачности, даже хрупкости, вводя в скульптуру пустоту. Проемы различного объема и глубины раскрывают другое, внутреннее измерение произведения, окаймленное множеством динамичных, иногда драматичных изгибов⁵. Помимо

³ См. подробнее о влиянии примитивных форм искусства на русский авангард в статье Корнелии Ичин «Истоки русского авангарда: Африка»: Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С. 304–335.

⁴ Матвей В. Статьи. Каталог работ. Переписка. Хроника деятельности «Союза молодежи». М.: Государственный художественный музей; Рига: «Neputns», 2002. С. 31.

⁵ Создавая своеобразную ритмику чередования внутреннего и внешнего плана, подчас пронизанную архитектурным началом, Сидур снова восходит к мастерам примитивного искусства. Ср.

пустоты, он высекает также светом, дополняя таким образом объем скульптуры, подчеркивая ее диссонанс. Планов много. Все аукаются с неуловимым единством. Форма открыта, замыкается в восприятии.

Скульптура как текучее единство — знак трансценденции у Сидура. Комплексная, но компактная форма мерцает, так как в своей необыкновенной предметности и сама движется, и одновременно требует движения вокруг себя, даже тогда не раскрываясь вся за раз, а лишь в соединении нескольких длинных или коротких восприятий отдельных частей. На первый взгляд статичная, такая форма в самом деле неустанно течет, пространство выходит во время и покидает его, диктуя постоянное преобразование в вечности каждого нового взгляда, то есть мгновения. Сидур такой трансгрессией на своем познавательном пути продолжает авангардный эксперимент Александра Туфанова. Вдохновленный идеями Бергсона, а также актуальными в то время натурфилософскими представлениями о непрерывном обновлении материи, Туфанов писал о необходимости флюидного космического восприятия реальности, освобожденной от времени и постигаемой методами «непосредственного лиризма» — в пении птичек, народных песнях, беспредметном

у В. Матвея: «Игра тяжестями, массами, у художника-негра поистине разнообразна, бесконечно богата идеями и самодовлеюща, как музыка. Многие части тела он сливает в одну массу и получает, таким образом, внушительную тяжесть; сопоставляя ее контрастным путем с другими тяжестями, он добивается сильных ритмов, объемов, линий. Надо подчеркнуть основную черту в игре массами, тяжестями: массы, соответствующие определенным частям тела, соединяются произвольно, не следуя связям человеческого организма. Чувствуется постройка архитектурная, и связь только механическая; мы замечаем накладывание масс, прибавление, обложение одной массы другими, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность». Там же. С. 106.

искусстве, заумном языке, а это значит — в свободной простой форме⁶. Эти рассуждения нашли отражение в творчестве многих авангардистов, а дальше всех пошли Хармс и Введенский: радикализация категории времени ведет как раз к раскаленному состоянию мерцания, где предметный мир исчезает в предельно четкой ясности, наступающей на грани каждого нового погружения в бесконечность.

Вариативность обликов внутри отдельной скульптуры связана с вариативностью творчества Сидура в целом. Он всегда творил в циклах, причем почти ни одного цикла не заканчивал, развивая их параллельно и оставляя возможность возвращаться к определенной теме. Такое «вечно юное возвращение» (В. Биbihин) — не только знак непрекращающегося поиска новых формальных решений. Круговое движение сквозь самость прежде всего отражает природу постоянно рефлектирующего мышления самого художника, а также природу вопросов, вдохновляющих и призывающих его, — вечных, неразрешимых, но и не всегда требующих разрешения, а лишь фиксации. Такая пульсация творческого процесса во многом вторит онирическим механизмам, преимущественно механизмам памяти.

Сидур лучше всего помнит войну. Он ушел на фронт добровольцем в 1942 году, как убежденный коммунист, командир пулеметного взвода, а вернулся еле живой, с развороченной челюстью, раненый до конца жизни, — бессилие и разъединенность тела ему пришлось преодолевать до последнего дыхания. Ветхозаветный ИОВ, как себя называл,

⁶ См. подробнее в трудах А. Туфанова «К зауми» (1924), «Ушкуйники» (1927): *Туфанов А. Ушкуйники*. Сост. Т. Никольская и Ж.-Ф. Жаккар. Berkeley Slavic Specialties, 1991. 197 с.; а также в книге Ж.-Ф. Жаккара «Данниил Хармс и конец авангарда», в разделе «Александр Туфанов: поэтика текучести»: *Жаккар Ж.-Ф. Данниил Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. С. 26–34.

иронизируя над аббревиатурой инвалида отечественной войны, присужденной ему в девятнадцать лет, он все страдание воплотил в искусство. Уничтожение, калечение, убийство, выживание — главные темы обширного цикла, посвященного преимущественно послевоенному периоду. Сидура интересует человек как средоточие и носитель мира, поэтому чаще всего героем этих скульптур предстанет инвалид с широким диапазоном внутренних терзаний между беспомощностью и волей к жизни, бессилием тела и потенцией духа. Об этом свидетельствуют и сами названия: «Инвалид» (1962), «Инвалид с палкой» (1962), «Раненый» (1963), «Человек с оторванной челюстью» (1965).



*Инвалид*⁷



Раненый

Искаженное, оскверненное тело — в основе скульптуральной репрезентации художника. Человек перед смертью,

⁷ Все фотографии — из личного архива Карла Аймермахера.

совсем опустошенный, предельно ранимый, без рук, без ног, без лица, то есть с полностью забинтованной головой — вот впечатляющие формы, которые в духе аристокисяновских, почти библейских кадров из «Ладоней» показывают насильственную редукцию тела, одновременно раны существа. Перед нами автопортреты и портреты тех, кого Сидур встречал в больницах, на улицах послевоенного города. Портреты эпохи. В них можно вписать и двойное тоже автобиографическое представление пулеметчика 1960 и 1964 годов: другое лицо военной раны, телесное расширение которой в пулемет четко повествует о роковой трансформации человека в орудие убийства. Возвращение в человеческий облик происходит при встрече со смертью — лишь раненый солдат может освободиться от оружия, знает Сидур.

Ряд из пяти одноименных скульптур «После войны» (1956, 1962, 1965, 1968, 1983), высеченных в различном материале (последняя сделана и в совершенно другой технике), более смело вводят тему жизни, поскольку тело калеки теперь переплетается с женской фигурой. Женский принцип для Сидура является символом мира, витальности и красоты, но он здесь не противопоставлен нейтрально мужскому началу, как это сделано, к примеру, в двусторонней скульптуре «Война и мир» (1962). Столкновение двух полов как двух миров, в конечном счете столкновение жизни и смерти, дано в драматическом представлении несносной встречи любовников, измененных войной. Virtuозно разорванная, пронзенная и даже угловатая форма течет, изливая на зрителя ужас безнадежности, молчания, тоски, невозможности понять абсурд трагизма. Но это не мешает взаимному принятию, единству. Гротеск безумной эротики в первом варианте этой скульптуры 1956 года, где в грубой обработке терракоты узнается женщина, обнимающая лежащий торс тотально покалеченного тела, свидетельствует

одновременно о глубокой беспомощности и отчаянном желании жить. Однако в амбивалентности такого крайне провокационного и неожиданного представления чувствительной темы войны нет ничего низкого, вульгарного. Эрос для Сидура — возвышенный знак перерождения, абсолютная победа духа. До этой формулы он рано дошел. Ее дальнейшее осуществление в рамках заданной темы узнается в скульптуре «Инвалид с беременной женой» (1963), а в плане творческих принципов — в знаковом правиле «трех с»: «всегда творить нечто странное, страшное и сексуальное»⁸.

Собственный опыт войны переносится на общий план в цикле памятников, посвященных жертвам массовой гибели. Памятник погибшим от насилия, погибшим от бомб, погибшим детям, непохороненным, концентрационному лагерю — это все свидетельства непрекращаемого кровопролития. В них художник мыслит темы памяти, смерти, жертвы, палача, уничтожения в лагерях, дегуманизации. По форме и накалу агрессии и тоски эти драстичные скульптуры представляют собой мощные медитации о неугасающей ответственности. Имманентная ответственность, возникающая не внешне, а в существе, понимается в ключе Достоевского как бремя, принадлежащее каждому человеку, — у каждого своя доля во всемирном зле, все виноваты за все. Позже, в восьмидесятые годы, Сидур возвращается к этому вопросу в стихах: «Я раздавлен / Непомерной тяжестью ответственности / Никем на меня не возложенной»⁹.

Среди неповторимых ламентов о чудовищном уничтожении и узаконенном извращении человека находятся

⁸ Маркин Ю. Вадим Сидур. 1924–1986. Скульптура. Графика. М.: БуксМАрт, 2021. С. 32.

⁹ Сидур В. Самая счастливая осень. Стихотворения 1983–1986 гг. М.: Отдел культуры исполкома Перовского райсовета. Постоянная экспозиция работ Вадима Сидура. 1990. С. 47.

и памятники, созданные как реакция на конкретные исторические события, — погромы евреев в лагерях на Украине — «Бабий Яр» (1966), в Германии — «Треблинка» (1966).



Треблинка



Бабий Яр



Памятник погибшим от бомб

«Бабий Яр» был вдохновлен одноименным документальным романом Анатолия Кузнецова 1965 года. Шестичастная композиция, высеченная в дереве, представляет группу обнаженных застыженных тел различного возраста и пола перед расстрелом. Особо выделяется лейтмотив всего творчества — оторванная, грозящая улететь голова, удерживаемая руками мужчины, — хармсовский знак безумия, опустошенности и хаоса. И у «Треблинки» есть литературный подтекст, поскольку она создана под влиянием очерка Василия Гроссмана «Треблинский ад» и самой фотографии лагеря, с которыми Сидур ознакомился благодаря вдове писателя. Компактная квадратная форма в самом деле изображает формулу систематического уничтожения человека, обнаруженную в процессе научных подсчетов, согласно утопическим началам рационализма и утилитаризма. Четыре трупа сложены в соответствии с правилами быстрого сожжения. Нет смерти, существует только эффективное производство трупов.

Две многофигурные композиции в плане категории времени оказываются близкими к «Памятнику погибшим от бомб», вкуче с ним создавая своеобразный темпоральный ряд, поскольку каждая из скульптур изображает всего лишь один изолированный момент — перед смертью, самой смерти и после смерти. Остановленный роковой миг — на эшафоте («Бабий Яр»), бомбы, пронзающей тело («Памятник погибшим от бомб») и перед сожжением трупов («Треблинка») — запечатлевает брутальность, которую нельзя понять, и ставит один из ключевых вопросов Сидура — о десакрализации смерти. Своими скульптуральными размышлениями об утрате достоинства смерти художник практически предвосхищает рассуждения Дж. Агамбена, обращающегося к хайдеггеровскому понятию «бытия-к-смерти» в попытке осмыслить опыт Освенцима:

«[...] невозможно говорить о смерти применительно к жертвам лагеря уничтожения, ибо они не умирали в подлинном смысле этого слова — они были продукцией, производимой фабрикой смерти. “Они умирают массово, сотнями и тысячами”, как говорится в тексте лекции о технике, которую философ прочитал в Бремене. Лекция носит название “Опасность” (*Die Gefahr*):

Умирают? Кончаются. Уничтожаются. Умирают? Становятся единицами хранения на складе фабрики трупов. Умирают? Ликвидируются без лишнего шума в лагерях уничтожения... Но умереть (*Sterben*) означает: испытать смерть в собственном бытии. Мочь умереть означает: мочь принять это решающее испытание. И мы это можем, только если наше бытие способно стать бытием смерти...

[...] Лагерь оказывается местом, где невозможно испытать опыт смерти как наиболее собственной и непреодолимой возможности, возможности невозможного; местом, где не происходит присвоения не-собственного и фактическая область неподлинного не знает ни инверсий, ни исключений. Вот почему в лагерях (как, впрочем, и повсюду в эпоху безусловного господства техники) бытие смерти подвергается остракизму и люди не умирают, а превращаются в продукт производства — трупы»¹⁰.

Остается лишь бесконечное страдание, воплощенное в скульптуре «Формула тоски» (1972), также посвященной расстрелу евреев в 1941 году в окрестностях Пушкина. Согбенное тело беспомощного человека на коленях формирует круг плача, из которого выхода нет, поскольку столь

¹⁰ Агамбен Дж. Ното sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Издательство «Европа», 2012. С. 80–81.

необходимая память в свидетельстве постоянно возвращает существо в прожитый ужас.



Формула скорби

Сидур свидетельствует своей впечатляющей экспериментальной формой. Но эта текучая скульптура здесь вызывает экзистенциальный страх, как писал Леонид Липавский, вследствие своей неуловимости, структуральной независимости¹¹, а в первую очередь потому, что подтверждает непрекращаемость совершенного зла. Нет способа объяснить, оправдать, искупить человеческие поступки. Нельзя понять, нельзя даже назвать эту слишком реальную реальность¹². «Серая зона» нормальности Агамбена¹³ постоянно расширяется, но остается ложной. Лагеря все еще активны — в нас. «Ничего не могу предложить человечеству / Для

¹¹ Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 28–29.

¹² Ср. у Агамбена в книге «Что остается после Освенцима»: «Факты, настолько реальные, что по сравнению с ними ничто другое уже не реально; реальность, неизбежно большая, чем сумма ее фактических элементов, — такова апория Освенцима». Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. С. 8.

¹³ Там же. С. 25–26.

спасения»¹⁴, — продолжает Сидур в стихотворении, видя единственным возможным шагом трансформацию в скульптуру, раскрывающую смысл памяти не только в свидетельстве, но и в немом зове предупреждения.

Сидур постоянно лепит насилие. Опосредовано или непосредственно, само мгновение агрессивного акта или же его последствия представлены с помощью авангардного тематическо-мотивного комплекса: бомба, взрыв, крик, война, смерть, уничтожение, движение, техника, столкновение. Однако, в отличие от исторического авангарда, воспринимающего насилие как необходимость, потенцию, эстетизирующего его и делающего основой мифа о спасении, о преодолении энтропии, авангардная скульптура Сидура никогда не прославляет агрессию. Насилие — не дорога к очищению и перерождению, оно не ведет ни к радикальному и прогрессивному, как в итальянском футуризме, ни к русскому архаизированному, укорененному в возвращении к изначальным и ритуальным формам искусства¹⁵. Футуристическое выражение Сидура несомненно вдохновлено как примитивными скульптурами, первобытными творческими приемами, так и авангардной поэтикой, но его экстравагантная манипуляция формой четко заявляет, что насилие ведет исключительно к деградации, дегуманизации, в итоге — к уничтожению человека, у которого крадут даже смерть. Победа на войне — всегда пиррова победа, иронизирует художник в гипсовом представлении покалеченного в работе «Виктор / Победитель» 1983 года. Бесплодие

¹⁴ *Сидур В.* Самая счастливая осень. Стихотворения 1983–1986 гг. С. 47.

¹⁵ О насилии в авангардной поэтике и эстетике см. подробнее в статье Екатерины Бобринской «Красота и необходимость насилия». *Бобринская Е.* Красота и необходимость насилия // Русский авангард и война / под ред. Корнелии Ичин. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2014. С. 45–59.

триумфа, основанного на насилии, он мыслит и гораздо раньше в, возможно, пророческом произведении «Нике после Третьей мировой войны» (1965), где классическая греческая скульптура, преломленная сквозь призму крайне пессимистического взгляда на будущее, трансформируется в гомогенное деформированное тело. В графическом цикле «Олимпийские игры» (1972) Сидур обращается к террористической атаке, случившейся в Мюнхене, подчеркивая гибельную гордость агрессии через мотив увеличенного фаллоса, — решительного знака мужского начала, что варьируется также в циклах «Многочлены» (1969) и «Идеологические борьбы» (1975). «Против терроризма, войны, насилия» — решительно заявляет скульптор в манифесте, чисто авангардной форме.

На том же уровне однозначной деструкции находится и наука. Будучи восхищенным Альбером Эйнштейном, Виталием Гинзбургом, отчасти и под влиянием советской эпохи, основанной на эмпирике, Сидур в рамках цикла «Головы современников» лепит их портреты. Тем не менее, в эпоху страха и неуравновешенности, вызванных открытием ядерной бомбы, а также многими другими экспериментами, включая социальные, он в то же время обращает внимание на губительные последствия, которые может нанести «живой жизни» математически рассчитанное бытие, укорененное в идее прогресса. Разоблачая рационалистское начало на службе утопии, злоупотребления науки, ловушки технологического развития, он и в скульптуре и в графике творит извращенных существ с атрофированной душой, мутированных сверхчеловеков (цикл скульптур «Обожженные» 1965, графические циклы «Мутации I» 1969, «Мутации II» 1971, «Мутации III» 1973). Научные достижения не благороднее военных, утверждает Сидур, создавая «После экспериментов» (1968), — большую посудину, заполненную искаженными фрагментами человеческого тела. Заключенный

собственного ума, как показывает скульптура «Узник / Человек заключенный в собственной голове» (1966), ученый держится за голову — место борьбы добра и зла («Голова ученого» 1965 из цикла «Головы современников»).



Мутации



Мутации

За несколько десятилетий до Агамбена Сидур своим творчеством показывает, что в немислимом опыте зла хуже всего не то, что сделано или не сделано; страшнее всего эта почти неограниченная способность человека терпеть, эта совершенно негуманная сила вынести невыносимое, приспособиться и выжить¹⁶. Мутант без души с гротескно

¹⁶ Ср. у философа: «Это означает, что человек несет на себе печать нечеловеческого, что в самой глубине его духа зияет рана бездушия, царит бесчеловечный хаос, злонамеренно посеянный в его существо, способное на все.

гиперболизированными половыми признаками — символом насилия, единственного действующего начала в дивном новом мире — становится персонажем профетического нарратива скульптора. Ему противопоставляется искусство, в котором чувство берет верх над мышлением. «Именно поэтому искусство незаменимо в наш век растущей бездуховности. Оно напоминает людям о деревьях, которые еще существуют, о траве и облаках в небе»¹⁷. Человек должен вернуться к забытому духу, освободить его — к этому приглашает Сидур в «Памятнике современному состоянию» (1962), когда прочную текучую женскую фигуру, опору, приковывает слабоватой изломанной мужской фигурой, снимающей собственную голову. Человечество теряет разум во всеобщей деструкции, заковывая таким образом дух в цепи. Драма. Раздается немой крик «Взывающего» (1979) — вопль, направленный к небу.

Человек должен вспомнить свою смерть, чтобы прекратить сеять смерть. Вершиной сидуровского предупреждения, вытекающего из экзистенциального страха, является «гроб-арт» — художественное направление, им придуманное. Уже в начале семидесятых годов, побуждаемый, как обычно, жизнью, вернее, ремонтом канализационных труб в Подвале (в мастерской), он создает первых «Пророков» из кусков этих труб, заявивших о целых циклах скульптур, сделанных в совершенно новой технике, из совершенно неожиданного материала: батарей, цепей, проволоки, гвоздей,

Как тоска, так и свидетельство относятся не только к тому, что сделано или пережито, но и к тому, что можно сделать или пережить. И нечеловеческой оказывается именно эта мощь, эта почти беспредельная способность терпеть, а вовсе не события, действия или бездействие». *Агамбен Дж.* Номо sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. С. 83–84.

¹⁷ Из неопубликованного интервью В. Сидура из личного архива Карла Аймермахера.

частей техники, машин и т. п. Чтобы выразить наблюдения о современном человеке и его будущем, привычные природные материалы уже не годятся. Скульптор выбирает мертвый предмет, чтобы представить мертвый мир человека. «Отходы второй цивилизации», как он сам их называл, эти отброшенные предметы в руках художника, пронизанные его творческим эросом, на короткое время уклоняются от небытия. Лопата или кусок металла, пластмассы, всего лишь в одном штрихе, в одном изгибе превращаются в неисчислимые лики — портреты (будущего) времени.

Бунт вещей, преломленный сквозь призму мышления Сидура, становится «искусством равновесия страха», практически вторя функции десяти Божьих заповедей, как их воспринимал скульптор. В гроб-арте Сидур, продолжая развивать тему мутаций сверхчеловека, создает постапокалиптический миф как картину будущего мира опустошенного человека — предельно мрачную картину «гроб-планеты», населенной «гроб-людьми» со своими «гроб-святыми», сколоченными из дисфункциональных кусков железа, пластмассы, ткани, кожи, грязи, так же, как «Пророки», «Новый философ» или же «Гроб-мужчина», «Гроб-женщина» и «Гроб-дитя», пародирующие Святое семейство. В постапокалиптических существах деконструируются узнаваемые культурные коды посредством свержения христианских ориентиров, а также античного культа красоты. Грубому и знаковому переосмыслению подвергаются и библейские образы: «Распятие», «Адам и Ева», «Саломея с головой Иоанна Крестителя» и др., и греческие мифы: в скульптурах 1974 года «Похищение Европы», «Дети Европы». В таком мире человеческое бытие уже не сбывается, в духе Хайдеггера, как движение к смерти. Человек сам лег в гроб. Остановил жизнь. Само бытие уже смерть.

Сидур это показывает во многом через фактуру, которой всегда уделял особое внимание. Гроб-арт — вершина

«шума» материала. Крайне фрагментированные скульптуры из потерянных лишних предметов, на первый взгляд, сохраняют единство, создают новую антропоморфность, однако они одновременно отрицают движение — хрупкие композиции лишены текучести. Материал диктует форму, вводя в творческий акт исключительную неизвестность — Сидур никогда не знал, что обнаружит во время своих лесных прогулок — и дополнительно проблематизируя эстетику уродливого. Этот предмет всегда — часть отходов, жалкий след человека на земле. Но его трансформация в художественное произведение, хотя продлевает его век, не значит пере рождение. Мертвый предмет отражает мертвый мир. Сидур не признает воскресения. Втискивая лик человека в его собственный мусор, он продолжает запечатлевать современное бездушное состояние, которому грозит окончательная гибель. Он свидетельствует и призывает к ответственности. Апогей свидетельства — «Современное распятие» (1975).



Современное распятие



*Гроб-мужчина
и Гроб-женщина*

«Гроб-Арт не воспевает смерть; он есть констатация факта. Смерть порождает Гроб-Арт, а не наоборот, так

же, как насилие отражается в искусстве, а не порождается им», — пишет Сидур в манифесте. Теперь в совершенно другом художественном выражении он полностью остается верным своему миру: «МНЕ ХОЧЕТСЯ, ЧТОБЫ ЗРИТЕЛЬ УЗНАВАЛ НЕ МОЮ МАНЕРУ, А МОЙ МИР...»¹⁸. Хотя гроб-арт несомненно можно связать с реди-мейдом, этот эксперимент все-таки уходит корнями преимущественно в авангард, в его формальные поиски, направленные на древнее искусство. Сидур и тут продолжает восхищаться архаичной скульптурой, которая не всегда создавалась как единая монолитная статуя из крепкого однородного материала. Древние народы делали человекоподобные формы и из бытовых предметов. Об этом тоже писал Вольдемар Матвей в тексте «Искусство негров» (1914):

«Есть идолы, которые набраны из многих материалов: металлические бляхи, кольца, раковины, шнуры, волосы и пр. и пр., причем надо отметить в выборе и компоновке большой вкус и понимание, так как всякий материал радовал глаз примитивного человека и ценился им — будь это железо, бронза, раковина. Конечно, при изобилии материала, напр., железа, теряется любовное и осторожное обращение с ним»¹⁹.

В 10-е гг. XX века архаичная творческая техника находит воплощение в живописной скульптуре²⁰. Сидур, неосознанно

¹⁸ Цит. по: *Нольде-Лурье Н.* Драма человека в творчестве Вадима Сидура. С. 40.

¹⁹ *Матвей В.* Статьи. Каталог работ. Переписка. Хроника деятельности «Союза молодежи». С. 107.

²⁰ О живописной скульптуре см. подробнее в одноименном разделе книги Е. Бобринской «Русский авангард: границы искусства»: «Ассамбляж, использующий готовые предметы, размыкает культурную ауру искусства до его первичных, “примитивных” механизмов. В то же время эта “архаизация” не ведет к упрощению, не редуцирует искусство к элементарному, условно говоря — первичному,

радикализируя в гроб-арте развитие коллажных и монтажных приемов раннего авангарда, еще пронзительнее вступает «в иррациональную игру поверхностей, где теряется грань между реальным и иллюзорным. Через элементы не искусства (реальные материалы или предметы) [...] создается разомкнутое, разорванное пространство эстетического, в котором господствует вариативность, случайность»²¹. Однако он не принимает веры в преобразование. Здесь дело не в руинах, которые, согласно Беньямину, благодаря искусству приобретают второе дыхание. «Бытие-из-смерти» зачеркивает будущее. «Руины как новое сменяются по ходу затухания раннеавангардистских чаяний представлением о новом, лежащем в руинах»²². Размышляя в обозначенном контексте о механизмах позднего авангарда, Игорь Смирнов лучшим примером отмеченного сдвига считает «Котлован» (1930) Андрея Платонова — любимого писателя Сидура, который своей эстетикой и философией, в первую очередь идеей о человеке, при жизни забравшемся в гроб, несомненно способствовал формированию и углублению творческого выражения художника. «Гроб-люди», наподобие платоновских крестьян, предупреждая о неминуемой гибели, как последствии насильственного эксперимента над

“первобытному” механизму работы. Ассамбляж предлагает более иррациональную игру. За первичными, простыми на первый взгляд механизмами он открывает запутанное, причудливое пространство, в котором оживает чудесное и воображаемое, но одновременно присутствует ирония и обнаруживается двусмысленность “чудесного” преобразования банального предмета в искусство. Это преобразование может быть прочитано и как знак воскрешения глубинных механизмов работы искусства и как прощальное напоминание об исчезающем искусстве». *Бобринская Е.* Русский авангард; границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 106–107.

²¹ Там же. С. 84.

²² *Смирнов И.* От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 56.

человеком, одновременно своим поступком ритуально сохраняют человека, возвращая смерть в его распоряжение.

Новое направление не отменило узнаваемого стиля Сидура, он параллельно продолжает высекать скульптуры в привычной манере, мечтает слепить чистую форму — три огромных торса. Мысли о тотальной десакрализации смерти через насилие он напрямую переплетает с вопросом о том, когда человек достигнет достойного ухода, при этом не тематизируя теологическо-эсхатологический план — здесь нет никаких иллюзий о воскресении: «Демократичность: умрут все, и не воскреснет никто». Осознавая свою конечность, художник погружается в присутствие: быть здесь и сейчас, выразиться, творить, поскольку творческий акт — это не только свидетельство или предупреждение, знак памяти. Творчество для Сидура — это *rag excellence* бунт против всех форм чудовищного опустошения человека — бунт эроса: «[...] я считаю, что для меня как художника это единственная возможность и самая действенная форма протеста»²³. Несмотря на то, что во многих произведениях продумывается будущее, нет смещения в утопическую модальность. В фокусе — жизнь. Райский сад — не предмет недостижимого желания, а коридор в собственной квартире («Адам и Ева и Господь Бог» 1976, «Райская жизнь в коридоре» 1980). Подвал, заваленный экскрементами, — место трансгрессии. Отношение к смерти и ее проявлениям преобразуется, через скульптуру ей возвращается принадлежность к человеку, как показывает и ряд надгробий, мощных аллегорий тоски и пустоты, воздвигнутых родителям, друзьям и знакомым (Лиле Тумаркиной 1977, поэту Илье Габаю 1975, академику Е. Варге 1968, академику И. Тамму 1973, академику А. Фрумкину 1979, поэту В. Полетаеву 1974 и др.).

²³ Цит. по: *Нольде-Лурье Н.* Драма человека в творчестве Вадима Сидура. С. 56.

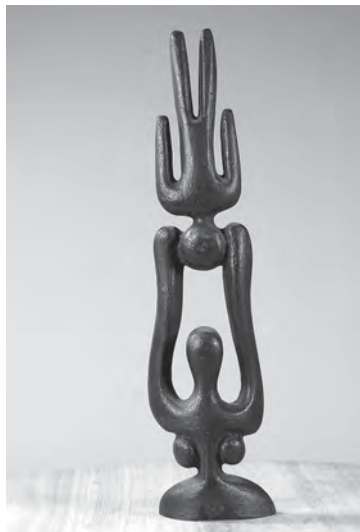
Покалеченное, залатанное и запрещенное тело через творческий экстаз дух возносит до целостности, до единства. Эрос выливается в самых разных художественных обликах, умножая миры, бросая вызов смерти. Как в отдельных произведениях, так и в целых циклах скульптур, графики, рисунков, стихов чистое эротическое начало выражено в эстетически возвышенном облике освобожденного тела. Вытянутые, чаще всего вертикальные женские фигуры, исполненные мягких изгибов, изысканно аллюзивных форм вводят размышления о красоте, любви, искусстве, мире, напрямую противопоставляя себя гроб-арту и другим репрезентациям танатоса, воплощенным в агрессивно интерпретированных знаках мужского принципа. «Тепло Женского начала сквозь холод пустого Космоса»²⁴ — определяет Сидур в стихах суть скульптуральных вариаций циклов «Женский хор», «Женское начало», «Неосалон», «Мой гарем», а также многочисленных отдельных скульптур, изобразительных представлений. Навсегда завороченный женским существом, он восхищается чудесной способностью порождать жизнь, творческой искре, от природы данной женщине. Женское начало всегда на пороге, между жизнью и смертью. Отсюда тема материнства трактуется амбивалентно — как божественное благословение и как страдание, символически представленное крестообразной формой ребенка, а также отождествлением матери с Богородицей («Мать и дочь» 1963, «Мать и дитя» 1965, 1977, 1978, три варианта 1981, «Бэйби-бум» 1966, «Рождение» 1967, «Кесарево сечение» 1967, «Материнство» 1968, «Две беременные» 1975, «Бохумская Мадонна» 1981 и др.). Дальше к этой теме примыкает неизменно вдохновляющая автора тема семьи, пронизывающая его творчество в целом,

²⁴ Сидур В. Самая счастливая осень. Стихотворения 1983–1986 гг. С. 138.

начиная с реалистической скульптуры 1956 года и вплоть до более поздних экспериментальных вариаций: «Семья Горшковых» (1957), «Святое семейство» (1964), «Семья / Готический храм» (1964), «Семья» (1967, 1977, 1979) и др. Каждая новая интерпретация дополнительно освещает постоянную глубокою привязанность, единость, тепло.



*Переплетение.
Женское начало*



Мать и дитя



Мой гарем

Переплетение, частичное или тотальное проникновение четко выраженных или лишь простой пластикой намеченных тел мужчины и женщины выступает ключевым приемом Сидура в представлении любовного акта, в котором преодолевается тоска существования. Текучая форма постоянно трансформируется. Сплав возлюбленных сопровождается их соединением с природой, превращением в ветку, листок, осенний цветок, в дерево, вполне в духе исторического авангарда, вдохновленного космическим началом нерасторжимой взаимосвязанности живой материи, и тем самым непрерывного метаморфоза из одного облика в другой (Хлебников, Заболоцкий, Гор, Филонов, Чекрыгин и др.). Об этом много говорят рисунки, особенно циклы «Адам и Ева», «Мужчина и женщина», где лаконичная точная линия чертит нежность и чистоту обнаженных райских тел, легких, лишенных тяжести греха и ответственности, и поэтому готовых уподобиться вечным ритмам природы.



Адам и Ева

Однако Сидур, несмотря на молниеносный и надрывной поток бытия, возрождая авангард без авангарда, то есть интуитивно, без прямого влияния, все-таки остается человеком своей, советской эпохи. Он не ищет свободы в эсхатологическом преодолении смерти, поскольку это обозначало бы для него преодоление человека. Циклично сотворяя множество параллельных миров, скульптор в авангардном ключе исследует возможности человека, но его интересует не органическое развитие телесных потенциалов, а сила духа. Понимая смерть как данность, он не бросается к потустороннему ради утопического перерождения в хаосе небытия, не ищет утешения в воскресении, но и не мечтает о социальном благополучии, постоянно ускользающем в будущее. Сидур остается в предметном мире, в жизни, сбывающейся здесь и сейчас, а ее злобные ловушки, создаваемые преимущественно злодеянием человека, преобразует исключительно собственным эросом. Преображение — это путь к смерти.



Связи. Нежность



*Конструктор
для взрослых*

Наглядный эротизм сидуровского выражения является способом введения тела в сферу духа, выходом на космический уровень бытия. Трансгрессия совершается в эросе как чистой потенции, проявляющейся двояко: в творческом и эротическом акте — отражениях возвышенной безумной любви к человеку, к жизни. Именно об этом повествуют скульптуры «Связи. Нежность» (1963), «Любовники» (1967), «Конструктор для взрослых» (1980), «Нежность» (1981), «Поцелуй» (1981), а также «Фаллос» (1977), не случайно входящий в цикл «Женское начало».



*Памятник погибшим
от любви*

«В центре моей картины мира всегда стоял и стоит человек и важнейшие, на мой взгляд, проблемы его бытия... Мир без человека мне не интересен»²⁵. Отличительное эротическое

²⁵ Цит. по: *Нольде-Лурье Н.* Драма человека в творчестве Вадима Сидура. С. 31.

влечение достигает мифического масштаба в стихотворениях, передающих страстную жажду лирического персонажа опрокинуться навзничь и соединиться с землей, с дождем. Он мечтает оплодотворить землю своим семенем, чтобы на ней распустился пигмалионовский сад живых скульптур — прекрасных дочерей, призывающих к кровосмесительным страстям. Осознавая свою неповторимость, он хорошо понимает, какая судьба ему предстоит: «И я тут же умру / Пронзенный счастьем / Превращусь / В ПАМЯТНИК ПОГИБШИМ ОТ ЛЮБВИ»²⁶. В непроходимый знак человека, как смертельного столкновения Эроса и Танатоса.

²⁶ *Сидур В.* Самая счастливая осень. Стихотворения 1983–1986 гг. С. 112.

Александр Петров

ВСТРЕЧИ С БРОДСКИМ

УЛЫБКА МОНЫ ЛИЗЫ

Я позвонил Бродскому и кратко представился — только имя и фамилия. «А, это вы! Марк (Стрэнд) привез мне из Белграда вашу антологию. Вы откуда звоните?»

Я ответил, что нахожусь в Нью-Йорке. Он предложил встретиться на следующий день, а потом спросил, знаю ли я, где Гринвич-Виллидж. Я ответил, что в данный момент нахожусь в гостях у своего школьного товарища в квартире как раз напротив памятника Пикассо, так сказать, у самого входа в «деревню». Последовало предложение встретиться в кафе «Реджио».

Я легко нашел итальянскую «кафешку» на улице Макдугал, дом 119. Иосифа я не увидел. Кафе небольшое, столиков пятнадцать, несколько посетителей. В основном все за одним столом, заняты разговором. У окна, спиной к улице, сидит кто-то, углубившись в чтение газеты. Вижу только мужские руки и газету. Сажусь за стол под большой старинной картиной. Бросаю на нее взгляд, и, кажется, распознаю на ней Колумба, подносящего дары индейцам.

Иосифа нет. Спустя полчаса решаю уходить. Плачу́ и выхожу. И вдруг, самому себе удивляясь, подхожу к окну и обращаюсь к человеку, заслоненному газетой: «Извините...» — на самом деле я и не знаю, о чем его спросить. Он опускает газету. Мы молча смотрим друг на друга.

Говорю: «Вы здесь!»

— А как же. Хорошо, что вы ко мне подошли — я бы вас все равно не узнал. Хотя сейчас, глядя на вас, думаю, что узнал бы. Да и как бы вы могли по-другому выглядеть! Такие лица редкость в Нью-Йорке. Нет их и в моем родном городе. Особенно в последнее время. Вымирает раса с такими глазами, — смеется себе под нос. — Особенно их нет в «Реджио»... Садитесь, куда вы спешите? Вы же только что появились.

— Если имеете в виду Америку, я появился примерно когда и вы...

— Мне говорили о вас в Айова-сити... И в Айове вы готовили русскую антологию. Когда я приехал туда читать, вы уже вернулись. Не надо было допускать, чтобы эту работу заканчивал Д. В. Я больше не разрешаю ему себя переводить. В лучшем случае он использует неточные рифмы. И вообще, без метра и ритма. Невесть что... И на английском языке это поэзия без ритма и рифмы не звучит как поэзия. Хотя бы для меня. Вы знакомы с Мичей?

При упоминании имени Данойлича его лицо озаряется теплотой. Он смотрит открыто и испытующе. Воспоминания о встречах с Мичей, когда он редко встречался в Питере с иностранцами — ведь было опасно, — и о том, что Мича вместе с Милицей Николич сделал для него, напечатать еще в 1971 году его книгу в Белграде, делают его оживленным и ребячливым.

Начинается разговор, который больше походит на болтовню обо всем на свете и который будет продолжаться часами. Спрашиваю его, обедает ли он в «Реджио» или заходит сюда просмотреть газеты и выпить кофе? Теперь он меня спрашивает, ходил ли я в Нью-Йорке в китайские рестораны? «Вы должны меня однажды отвести в “Китайский городок”. Нью-Йорк — мировая столица этой лучшей

кухни». Он ест и дома, но в последнее время все реже — ему противно мыть посуду.

После довольно обстоятельного экскурса в мир кулинарного искусства, очевидно его занимающего, подступаем к предмету нашего главного общего интереса. Говоря о поэзии, он чаще всего употребляет слово «стих». Любит его деминутив — «стишки». При этом слегка усмехается себе под нос, будто ведет разговор о младенце в пеленках. «Вот, тем и развлекаюсь», — как бы говорит, извиняясь, что должен тратить время на пеленание ребенка. Но что поделаешь... Когда есть ребенок, кто-то должен кормить его с соски, следить, чтобы он отрыгнул после еды, убаюкать его. Подобные образы возникают перед моими глазами, пока он говорит о стишках.

Все это, конечно, представление, игра и своеобразный языковой трюк, тип речи, используемой, когда говорят с кем-то, кто тоже возится с похожим, не всегда восхитительно пахнущим созданием на коленях. Немного тонкой иронии, легкое пренебрежение, почти сочувствие к себе самому из-за присужденной роли следует понимать вполне условно.

А за право играть эту роль человек, сидящий со мной за маленьким круглым столом, был готов физическим трудом ежедневно зарабатывать себе на хлеб и, в конце концов, отправился в ссылку. На вопрос судьбы, откуда у него право утверждать, что он поэт, то есть некто, кто пишет стишки, он, посреди красного Ленинграда, ответил, что ему это дано, ни больше ни меньше, от Бога. Не существует ничего более важного, ни чего-либо иного, чем бы он в жизни занимался, чему бы посвятил всю свою жизнь — кроме своих «стишков».

В этой легкой беседе, в бессвязном разговоре о писателях больше, чем о самой литературе, пока припоминаются разные странные события, связанные со знаменитыми

писателями, русскими в основном, как будто речь идет о родственниках, а не о Пушкине или Достоевском, я осознаю, что он ставит писателя выше закона, хотя бы закона в обществе, которое и само не придерживается законов. А он как раз из такого общества попал в эту демократическую Америку. В таком обществе писатель в лучшем случае в партуре, пока деспот в центральной парадной ложе.

Конечно, он, Бродский, в советском обществе в театре и не был, только на улице, но мне кажется, легче мог себя представить в обстановке этой театральной сцены XIX века. И писателю место там наверху, в ложе, на том же уровне, где и деспот. Поскольку он внизу, где ему не место, писателю ничего другого не остается, как стать экзекутором, террористом с пистолетом в руке. А так как по характеру своей работы он не из тех, кто держит кобуру, а держит перо, его перо — пистолет, которым он убивает или свергает тирана.

Что кто-то может бояться «стишков» как огнестрельного оружия, мог убедиться он сам, Бродский. Для этого он не должен был нюхать порох, стрелять или быть застреленным, как его предшественники в XIX веке, но подобное сравнение, кажется, ему близко, и в подобную парадигматическую ситуацию он был на родине загнан не только по своей воле. Он не направил дуло на тирана, только повернулся к нему спиной. Но в обществе, от которого он произошел, повернуться спиной равносильно выстрелу тирану в сердце. Тиран возможен только перед склоненными головами. В любой другой обстановке он как в безвоздушном пространстве. Вот что значит писать «стишки», а не падать на колени лбом в землю.

То же самое значил и выход его из десятилетки после восьмого класса и переход на самообразование, на признание Бога, а не государства и его культурных учреждений, дарителем и судьей. А поскольку Божий дар у него есть, и он перед Богом за него в ответе, писатель не смеет соглашаться

ни на какие законы, кроме тех, которые сообразны Божиим заповедям. В таком прочтении мной его мыслей еще больше меня укрепило его попутное замечание о Достоевском: Раскольников — второе «я» Достоевского, то есть идея об убийстве старухи — авторская. Без единого слова осуждения писателя. Приблизительно так: что общество требовало от писателя, то и получило. Если вы загнали его, голодного и голого, в угол, не думаете же вы, наверное, что он у вас будет просить корку хлеба и рубаху?

А Бродский в демократии? Разговор о демократии очевидно меньше его интересует, чем рассказ об обществе, в котором он жил и которое, по его мнению, всегда угрожает остальному миру.

До определенного момента мы говорили по-английски, а потом, оба рассмеявшись, перешли на русский. Спрашивает меня о Сербии, но не дождавшись, чтобы я и рот раскрыл для ответа, начинает говорить о Десанке Максимович, которую он переводил, о поэтах, имена которых помнит, о некоторых стихотворениях, поскольку, «поэтизируя» переводы с сербского, одно время в России зарабатывал этим на жизнь.

— Я хотел тогда приехать в вашу страну...

— На Запад вас не пускали, а мы ближе всех к Западу...

— Нет, я представлял лица этих поэтов и хотел их видеть. Это меня интересует.

— Теперь можете приехать...

— Хотелось бы увидеть, как в жизни выглядит Десанка Максимович.

Мы встретились еще пару раз в конце того года, в конце того десятилетия (в 70-е годы), в начале которого Иосиф должен был покинуть Россию. Он рассказал мне историю, несколько отличающуюся от той, которую я знаю и которая известна в обществе.

— С собой я ничего не взял, только маленькую пишущую машинку. Это должно было быть короткое путешествие.

В самолете узнал, что у меня отбирают паспорт. Я оказался без гроша в кармане. К счастью, меня встретил Одэн.

— Вы тогда не думали покинуть Россию?

— Навсегда? Тогда? Нет! Разве вы не знаете, что я писал Брежневу?

— Вам хорошо в Америке?

— Начинает быть терпимо...

Он любит Италию. Как только сможет, отправится туда. Венеция — его город. Говорю ему о Лазе Костиче и его «Santa Maria Della Salute». Он описывает свое пребывание в «итальянском Петербурге» с ностальгией, которую я у него не чувствую, когда упоминает Россию. Говорит, что Питер больше не хочет видеть.

— Впрочем, кто знает, что несет с собой время! Люди возвращаются на место преступления, а не на место любви.

Разговариваем о футболе. Говорит, что играл в команде кадетов и даже юниоров ленинградского «Зенита». Напоминаю, что о футболе в своих стихотворениях писал Мандельштам. Молчит. Европейский футбол приобретает здесь своих сторонников, особенно по школам и в университетских городках. Я люблю играть со студентами. Играет ли он иногда? Учит ли их хотя бы как играть? Нет. У него была операция на сердце. На дистанцию подлиннее доктора не проявляют чрезмерного оптимизма. Такое сердце в один прекрасный день даже нужно будет заменить, или... Почему он столько курит? Его губы складываются в некое подобие улыбки. Приглашаю его на ужин к своему другу. Говорю, что придет брат Гершвина. Делает вид, что не слышит. А затем замечает, что с трудом устанавливает новые знакомства.

Поэзия, конечно, является главной темой каждой нашей встречи. Говорит, что поэзию должны читать все. Она может влиять на отношение людей к миру. Делит людей на тех, кто читает и не читает стихи. Книги поэзии должны продаваться в самообслуживаниях. Однако не следует всем

ее писать. Напротив, смеется: что написано пером, не вырубишь топором.

Был бы он счастлив, если б оказался последним поэтом? Хотел бы он быть единственным среди живых?

— Не знаю, — отвечает.

Замечаю, что он у многих признанных поэтов находит недостатки. Даже у друзей. Любит за счет знаменитых выделить некоторых, которых как бы только он знает и только он ценит. Среди живых, мне кажется, больше всего уважает Дерека Уолкотта. Среди русских поэтов, живых, выделяет Александра Кушнера.

Мастерство для Иосифа — первый критерий, когда речь идет о ценности поэзии.

— Вы должны быть мастером. В совершенно традиционном смысле. Звание мастера не достигается свободным стихом. Кавафис доказал рифмами и стопами, что он мастер. А его переводят так, будто он писал свободным стихом... Я этого господина хорошо изучил. Как раз сейчас преподаю.

Когда речь заходит о том, что значит быть мастером в поэзии, и какая поэзия может называться подлинной, здесь дискуссия с Бродским бесполезна.

Все же говорю, что, как мне кажется, легче писать «несвободным» стихом, тем более рифмованным, чем свободным. Замечаю слегка язвительную улыбку в уголке рта.

— Что вы имеете в виду?

— Рифма ведет поэта за руку. А метр — надежная линия.

Он меня перебивает:

— Десанка Максимович настоящий поэт. А она не писала свободным стихом, или хотя бы писала не часто.

Догадываюсь, в кого он целится.

— Свободные стихи я могу писать милями.

— Вы чародей, как бы ни писали.

Не смеется.

Говорю ему, что по резкости суждений он мне напоминает нашего общего друга, Васко Попу, тоже строгого судью.

— Он рассказывал вам о нашей встрече?

— Да. Сказал вам, как и мне, причем не раз, что решил писать стихи, только когда понял, что можно писать без рифмы и не уважая правила метра.

Бродский смотрит на меня неподвижным взглядом. Опять та едва заметная гримаса, напоминающая усмешку. Вижу, знает, что я дружу с Васко и что у нас сходные мнения о поэтике. Хочу немного поднять ему настроение.

— Он не только охотно рассказывал мне о встрече с вами, но и высоко ценит вас как поэта.

Ледяная маска и далее не сходит с его лица.

— И внимательно вас читал. Не знаю, была ли бы без его благословения напечатана ваша книга в белградском издательстве, где он очень влиятельный редактор.

Прикуривает сигарету от сигареты. Улыбается. Делаю вывод, что его еще как интересует мнение Васко. Замечает, что они ночи напролет говорили о поэзии. Не знаю, как... Один не говорит по-английски и по-русски, другой — по-французски и по-немецки. Где-то все же они друг друга не поняли, судя по легкой судороге моего собеседника в какой-то момент. Или, наоборот, достаточно поняли: что думают о поэзии, а тем самым, когда имеется в виду высший суд, и друг о друге. Впрочем, все наилучшее.

Мою антологию не комментирует. Только упоминает поэтов, которых ценит. Рейна, в первую очередь. Его упоминает первым и рассказывает о днях, которые они провели в Ленинграде, оставшись близкими и в дальнейшем. Я не уверен, ценит ли его выше всех, то есть скорее любит, как друга, или ценит в нем поэта, или благодарен ему как своего рода первому учителю. Я предчувствовал, что он ценит некоторых поэтов, которых в моей антологии нет. В ней нет Рейна, но и Бобышева, и Наймана. Их имена он никогда не упомянул, даже когда говорил о днях поездок всех четверых к Анне Ахматовой. Имена некоторых поэтов, отсутствующих или присутствующих в антологии, называет

с загадочной улыбкой. Упоминает Лимонова и какое-то недоразумение, связанное с ним. На удивление спокойно. Но здесь опять та улыбка. Эта улыбка блеснет как молния среди ясного неба. Беззвучно. И долго не гаснет. Сказать ему, что она напоминает мне о Мона Лизе? Я думал, что она — портрет художника Леонардо в молодости. Теперь узнаю ее в Иосифе. Больше всего ее улыбку.

Несколько дней спустя после разговора с Бродским о Васко Попе возвращаюсь в Белград на встречу Нового года. А через пару дней сижу с Васко в «Мадере». Ночное время. Румяное вино. Разговор о поэзии с еще одним мастером. Иной закалки. Об Иосифе говорит с симпатией.

— Он мог бы быть настоящим большим поэтом, — говорит Попа. Васко объяснил Иосифу, как снять сливки с русской поэзии:

— Надо только, чтобы руку освободил от наручников, которые сам себе надел.

Мы хорошо понимаем друг друга. Понял его и Бродский. Тоже хорошо. Оттуда и та самая гримаса при первом упоминании имени Васко.

ВЕНЕЦИЯ — ЭТО ЯЗЫК

Новое десятилетие. В Югославии смерть Иосипа Броза (4 мая 1980) и предчувствие больших перемен. Но не вскоре предстоящих. Опять Америка. Осень 1980 года.

Супруга Кринка и я останавливаемся у моей двоюродной сестры. Той самой, от кавказского дяди, у которой мы чувствуем себя в Нью-Йорке как дома. С Иосифом видимся и перезваниваемся. Однажды летним вечером моя Муся устраивает прием в своем саду, метрах в двадцати от Восточной реки. Приглашены Бродский и Марк Стрэнд с Джули. Приходят Марк и Джули. Марк говорит, что Иосиф не придет. На самом деле, он и не обещал, хотя сказал, что

во всяком случае постарается прийти. Особенно когда узнал, что Марк подтвердил свой приход. Марк знает Иосифа как облупленного: «Никаких шансов!»

Бродский все-таки позвонил и бормочет в трубку, что не пришел, так как помешали обстоятельства. Спрашивает, здесь ли Марк. Говорю, что да, и что ему не поздно изменить решение и прийти, мы наверняка останемся до полуночи. Вижу, что колеблется. Все же русская эмиграция времен Второй мировой войны (Муся прибыла со «второй волной», как и большинство ее русских друзей). Нет, не его компания.

При встрече тем летом спрашивает меня о Кише. Читал ли я его предисловие к роману «Сад, пепел»? Нет.

— Это великий роман, — комментирует Иосиф.

Я соглашаюсь. Говорю, что сам среди первых писал о «Саде». И сравнил Киша с Белым. Я прочитал свою критику, одну из ее версий, сначала по радио. Данилушка Киш меня слышал, как после рассказывала Мира Миочинович, его первая супруга, которую он любил до конца жизни, сидя в кресле у парикмахера, пока его стригли. Она сказала, что критика ему понравилась. Ему льстило сравнение с русскими.

Пока я рассказываю, Иосиф слушает как-то заторможенно. Он недавно встречался с Матвеевичем. Говорил с ним о полемике в связи с «Гробницей для Бориса Давидовича».

— Данило моей супруге и мне, в Дубровнике в то лето, которое предшествовало опубликованию книги, говорил о значительной роли, которую Матвеевич в связи с книгой взял на себя. Он, на самом деле, предложил Данило идею представить этот сборник рассказов как роман.

— Вы прочитали книгу?

— Конечно! В ту ночь, когда Данило подарил мне «Гробницу». А произошло это той же ночью, когда он получил первые три экземпляра книги. На ужине в белградском клубе писателей один экземпляр он подарил профессору

французской литературы Белградского университета, один дал мне, а один оставил для себя.

— А дарственную надпись начертал? — как бы проверяя меня, спрашивает Иосиф.

— И надпись, и дату, — отвечаю, чтобы не было недоразумения в связи с хронологией. — А надпись, если мне не изменяет память, гласит: «Во имя наших славянских связей». Вы заметили, что он и стихи переводил для моей антологии русской поэзии?

Бродский кивает головой, хотя по-прежнему натянут как струна.

— Прочитайте мое предисловие, обязательно. И позвоните мне, поговорим.

Я уезжаю снова в Колумбус, где должен буду провести академический год.

Проходят месяцы. Опять зима. Однажды вечером звонит телефон. Иосиф. Прочитал ли я уже его предисловие к «Саду»? Да. Что я думаю? Все, что написано о романе, в порядке. В принципе, и о Данило. А «Гробница»? Она антикоммунистическая книга в глубине, будучи антисталинской на поверхности. Это в моей стране случается.

— А был ли Киш вопреки этому жертвой коммунистического заговора в Сербии?

Мне понятен этот вопрос. Иосиф настаивал на антикоммунизме Киша в предисловии и представлял его как жертву югославского режима. Позднее, после того как «Гробница» уже была опубликована, я узнал, что в полемиках вокруг «Гробницы» Киш имел поддержку сербских властей. Убеждаю Бродского, что все это — и вокруг полемик, и вокруг поддержки — менее интересно и важно. Будет помниться то, что Данило написал. И хорошие писатели о нем. В первую очередь, конечно, он. Иосиф, однако, продолжает о своем. Говорит, что предисловие должен был

писать другой человек, Марк Стрэнд, а он влетел в последний момент. Не нашлось достаточно времени все как следует изучить.

— Вы правда думаете, что все-таки неплохо получилось?

— Конечно!

Бродский не довольствуется моим ответом. Он очевидно считает, что я просто даю ему поблажку и не говорю того, что думаю. А может быть, он слышал, что между Кишем и мной были недоразумения, когда начались полемики. Не хочу втягивать его в проблемы, возникшие между нами, тем более, что он об этом прямо и не спрашивает. Но я чувствую его нервозность. Иосиф — перфекционист и ничего не воспринимает поверхностно. Он не видел текст в оригинале. Может быть, только отрывки. Этого недостаточно. Киш — романист, но к языку относится как поэт. Он опять переходит к своему предисловию. И так это продолжается... Какие это премии получал Киш от коммунистического режима? Почему?

— Он не отказывался от них, не так ли?

— Ося, все это ничего не имеет общего с вашим предисловием.

Затем, успокаиваясь, спрашивает, что я делаю в этом Колумбусе. Однажды он побывал здесь. Для него Колумбус — дыра. Знаю, что он так отзывался и об Энн-Арборе, где провел первые семь американских лет. Говорит, что мне надо вернуться домой. Средиземноморье — вот настоящее место.

— Разве вы не сказали, что проводите каждое лето на Адриатике? У вашей супруги, кажется, есть дом рядом со старинным приморским городом Котором!

Вот и он собирается в Италию. Венеция — туда надо отправляться. Несмотря на то, что пространство само по себе ничего не значит. Этим повествованием о пространстве он обычно снимает с повестки дня вопросы об эмиграции

и эмигрантской литературе. Для поэта язык — единственное значащее пространство. Затем опять о Венеции. Прихожу к заключению, что Венеция для него не пространство, а вид языка. И это ему говорю. Повисает пауза. Не вижу его, но знаю, что он согласен и что усмехается в тайном ключе Леонардо.

После разговора с Иосифом погружаюсь в размышления. Что я делаю в Колумбусе (вместе с супругой, которая преподает здесь наш язык)? Студентам я освещаю русскую литературу в английском переводе. Читаю Пушкина, обнаруживаю аналогии в стихотворении Пушкина о деревне и зиме. Как же я это стихотворение не включил в русскую антологию? Разговор с Иосифом побудил меня написать «Зимнюю элегию». Потом и другие стихотворения этого цикла. Первые после «Смольного» и «Глотка энтропии». А «Элегия» частично посвящена ему.

Отправляемся в Нью-Йорк провести там зимние каникулы. На этот раз останавливаемся не у сестры, а в квартире поблизости от «Малой Италии». Гринвич недалеко. Видимся с Иосифом. Я даю ему прочитать стихотворение в на скорую руку сделанном переводе Кринки. Позже, пока мы обедаем в одном китайском ресторане, он говорит мне только: приятно, когда о тебе пишут в стихах. От него и это много. О нескольких других стихах — ни слова. Бродский!

Спустя несколько дней звонит и приглашает к себе. Улица Мортон, дом 44.

ТРУБАДУР С ТОПОРОМ

Входите в дом в пару этажей. С уличного уровня нужно спуститься на несколько ступенек, чтобы оказаться у дверей квартиры Иосифа. Выглядит как вагон, но широкий. В середине крохотный коридорчик, соединяющий гостиную и спальню. Здесь помещается чайная кухня. Наш хозяин

готовит какой-то обед. Беспокоится, как бы еда ни пригорела. Так сказать, рядом с плитой, но в комнате, замечаю огромный письменный стол. Иосиф очень горд. Стол прекрасный, в стиле «антик». Стоил тысячи две долларов.

— Деньги мне одолжил Барышников, я не мог его не купить, а столько средств тогда мне было не собрать. Я возвращал Мише деньги, когда мог.

В комнате довольно большая книжная полка. На ней господствует царская российская энциклопедия. Источник и его всезнания? Любознательные могут ее найти в нашей Национальной библиотеке. Одной такой энциклопедией я пользовался в Японии. Пригодилась мне, когда в 1991 году писал там стихотворение о Колумбе (у нас некоторые прочитали его как стихотворение о тогда недавно скончавшемся Васко). Говорит, что доставал ее «в продолжениях». Что-то находил в нью-йоркских букинистических, а остальные тома привозили друзья из России.

В той же гостиной-кабинете находились двери, ведущие в небольшой дворик. Иосиф ими в основном и пользуется. И счастлив, что у него есть это маленькое свободное пространство под открытым небом. Но знает, что это место с приглашением для домушников (это же Нью-Йорк!) и других нежеланных гостей. Немного политически активизировался и напал пару раз, в связи с олимпийскими играми, на советский режим. «А от них — говорит — никогда не знаешь, что ожидать». Поэтому у двери держит солидных размеров топор. Русский поэт с топором! Вот это вещь! Разве есть хотя бы одна французская книга о России и русских без топора и иконы в названии?

Обедаем, держа тарелки на коленях. Он сидит в большом, но расшатанном кресле. Оно — его постоянный собеседник, если такого скрипуна можно назвать собеседником. Не пропускает без квохтания ни одного его движения. Тем более, когда он встает. Но и когда возвращается. Некоторые

коротают свою одинокую жизнь с попугаями. И они болтливы, как кресло Иосифа. И говорят на похожем гортанном языке. Кажется, что Иосиф учил его говорить. Он и сам издает, особенно вначале, странные гортанные звуки, будто взывает, пока не запоет свои стихи. Вот и кресло монотонно урчит, и вдруг издаст это попугайское «кврк».

У Иосифа есть еще одно живое существо в доме: кошка. В отличие от Булгаковской бриллиантовой дьяволицы, блестящей и черной, эта пепельная. О ней не спрашиваем. И он ничего не говорит. На меня кошечка даже не взглянула. Но, после долгих раздумий, подслушивания, вынюхивания и кружения в обоих направлениях устроилась на коленях у Кринки.

Начинаю понимать, почему Иосиф назначает встречи вне дома. Телефон непрерывно трезвонит. Хозяин упорно поднимает трубку. Но как только наш разговор затянет его в свой водоворот, он перестает обращать внимание на трезвон. На этот раз нам повезло. Во время одного из будущих визитов сосед с верхнего этажа будет циклевать паркет. Иосиф поведет себя так, будто он родился и вырос на вокзале или в квартире над метро. Электричество в тот день (а у него постоянно горит какая-нибудь лампа) отключалось несколько раз. Во всем доме. В промежутках между отключениями к Иосифу приходил сосед и возился с предохранителями. Ни нервозности, ни слова упрека.

На этот раз история будет личная и драматичная. Такие истории сделать достоянием общества может только ее участник. Вот почему и ограничиваюсь только тем, что он сам об этом, рано или поздно, причем в стихах, поведал. Некоторые из его друзей, нынешних или бывших, еще пока он был жив, говорили об этой женщине и ее связи с Иосифом. Но они были с ней знакомы и были свидетелями тех, очевидно, бурных и для поэта болезненных событий. Речь идет о М. Б. (ее имя, отчество и девичья фамилия никакая

ни тайна). Их отношения, какими бы они ни были, Господь благословил сыном. Иосиф и о нем рассказывает. Юноша музыкален — играет на гитаре, в мать, очевидно (не знаю, может и в Иосифа). Она не только рисовала, но и играла и пела, о чем можно узнать из его стихотворений, посвященных ей. А Иосиф писал ей послания больше двадцати лет. Он и в этом — исключение в русской, и не только русской, поэзии. В сербской поэзии его превзошел Васко Попа, все книги стихов посвящая Хаше. Но ее нежный образ в стихах появляется лишь в начале и в конце творческого пути Васко. А это временной промежуток почти в полвека. Она была и осталась Беатриче Васко. В гомансего Иосифа М. Б. играет другую роль. Она — его потерянная возлюбленная. Он — покинутый трубадур. Она является источником страдания. Причиной бессонниц и мучений. Но и неизменного вдохновения. Вспоминая прошлое, он пишет ей о настоящем и будущем.

Голос М. Б. будоражит его и не перестает будоражить еще несколько лет спустя после того, как он напишет в одном стихотворении, «Элегии», в середине 80-х: «До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу / в возбужденье. Что, впрочем, естественно...». В стихотворениях она — его «Возлюбленная». Она — Августа из книги, которая выйдет вскоре после этой нашей встречи («Новые стансы к Августе», 1982). Но эти «новые стансы» он начал писать еще в 1964 году!

В одном стихотворении более позднего периода он будет исповедоваться, к удивлению, без иронии: «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью, / над чем в глухую, воронью / ночь склоняла чело...». Он ей приписывает творение своей ушной раковины. Говорит даже, что она ему в сырую полость рта вложила голос, который ее окликает. И что ему, слепому, возникая и прячась, даровала зрячесть. А так «оставляют след». «Так творятся миры».

Так, бросаем то в жар, то в холод, в свет, в темень, «кружится шар». В другом стихотворении, написанном 22 июля 1978 года, он просит, обращаясь к ней: «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной / струн, ...спой мне песню о том...». Здесь Иосиф действительно романтичный поэт, как однажды заметит его поэтический собрат из Петербурга Александр Кушнер. В какой-то момент он прощается с ней и прерывает эту заокеанскую духовную связь совершенно жаргонным стихом: «Дорогая, мы квиты» («Строфы»). Чтобы затем продолжить...

Перебиваю его историю вопросом о Кушнере. Поддерживает ли с ним связь, что думает о нем как о поэте? Говорит, что Кушнер — лучший русский лирик.

— Из этого сопоставления не исключаю и себя, — добавляет он, резко изменив тон. Предлагает нам тут же позвонить Кушнеру. Происходит короткий и шуточный разговор. Он то и дело забирает у меня и возвращает трубку, перебивая разговор между двумя Александрями своими репликами, из которых одна — о том, что это разговор для истории.

— Какая воздушная встреча двух антологических русских поэтов и автора антологии русской поэзии. Русских. Автор антологии, правда, русский из Сербии. А нас двое, кто мы? — спрашивает Сашу Кушнера. — Русские поэты, конечно.

Мне показалось, что он еще что-то хотел сказать, но заставил себя замолчать тем самым своим прерывистым смехом.

После разговора с Кушнером возвращаемся к его гопапсего. Он рассказывает о подробностях их любовной и жизненной связи, а я пытаюсь направить разговор на его стихотворения о его прекрасной даме.

Еще в конце 60-ых он писал о ней в прошедшем времени в связи с седьмой годовщиной (думаю, брака) стихами,

напоминающими то, что он сейчас описывает языком прозы: «Так долго вместе прожили без книг, / без мебели, без утвари, на старом диванчике...» («Семь лет спустя»).

Уже тогда было прощание. До тех, да и других, прощаний он тосковал из-за расставания, разрушенного брака, семьи. Некоторые стихотворения содержат почти мемуарные описания: зная его бедственное положение, невеста уже пятый год за него не выходит, он и не знает, где она, вероятно там, где пьют, хотя правды из нее сам черт не выбьет («Речь о пролитом молоке»). Из того же периода и его стих: «Я, кажется, пою одной тебе» («Зимняя почта»). Иосиф годами писал ей: из ссылки, с далекого русского Севера, пока были вместе в Питере, из Америки, из Венеции, путешествуя...

Говорю ему, на минуту вмешиваясь в его историю, что в самом начале своего гопапсего он написал превосходное стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962). Жаль, что его нет в моей антологии. Оно написано в лучших традициях русского акмеизма. А содержит и ключевые новшества, которые прославят его как поэта. Замечаю попутно, что в описании та комната напоминает эту. Разве не тогда ещё началось расставание?

Он тем временем продолжает рассказывать о том, о чем в стихах напишет в конце десятилетия («Дорогая, я вышел сегодня из дома поздно вечером...»). Тут он описывает, как она рисовала тушью, немного пела, развлекалась вместе с ним, а потом сошлась «с инженером-химиком / и, судя по письмам, чудовищно поглупела».

Я знаком с этим «инженером-химиком». Он один из четырех, тогда молодых, ленинградских поэтов, посещавших Анну Ахматову и считавшихся ее поэтами, ее птенцами. Это Дмитрий Бобышев. Я слышал в Америке, где и он живет, его историю. Она отличается от той, что сейчас слушаю (кто, что и как). Но это будет позже, в начале девяностых. Тогда Иосиф сделает в своей жизни крутой поворот, снова

женится (1991, Стокгольм) и обретет семейное счастье. У него родится дочь, которой дадут имя Анна, а оно уже прозвучало в стихотворении «Пророчество» (1965) из «Новых стансов...» как имя дочери, о которой мечтает поэт.

Я, между тем, вижу, что наши посиделки продлятся до ужина, и прошу разрешения немного прилечь, что является моим неизбежным ритуалом после обеда. Он провожает меня в спальню и говорит, что им с Кринкой нужно кое-что написать. В комнате еще одна дверь. Она выходит на улицу. Замечает мое удивление и говорит, подрагивая подбородком:

— Если появится ревнивый муж.

После короткого отдыха я возвращаюсь и застаю его за машинкой. Маленькая ручная «Olivetti, Lettera», такую и я купил в 1965 году. Как раз в Венеции, когда в шестьдесят пятом возвращался из Лондона под Новый год (а оказался в больнице, после прободения язвы, с третьей желудка). Не спрашиваю, та ли эта машинка, которую он вывез из России. Наверное, нет, у этой латинский шрифт. Он кладет то, что написал, в конверт. Говорит, это для меня и я могу этим пользоваться по своему желанию и усмотрению, поскольку предназначено для широкого употребления.

— Это, наверное, какая-то рекомендация? — пытаюсь отгадать.

— Может быть что хотите.

Открываю конверт и читаю. После первого же предложения прерываю чтение:

— Но мы же не знакомы десять лет!

На его лице появляется одна из его насмешливых гримас, и он бормочет: «Время». И опять: «Время!»

— Откуда у вас сейчас это об американской поэзии?

— Да вы же мне дали это эссе, разве не помните?

Текст короткий, но более чем любезный. Нечто такое лестное я от него не ожидал. Впоследствии, во время краткой встречи в Мадриде, я сказал ему, что отрывки из этого

текста опубликую здесь, на испанском, на обложке своей книги поэзии, которая как раз готовилась к печати и из-за которой, кроме всего прочего, в то лето 1988 года я и был в Испании.

— Ах, да вы его еще не использовали?

Думаю, что его пребывание в Мадриде оказалось первым выступлением после получения Нобелевской премии. Однако перед поэтическим вечером, пока его интервьюировали в холле, перед камерами, он был охвачен паникой, почти потерял самообладание. Не знаю, как он меня на ходу заметил, только дал мне знак остановиться. Подошел ко мне, когда первая часть обязанностей была выполнена, и минут десять задержался в разговоре. Он там никого не знал. По-испански не говорил, а у испанских переводчиков возникли проблемы с английскими идиомами, которыми он, как обычно, пользовался.

Я чувствовал, что разговор со знакомым, да еще на русском, в тот момент был очень кстати, как стакан свежей воды. После, когда пришел в себя, он по-царски завладел залом (с английского никто не переводил). В тот короткий перерыв я пригласил его в Белград. Он без колебаний согласился. Позже, когда я позвонил ему из Лондона, он подтвердил свое согласие. Обещание выполнил. В ту осень он царил в Белграде.

До приезда Бродского в Белград я пригласил в югославскую и сербскую столицу еще одного великого поэта, тоже лауреата Нобелевской премии, Чеслава Милоша. Во время пребывания в Белграде Чеслав Милош напомнил мне об одной встрече с Бродским. Об этой встрече в квартире Бродского на улице Мортон остался до сегодняшнего дня только один отголосок — в его интервью на Белградском телевидении. Милош тогда сказал, что это был самый длинный разговор о поэзии в его жизни. Разговор, по его мнению, продолжался целых сорок восемь часов. Мы разговаривали

о поэзии и пили, пили и разговаривали о поэзии, только мы втроем. Главной темой, хотя бы для Бродского, был вопрос свободного стиха. Мне кажется, что в разговоре мы долго, слишком долго ходили кругами вокруг этого вопроса, а я все время боролся с усталостью. В какие-то минуты и у Милоша голова падала на плечо, хотя, конечно, разговор продолжался гораздо меньше, чем запомнилось Милошу. Может быть, на впечатление от его продолжительности влияла и усталость. Знаю только, что Бродский был неутомим.

БРОДСКИЙ В БЕЛГРАДЕ

Белградский эпизод с Бродским начался драматично. На аэродром, чтобы встретить его, отправились Лоренс Плоткин, культурный атташе американского посольства, и я. Самолет приземлился вовремя. Но Иосиф не появлялся. Его задержали на паспортном контроле. Только его. У него не было визы. Почувствовав, что что-то происходит, я попросил дежурных пропустить меня, чтобы я за ним сходил. Он обернулся. У него было злое лицо. Не испуганное, как я думал. Я хотел облегчить его вхождение в мир социализма. Первое, с тех пор как он изгнан из «Империи». Он отказался от какого-либо моего вмешательства. Причем настолько решительно, что даже не позволил мне к нему подойти. А тем более тем, кто держал его паспорт. Он потребовал, чтобы я вернулся, что я и сделал.

Спустя немного времени мы сели в машину. По его требованию, он на заднее сидение, я вперед. Одет он был небрежно: джинсы и джинсовый пиджак. Я спросил, что могло поместиться только в одной небольшой сумке, которую он взял с собой. В машине он почти все время молчал. Лери предложил нам говорить по-русски. Не успел я вымолвить слово, как он оборвал меня, сказав, что приехал как американский поэт.

— А Америка мне и дорогу оплачивает.

Затем громко и отчетливо сказал, что у него есть одно требование:

— Не хочу давать интервью. Одно, на сербском, я привез с собой и хочу, чтобы его опубликовали в газете «Книжевне новине».

Причем сказал это по-английски, протягивая мне конверт...

Среди остальных гостей тех Октябрьских встреч был и Марк Стрэнд. Он любит Белград и был частый его гость. На одном литературном вечере, устроенном в честь его и Апдайка лет десять назад, я спросил, представляя его в Доме молодежи:

— Марк, ты генерал? Генерал поколения?

— Я генерал, — ответил Марк.

Генерал тогда жил довольно скромно в Нью-Йорке, в квартире с одной длинной комнатой (и с ванной, конечно). Затем Марк стал преподавателем английской литературы в Солт-Лейк-Сити. Там ему было хорошо, хотя он жаловался, что это у черта на рогах. (Потом он вернулся на Восток, в Балтимор, где преподавал в знаменитом Университете Джонса Хопкинса, а оттуда перешел в Чикаго). Можно сказать, первые его слова звучали так:

— Теперь я богатый человек.

Он получил премию Мак-Артура за литературу, которая в то время была больше Нобеля. До него ее получили и наш Чарльз Симик и Иосиф. Иосиф уже тогда был «богатым человеком». Поэты стали покупать дома. Марк купил два, один даже в Ирландии, на океанском побережье. Иосиф выбрал дом на холме, к северу от Нью-Йорка, с видом, который будет ему напоминать о ссылке на русский Север, в Архангельскую область. В доме будет камин. Во дворе он будет рубить дрова тем самым знаменитым топором.

Жалуюсь Марку, пока участвуем в литературном вечере в одной из библиотек в белградской общине Звездара, на поведение Иосифа. Он мне намекает, в чем секрет и чья в этом заслуга. Но говорит, что это у него быстро пройдет. Марк уже договорился с ним, что этот вечер мы проведем четвером, хотя сам он, Марк, приедет позже.

Звоню Иосифу из гостиничного холла. Обращаюсь к нему на английском и говорю, что я здесь с Кринкой, согласно его с Марком договору.

— Что с вами? — прерывает он меня. — Почему вы говорите по-английски?

— Разве мы не говорили по-английски в машине по вашему требованию?

— Ах, да оставьте вы это!

В ту ночь Иосиф производит впечатление возродившегося человека. Мы остались далеко за полночь, и по мере того, как нас оставляли силы, он как бы получал свежие. Он бы хотел и зарю встретить всем вместе. И этим он мне напоминает Васко Попу. Иосиф в отличном настроении, хотя опять возвращается к той своей личной ленинградской истории. И потом, продолжая метать банк, переходит на разговор о языке. Резко критикует современных поэтов за то, что снижают уровень поэзии и ее языка, лебезя перед массой и пытаясь к ней приблизиться, используя уличную речь. Он, на самом деле, повторяет положения из своей Нобелевской лекции, прочитанной около года назад.

— А что будем делать с этим вашим: «Дорогая, мы квиты»?

— Это другое. Другое дело диалог и разговорный тон, как и идиомы.

Я все-таки говорю ему, что, критикуя повседневный язык, он частично сам себе противоречит, хотя я согласен, что поэзия должна держать свой уровень.

Затем он удивляет меня, начиная разговор только со мной на русском, вопросом о совещании в Париже,

посвященном провокативному вопросу: существует ли еврейская литература на русском или это русская литература с еврейской тематикой? Одним из организаторов совещания был его друг и защитник на судебном процессе в 1964 году Ефим Эткинд.

— Разве Эткинд вам не рассказывал?

Он только знает, что Эткинд пригласил меня на это совещание, пока был в Белграде, и что я участвовал. Его все-таки интересует мое мнение. Говорю, что я, вероятно, разочаровал организаторов, Эткинда и Симу Маркеша, отстаивавших еврейскую концепцию. Эткинд даже доказывал, что в русском языке еврейских авторов есть ряд особенностей, что он объяснял влиянием идиша. Спрашиваю его, читал ли он, что Тарановский писал о еврейских мотивах у Мандельштама. Он обходит этот вопрос молчанием. Знаю, что с моей стороны это была провокация. Я сделал это сознательно, в надежде больше узнать о его отношении к Тарановскому, да и к Роману Якобсону.

Они не разделяли восторга молодых американских преподавателей славистики относительно поэзии Бродского. Последним русским классиком в поэзии оба считали Заболоцкого. К такому выводу я пришел и во время моей последней встречи с Якобсоном в доме Тарановского (это была последняя встреча и для них, старых знакомых еще с общих пражских времен тридцатых годов).

Это было в американском Кембридже в 1981 году, после моей лекции в Гарварде. Разговор в один момент, тоже далеко за полночь и тоже с вином и водкой, коснулся Бродского. Якобсон его не любил и начал подкреплять доказательствами почему, со свойственным ему пылом. Кирилл Федорович вежливо его остановил:

— Не надо, они с Сашей друзья.

И Тарановский не слишком ценил его как поэта. Как и другие старшего поколения русские профессора

в Америке. Это было более чем взаимно. Я знал доводы Тарановского. Но я хотел услышать и другую сторону. Иосиф от комментариев воздержался. Не узнал я и о том, что он думает о еврейско-русской проблематике. Думаю, что ему была близка мысль, что речь идет о русской литературе, независимо от того, кто авторы — русские евреи или русские.

Бродский в то время уже представлялся как американский, а не русский поэт. Он, похоже, был единственным, как теперь прокомментировала Татьяна Толстая, кто в это верил. Известны были и его заявления, процитированные и в американской печати по поводу его смерти, что он стал американцем до того, как ступил на американские берега. И что он многократный должник американской поэзии. Еще с российских времен. Она спасла ему жизнь и создала из него поэта. При этом он как-то упускал из вида английскую сторону этой истории в лице Элиота и Одена.

Назавтра в первой половине дня он совсем свежим прибыл в Национальную библиотеку. Говорил коротко, однократно, на английском, на пленарном заседании. Эта речь была лишь увертюрой к запланированному на тот же день вечеру в Югославском драматическом театре. Кроме этого короткого появления в зале Национальной библиотеки всю первую половину дня мы провели на газоне перед зданием. Здесь Иосиф был в своем лучшем издании, хотя и был постоянно окружен журналистами.

Он выполнял обещание, данное в Нью-Йорке своей интервьюерке, красивой сербской поэтессе, романистке и к тому же доктору филологических наук, что здесь он не будет делать заявления для печати. Однако он получал огромное удовольствие, непринужденно разговаривая со всеми, кто в тот солнечный день здесь оказался. Недалеко ребята гоняли мяч. Он не мог не поддаться соблазну и в один момент тоже ударил по мячу. Фотографировался и перед памятником Карагеоргию. На обед я зарезервировал стол

в «Ораче», старом, известном своей отличной кухней сербском ресторане. Я заранее заказал поросятину и молодого барашка. Иосиф был гурманом. Пришло нас, конечно, больше, чем я предполагал. Но на столе всего было в изобилии. Было у Иосифа и особое желание: он хотел попробовать нашу «плескавицу». Он хотел ее сравнить с американскими гамбургерами, которые, как и сосиски, часто ел по-быстрому.

— Какая разница! — воскликнул он. — Вот это настоящая вещь!

Марк в холле Национальной библиотеки заметил даму, которая внешностью напомнила ему Ким Бейсингер. Он даже утверждал, что она красивее и сексапильнее знаменитой американской актрисы. Марк это упомянул за столом, перед самым обедом. Я не знал, о ком шла речь, но Иосиф сразу включился. Потребовал, чтобы мы отправились за дамой. Ничего другого не оставалось делать, как нам с Марком поехать в библиотеку и найти ее. Речь шла об одной занимающейся культурой журналистке, которую я знал и которая не раз брала у меня интервью. Я ценил ее ненавязчивый стиль поведения и безупречный профессионализм. Она согласилась к нам присоединиться. Интересно, только тогда и я заметил сходство с Ким. И она была блондинкой с очень чувственным пухлым ртом. Ее приход за наш стол привел в действие еще одну внутреннюю электростанцию Иосифа. За столом, до появления сербской журналистки, прямо на месте составлялась антология американской поэзии. Не знаю, по чьему требованию. Хотя рядом был Марк, истинный знаток, Иосиф и здесь главенствовал. Сербскую Ким Иосиф усадил между собой и мной. Марк остался как-то в стороне. Вот тогда Иосиф всех нас озадачил вопросом:

— Из-за кого вы согласились к нам присоединиться? Сначала вы долго не решались, не так ли? Вы сказали, что торопитесь в редакцию...

Журналистка улыбнулась, добавив, что все-таки решила прийти, так как и его, и Марка высоко ценит как поэтов.

— А все-таки, из-за кого вы пришли: из-за Марка или из-за меня?

Сербская Ким, очевидно, затмила собой даму, интервьюировавшую его в Нью-Йорке перед самой поездкой сюда.

Возникла немного тягостная ситуация. Моя знакомая не хотела обидеть ни того, ни другого. Она удивила меня своим дипломатичным ответом:

— Я приехала из-за Саши, это он меня пригласил!

Все рассмеялись, а больше всех хохотал сам Иосиф. Давно, если не никогда, я не видел его в таком отличном настрое. Он пригласил даму на литературный вечер. Сказала, что постарается, но есть дела. Мы встретили ее у театра. Ее поведение было очень сдержанным, а в то же время приятным. И она, сохранив дистанцию, способствовала тому, чтобы пребывание Иосифа в Белграде было окрашено, как он сказал мне после вечера, чем-то магическим.

Особенно это стало заметно в ходе самого вечера. А началось все, как и обычно в таких обстоятельствах, нервно и скверно. Перед началом Иосиф, отрывая фильтры от сигарет, курил не переставая. Был недоволен выбором переводов. Не было переводов новых стихотворений. Иосиф сознавал, что это, может быть, будет литературный вечер его жизни. Что-то похожее могло с ним повториться только в России. А в Россию он ехать не собирался. Потому-то и хотел, чтобы все было в его масштабе.

К счастью, в буфете оказался Стеван Раичкович. Я вспомнил его великолепный перевод стихотворения о генерале Жукове. Степа согласился пойти домой, к счастью, это было недалеко, на улице Св. Саввы, и принести перевод. Он появился, когда вечер был уже в разгаре. Впечатление, которое Раичкович своим переводом, да и чтением произвел на Иосифа, трудно описать. Глаза у него наполнились

слезами. Слезы, правда, полились, как только он вышел на сцену. Зал превратился в переполненный улей. В нем кое-как поместилось, и стоя, как на стадионе, мне показалось, около двух тысяч обожателей поэзии. А сам театральный зал стал церковью, пока он совершал в ней свой стихотворный обряд из глубины сцены. Перед этим мы коротко его представили, ему показалось — слишком растянули. Мы — это Данойлич, Бечкович и я. Нервировали его и, хотя действительно интеллигентно и умело сформулированные, вопросы Миливоя Йовановича.

Иосиф всегда жаждал непосредственного контакта с присутствующими. Он ввел правило обязательно отвечать на вопросы слушателей. Мог это делать часами. И делал со страстью. Думаю, что та часть вечера, когда он отвечал на вопросы публики, доставляла ему большее удовольствие, чем само чтение стихов. Хотя бы в последние годы. Неэстрадный поэт становился в таких обстоятельствах стопроцентным человеком эстрады. Мне казалось, что он любил выход на сцену с актерской страстью. Только у Иосифа это было не так, как представил Пастернак в своем стихотворении об актере в двойной роли — Гамлета и Христа. Пастернак начинает: «Гул затих». Иосиф наслаждался вихревым потоком вопросов и ответов.

И эта часть началась недоразумением. Было договорено, что он говорит на английском, Кринка переводит на сербский. На этом настаивал сам Иосиф, так как приехал частично в качестве гостя американского посольства. Только так могли понять смысл им сказанного его американские организаторы поездки. Как и иностранные гости Белградских литературных встреч, большинство из которых понимало английский, а не русский, тем более сербский. Из публики, однако, слышались просьбы говорить по-русски, пусть и без перевода. Иосиф в первый момент заколебался. Вмешался я, предлагая держаться договора. Это недоразумение

послужило для поэтессы Любицы Милетич поводом написать хорошее стихотворение о том, как Бродский в Белграде говорил по-английски.

Жаль, что этот вечер не снят на камеру и не записан на кассету. Не столько из-за того, что он сказал, поскольку это были вариации того, что писал или о чем напишет, частично в связи с поездкой в Истамбул, сколько просто из-за той неповторимой магической связи, установленной между ним и белградскими любителями поэзии.

Когда после всего в один момент мы остались одни, он сказал, благодаря, что снова приедет в марте и продолжит приезжать. И в эти минуты его глаза повлажнели. Он пригласил меня пойти в отель «Югославия» на сербский пирог («питу»). У меня, однако, уже не было сил для еще одних посиделок до рассвета.

ЭПИЛОГ. Я ОБНЯЛ В ПИТЕРЕ ТЕНЬ ИОСИФА

Бродский не вернулся. Не приехал и в Македонию, тогда уже независимое государство, на поэтический фестиваль в Стругу, когда в годы войны начала 90-х получил высокую международную премию. Он требовал, чтобы встреча была в Сараеве и чтобы там он принял премию. Это был бы знак поддержки защитникам Сараева, борющимся с «сербскими агрессорами». Бродский подписал и то пресловутое письмо осуждения Сербии — ее руководства — за все, что предшествовало распаду Югославии и что распад вызвало. Подписал ли под давлением других, как говорили? В первую очередь упоминалась Сьюзен Сонтаг. Может быть. Но Бродский и сам послал письмо в «Нью-Йорк Таймс», требуя драконовских мер против Сербии, когда она уже кровоточила под драконовскими санкциями. Марк Стрэнд таких писем и не подписывал, и сам их не писал. Чеслав Милош — да, вместе с Бродским.

В таких обстоятельствах я не хотел ни звонить ему, ни видиться с ним. Не хотел вступать с ним в дискуссию. Даже когда он после опубликования письма последний раз мне позвонил. Я знал, что он болен и долго не проживет. Замена сердца была единственным лекарством, но врачи и в этом случае не давали много шансов. Да и он не хотел, как и Васко Попа, любой ценой хвататься за жизнь. Он умер в своей квартире в Нью-Йорке на Брайтон Хайтс (одну часть Брайтона называют «русской», хотя не ту, где он жил). Квартиру на улице Мортон он, наконец, покинул (хотя еще долго продолжал ее арендовать). Он похоронен сначала на Манхэттене. Его гроб был положен в садовую стену одной нью-йоркской церкви. Там он долго не остался. Согласно его желанию, его прах был перенесен в Венецию, на кладбище Св. Михаила.

Итак, местом вечного упокоения не стали ни Петербург, ни Нью-Йорк, ни Стокгольм (в последние годы он часто его посещал), а Венеция. Венецианский «угол» его водного (морского) четырехугольника будет звать к себе и связывать остальные три.

Не исполнилось его желание молодости умереть на Васильевском острове в Петербурге. Превратно были истолкованы те его давние стихи как желание быть там похороненным. Умереть — не то же, что и покоиться. По иронии судьбы, его земным останкам, прежде чем он был положен на место временного погребения, поклонился российский премьер-министр, прибывший тогда с визитом в Нью-Йорк. И он просил, как и русские писатели, предать тело Иосифа русской земле.

Итак, он покинул Америку, как покинул и Россию. Для вечности выбрал Венецию.

Я, кажется, предугадал эту венецианскую развязку еще в далеком 1981 году, когда под впечатлением того разговора о Кише и Колумбусе, особенно под впечатлением

его слов о том, что Колумбус — «дыра», написал «Зимнюю элегию» и в ней строфу, первую, посвященную ему:

Зима. Колумбус. Что делать в Огайо?
Бродский брюзжит в телефон: какая дыра! Какой ужас!
Езжайте на Адриатику, спасайте там душу и шкуру!
Но что поделаешь. Живу, где суждено. И даже
не завидую ему на том, что он в Венеции иль в Риме
будет вдыхать цветущий латинский воздух. Вижу, как он
пьет эспрессо и сквозь сиреневый дым с улыбкой
таинственной Лизы созерцает очертания Матери мира.
ТЬфу, тьфу! Постучать по дереву, — говорит, —
я в хорошей компании
и, любой относительности вопреки, я там, где надо.

Мать мира в этих стихах — венецианская церковь Пресвятой Богородицы, о Которой сербский поэт Лаза Костиц написал прекраснейшее в сербской поэзии стихотворение. Иосиф все же выбрал другую церковь. Предполагаю, потому что на ее кладбище покоятся и другие русские великаны.

Но для него не были важны великаны. И русские. Важна была Венеция.

Венеция — метафора смерти. На самом деле — умирания. Одного города. Одной империи. Латинской. Не русской. Русская умирает в Петербурге. На другой, северной воде. Венеция ближе к югу, Средиземноморью. Она как бы на полпути между Иерусалимом и Питером. Здесь, в Венеции, умирание никак не кончается. Венеция — это и не жизнь, и не смерть. Венеция — это и смерть, и жизнь.

Как, впрочем, и Питер. Без мертвого Бродского. Можно было бы сказать, что, наверное, в Питере Бродский не только вечен, он здесь присутствует будто живой. И я сам, впервые приехав в Петербург после смерти Иосифа, обнял у дома, в котором он жил, его тень.

Милливое Шованович

ПАСТЕРНАК И БРОДСКИЙ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

1

Еще с ранней поры творческого пути Бродского установилось мнение, что он «мало на кого похож», что он — «ничей ученик»¹. Будущему нобелевскому лауреату, наверное, льстил такой статус, который он всячески утверждал в разных своих высказываниях. Томасу Венцлове он, например, прямо заявил, что ценит «все традиции русской поэзии», что у Маяковского «научился колоссальному количеству вещей»², однако в другом интервью (с Джоном Глэдом), на вопрос о влиянии Джона Донна на его стихи, Бродский ответил, что это «чушь», что у Донна он научился только строфике, добавив к сказанному вполне загадочное: «Кто я такой, чтобы он на меня влиял?»³. Для Бродского вообще характерно, что он не интересуется вопросами своей поэтической генеалогии или не хочет ими интересоваться (по этой причине он предпочитает говорить о том, что

¹ *Стуков Г.* Поэт-«туняец» — Иосиф Бродский // Бродский И. Стихотворения и поэмы. New York: Inter-Language Literary Associates, 1965. С. 14. Впрочем, автор этого предисловия выделял лишь влияние Библии на Бродского.

² Чувство перспективы. Разговор Томаса Венцловы с Иосифом Бродским // Страна и мир. 1988. № 3. С. 149.

³ Настигнуть утраченное время. Интервью Джона Глада с лауреатом Нобелевской премии Иосифом Бродским // Время и мы. 1987. № 97. С. 178.

в традиции русской поэзии для него «занятно»⁴). Бродский, с одной стороны, среди своих самых почитаемых поэтов охотно называет Цветаеву и Мандельштама⁵, однако, с другой стороны, для него самым важным творческим моментом становится тот момент, когда он «продолжает сам», как следует из концовки его статьи о Достоевском⁶.

Бродский читал лекции и писал о многих русских поэтах и прозаиках вплоть до новейших, уделяя особое внимание Цветаевой, Мандельштаму и Ахматовой, но Пастернака он не считал достойным написания работы о нем. На взгляд автора «Урании», Пастернак «замечательный поэт, куда более интересный, нежели прозаик»⁷, который, к сожалению, «никак не доходил» до молодых поэтов его поколения; его имя «было как-то больше на устах», и Бродский «впервые» прочитал его «когда ему было года 24, не раньше»⁸. Иными словами, о Пастернаке если и говорилось, то преимущественно в кругу Ахматовой; Ахматова же к Пастернаку относилась с немалой долей иронии и «нравственно» осуждала его, «чрезвычайно» не одобряя его амбиций, «жажды нобелевки» и его отношений с Ольгой Ивинской, хотя и «очень любила» Пастернака⁹.

⁴ Чувство перспективы. С. 151.

⁵ См. хотя бы его высказывания в разговоре с С. Волковым: *Волков С. Вспоминаю Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // Континент. 1987. № 53. С. 341.*

⁶ *Brodsky J. The Power of the Elements / Brodsky J. Less than One. New York, 1986. С. 163.*

⁷ Чувство перспективы. С. 143. В другом месте, в статье «Поэт и проза», Бродский несколько дезавуирует вторую часть данного утверждения, говоря по поводу пастернаковских «стихов из романа» о том, что проза «сильно выигрывает» от обращения к ней (*Бродский И. Поэт и проза / Цветаева М. Избранная проза: в 2 т. New York: Russica Publishers. Т. 1, 1979. С. 8).*

⁸ Настигнуть утраченное время. С. 169.

⁹ *Волков С. Вспоминаю Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским. С. 350–351, 377.*

Бродский, в свою очередь, подобный строгий суд считал закономерным («поэт такого масштаба» его «заслуживает»)¹⁰, сводя по сути на нет любое возможное воздействие Пастернака на поэтов его группы: «И нам, знакомым с ней (т. е. с Ахматовой — М. Й.), я думаю, колоссально повезло — больше, я полагаю, чем окажись мы знакомы, скажем, с Пастернаком. Чему-чему, а прощать мы у нее научились»¹¹. Отмечая таким образом пастернаковское «нравственное» наследие, Бродский наряду с этим был не прочь указать попутно и на отдельные художественные «недостатки» автора «Доктора Живаго». Следы подобного отношения выявляются, в частности, в эссе Бродского о «Новогоднем» Цветаевой, в котором элегический жанр Пастернака становится в ряд вполне традиционных, допускающих издержки «самооплакивания, граничащего порой с самолюбованием», пастернаковская рифмовка представляется «менее изобретательной», чем цветаевская, а концовка — формула «Гамлета» («Жизнь прожить — не поле перейти») — оценивается как подобающая (для Цветаевой, но возможно и для самого Бродского) лишь для начала стихотворения¹².

Тем не менее, в отношении восприятия Пастернака Бродский сделал одно исключение. «Стихи из романа», по его собственному признанию, ему «очень сильно нравятся», об этих «замечательных» стихах он «часто вспоминает», особенно ему запомнилась «Рождественская звезда». Мало того, согласно Бродскому, Пастернаку он обязан идеей писать «рождественские» стихи, вследствие чего в его опусе накопилось уже «штук десять» таких стихотворений,

¹⁰ Там же. С. 377.

¹¹ Там же. С. 382.

¹² *Бродский И.* Об одном стихотворении (Вместо предисловия) // Цветаева М. Стихотворения и поэмы: в 5 т. New York: Russica Publishers. Т. 1, 1980. С. 40, 42–43.

включая совсем недавнюю «Рождественскую звезду»¹³. Если верить С. Волкову, то в кругу Ахматовой даже обсуждался план «переложения Псалмов и вообще всей Библии на стихи» для «широкого читателя», с тем чтобы дело это «получилось не хуже, чем у Пастернака»¹⁴. Замысел не осуществился, однако Бродский о нем, по-видимому, не забыл (вспомним хотя бы его «Сретенье»), и в одном из недавних интервью высказался на этот счет довольно четко: «библейские» стихи Пастернака привлекают его внимание отступлениями от канонических евангелий и отавторскими добавлениями (в «Магдалине» и «Гефсиманском саде»), — короче говоря, «вымыслом», «метафизический шаг» которого может показаться даже «ересью»¹⁵. Данное осуждение Бродского не учитывает всей сложности пастернаковских «отступлений» и «добавлений» в упомянутых стихотворениях (их интертекстуальные связи разобраны исследователями)¹⁶, однако и сказанного достаточно для на-

¹³ Волков С. Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским. С. 364; Чувство перспективы. С. 145. — Нет сомнения также в том, что Бродский с большой радостью принял сообщение из Советского Союза относительно встреч Рождества в последние годы с чтением «рождественских стихов Бориса Леонидовича и моей милости» (Чувство перспективы. С. 145).

¹⁴ «Но не меньшая доблесть заключается и в способности остаться самим собой в ситуации, в общем по определению и даже по своей реальности зачастую неестественной». Гинзбург А. Остаться самим собой... Из выступления Иосифа Бродского в парижском Институте славяноведения во время международного colloquium «Словесность и философия» в Париже 26 октября 1988 г. // Русская мысль. 4 ноября 1988. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 10–11.

¹⁶ В «Магдалине», в частности, поэтом использована форма обращения героини к Христу, которая до этого встречалась у Рильке («Пиета») и Цветаевой (цикл «Магдалина»). См. комментарии Е. Пастернак и Е. Пастернака в кн.: *Пастернак Б. Избранное*: в 2 т.

чала разговора о более конкретном отношении поэта Бродского к наследию поэта Пастернака.

2

Расхождения между Пастернаком и Бродским основополагающи и принципиальны. Разделяя пастернаковскую концепцию времени и раздумия автора «Доктора Живаго» о воздействии времени на судьбу человека¹⁷, Бродский во всем остальном касательно философии жизни и философии творчества отмежевывался от Пастернака. «Я» Пастернака, признавшее событие «воскресения», способно следовать примеру Христа — образца «самоотдачи»¹⁸, тяготеть к «растворению» в людях «как бы им в даренье» (400). «Я» же Бродского, далекое от этого признания, не собирается идти к людям¹⁹, отвергает свою принадлежность

М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. С. 604. В «Гефсиманском саде» Пастернаком развернут диалог с Рильке («Масличный сад»), Нервалем («Христос среди маслин»), Минским («Гефсиманская ночь»), Буниным («В Гефсиманском саду», «Ковыль»), Розановым («Трепетное дерево», «Опавшие листья»), Паскалем («Мистерия Иисуса», «Памятная записка») (Смирнов И. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Wien: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17, 1985. S. 89–99).

¹⁷ Ср. его высказывания в интервью с Дж. Глэдом о том, что время для него «куда более интересная <...> категория, нежели пространство», и что его особенно интересует «время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает, <...> что время делает с человеком, как оно его трансформирует» (Настигнуть утраченное время. С. 266).

¹⁸ Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. С. 424. (Далее по этому изданию с указанием страниц в тексте.)

¹⁹ В этом отношении показательны строки из раннего «Народа»: «Припадаю к народу. Припадаю к великой реке. / Пью великую речь, растворяюсь в ее языке. / Припадаю к реке, бесконечно текущей вдоль глаз / — Сквозь века, прямо в нас, мимо нас, дальше нас»

к «хору»²⁰, и если уж находится среди других, то ведет себя, скорее, как есенинский, нежели как пастернаковский герой (ср. иронический зачин стихотворения «Воротись на родину...»: «Воротись на родину. Ну что ж. / Гляди вокруг, кому еще ты нужен, / кому теперь в друзья ты попадешь?» — ОП 27)²¹. Пастернак четко проводил грань между миром лиц (образов) и миром подобий, о чем написан «Марбург» (71); на протяжении всего своего творчества он стремится к выявлению лица, бытия, сути. Для Бродского указанные границы постепенно стирались, мир все больше стал походить на свою «омраморенную» версию, в которой «образы» и «подобия» переходили друг в друга и смешивались. Недаром в одном из его стихотворений 1987 года «Кончится лето. Начнется сентябрь...» «древний римлянин», проснувшийся к «новой жизни» в «настоящем будущем», «узнал» бы многое, «но — никого в лицо» (К 54, 7, 8), причем и его явление, и упоминание о «старости» — «мраморе» («старость — это и есть вторая жизнь» — К 54, 8) отсылают именно к Пастернаку — к его строчкам из «О, знал бы я, что так бывает...» («Но старость — это Рим, который <...> Не читки требует с актера, / А полной гибели всерьез» — 329). Пастернак был одним из величайших

(цит. по: Русская мысль. 11 ноября 1988. Литературное приложение № 7. V). Из них следует, что поэтический субъект Бродского согласен был «раствориться» лишь в стихии языка.

²⁰ Из стихотворения «Письмо генералу Z.». *Бродский И.* Конец прекрасной эпохи. Анн Арбор: Ардис, 1977. С. 32. (В дальнейшем названия сборников Бродского даются сокращенно: Стихотворения и поэмы — СП, Остановка в пустыне — ОП, Конец прекрасной эпохи — КПЭ, Часть речи — ЧР, Новые стансы к Августе — НСА, Урания — У; журнал «Континент», в котором опубликованы новейшие стихи Бродского, обозначается «К»).

²¹ См. также слова Бродского о том, что он «свои сочинения» и «свою жизнь» считает «своим Евангелием» (Настигнуть утраченное время. С. 176).

русских лириков, не знающих иронии и не нуждающихся в ней; поэтому он мог писать «о свойствах страсти» и постигать страсть «как науку» (423, 460). Бродский же не обходится без иронии, не распространяющейся лишь на отдельные «святыни» (Христос, смерть людей, творческий акт), в силу чего его идеалом является стремление «нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником»²², т. е. тенденция, противоположная пастернаковской: в отличие от Пастернака он пытается «сделать стихотворение самой страстью»²³. Взятые в целом, два творческих опуса гораздо более различны, чем сходны, что, несомненно, затрудняет их сопоставительный разбор и ограничивает его возможности.

Как бы то ни было, можно предположить, что интерес Бродского к Пастернаку начался со «стихов из романа» и близлежащих стихотворений сборника «Когда разгуляется», поскольку в годы, когда Бродский вступал на поэтическое поприще, «Доктор Живаго» и последняя рукописная книга Пастернака находились в центре внимания интеллигентских кругов. Свидетельство тому — цикл Бродского «Песни счастливой зимы», состоящий в основном из стихотворений 1962–1963 годов и лишь в концовке включающий несколько текстов, помеченных началом 1964 года, а также ряд стихотворений, написанных в этот же период.

Хотя и цикл Пастернака имеет иную по отношению к циклу Бродского символику (личное начало в нем освещается событиями евангельской истории, сопутствуемыми извечной циклической годовой сменой), «Песни счастливой зимы» писались с оглядкой на Пастернака, превратившись в итоге в своеобразную полемику с автором «Доктора Живаго». «Повествование» Бродского начинается с образа

²² Там же.

²³ Н. Н. [А. Г. Найман]. Заметки для памяти / ОП 12.

времени (метафора «хода часов»²⁴), косвенно отсылающего к ситуации Гамлета («Что случится на моем веку» — 390). Формула Бродского «Мы здесь одни» (из стихотворения «Шум ливня воскрешает по углам» — ЧР 2–3, 56) передает пастернаковский любовный сюжет на фоне событий, происходящих в природе, что характеризует и ряд других текстов «Песен счастливой зимы». Начальная же строчка стихотворения «Я обнял эти плечи и взглянул» (ЧР 2–3, 47) ассоциируется как с образом «не кончающегося объятия» из «Единственных дней» (463), так и с более прямым «Вкруг тебя мои руки обвиты» (398) из стихотворения «Хмель».

Образы зимней природы и зимней ночи у Пастернака («Мело, мело по всей земле»; «На озаренный потолок ложились тени» и др. — 406) восстановлены у Бродского в «К садовой ограде» («Снег в сумерках кружит, кружит» — ЧР 2–3, 52) и в конце «Исаака и Авраама» («Горит свеча на дне и длинными тенями стены красит» — СП 155). Пастернаковской «Сказке», помещенной в середину цикла, соответствуют (правда, по контрасту) два стихотворения, опубликованные под совместным заглавием «Из “Старых английских песен”». Наконец, в стихотворениях Бродского «Рождество 1964 года» и «Рождество 1963 года» имеются прямые переключки с «Рождественской звездой» Пастернака, начиная с «пламенеющей звезды» — сигнала интертекстуальной связи, и до таких «рождественских» топосов, как «лютая стужа» — «холодно было», «Младенец спал», «ясли», «пещера», «пастухи», «волхвы», «дары» (ЧР 2–3, 60–61; 410–412).

С другой стороны, представляются гораздо более разительными отступления от круга образов и мыслей

²⁴ *Бродский И.* Песни счастливой зимы // Часть речи. Альманах. 2–3. Нью-Йорк: Серебряный век, 1981. С. 47 (далее только ЧР 2–3 с указанием страницы).

Пастернака в «Песнях счастливой зимы» и других стихотворениях раннего Бродского, ведущие к переиначиванию мотивов источника и его сниженному переосмыслению. В финальных строках баллады «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам» «Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь, / потому что не жизнь, а другая какая-то боль / приникает к тебе <...>» (СП 87) своеобразно обыгрываются строчки из «Гамлета» — «Но сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь» (390); в обоих случаях приведенные слова обращены к Богу. В «Шествии» (главка «Романс принца Гамлета») диалог с Пастернаком на эту же тему клонится к шаржу, ибо Гамлет Бродского — безумец, признающийся в своем безумии и иронизирующий не только над Шекспиром, но и над Пастернаком (мотивы «такой роли»; «Здесь все, как захотелось небесам. / Я, впрочем, говорил об этом сам», как ответ на пастернаковское «Я люблю Твой замысел упрямый / И играть согласен эту роль» — СП 218, 219; 390). Тема Гамлета в версии Пастернака интересовала Бродского настолько, что он удосужился продолжить полемику с ней и в наши дни, как явствует из одного из его последних стихотворений-монологов «Fin de siecle» (К 61, особенно стр. 14).

В «Сказке» Пастернака использован «рыцарский» сюжет спасения девы-царевны от дракона, чем поэтом осуществлялась идея «вечного возвращения» одних и тех же любовных сюжетов в сфере извечной борьбы «добра» и «зла». В первом отрывке из группы стихотворений, озаглавленных «Из “Старых английских песен”», идея «вечного возвращения» сохраняется (сын «похож» на своих родителей), однако в предельно сниженном сюжете подслушивания ночного спора отца с матерью, в рамках которого обыгрываются мотивы «сна» — «не-сна» у Пастернака («Разбудишь сына». — «Нет, он спит») — 404; ЧР 2–3, 49). «Зимняя свадьба» перенимает часть пастернаковского

заглавия («Свадьба»), а также мотив «погони», подлежащий ироническому переименованию (см. «Я посылаю взгляд свой вдаль, и не вернуть гонца», как переключку с «Стаей голуби неслись, <...> Точно их за свадьбой вслед, <...> Выслали в погоню» — ЧР 2–3, 49; 400), отвергая заодно уже приводившуюся мысль Пастернака относительно «растворения» поэтического субъекта в мире других. Не принимающий пастернаковской ориентации на «самоотдачу» (в «Свадьбе», «Быть знаменитым некрасиво» и др.), Бродский в ряде текстов развивал противоположный ей мотив жизни — «сдачи», вплоть до новейшего стихотворения «В горах» («Сумма двух распадов, с двух жизней сдача — я и ты» — К 58, 16), венчающего его философско-религиозный нигилизм.

Самые крупные расхождения Бродского с Пастернаком обнаруживаются при сравнении концов двух циклов. В «Гефсиманском саде» облик Христа, предающегося в руки убийц и осознающего полностью свое назначение («воскресение», роль «судьи» в столетиях — 420, 421), передан в торжественном и замедленно-возвышенном ключе пятистопного ямба, имеющего косвенное отношение ко всему повествованию о человеческих судьбах в романе «Доктор Живаго». Бродский же, наоборот, заканчивает цикл нарочито «невзрачным» стихотворением с сильно деформированным ритмом двустопного анапеста; в нем нет не только образа «воскресения», но и картины извечного круговорота в единой природе («ветер» и «лев» — «роща» отторгнуты друг от друга; «роща» — «одна» и «как смерть холодна», не стремящаяся к «весне», т. е. к «воскресению» — ЧР 2–3, 62). Для того, чтобы создать подобный образ отделенных друг от друга «зимы» и «весны» (и, следовательно, «смерти» и «воскресения»), Бродский в предпоследнем стихотворении цикла варьирует пастернаковские строки из «Объяснения» («Сильней на свете тяга прочь / И манит страсть

к разрывам» — 396), развертывая свой мотив («Так что — виден насквозь вход в бессмертие врозь» — ЧР 2–3, 62) и в ином направлении (во всяком случае, не учитывая парадигматической роли Христа в данном сюжете), и в сторону поэтики других авторов, стоящих к нему гораздо ближе, чем Пастернак, — Ахматовой и Мандельштама²⁵.

Из изложенного выше следует, что процесс использования Бродским источников из Пастернака шел совсем не по той линии, по какой он усваивал уроки творчества близких ему поэтов (например, Донна)²⁶. Чаще всего Бродский, отправляясь от пастернаковского мотива, видоизменяет обстановку его передачи (его «свеча» в концовке «Исаака и Авраама» навязчиво горит не «в метель», как в «Зимней ночи» Пастернака, а «в дождь» — 406–407; СП 154) или заменой отдельных слов в образах-формулах добивается иного, нередко противоположного эффекта (ср. «Ты рядом, даль социализма» из «Волн» с «Все чудится, что рядом ты» в «Песнях счастливой зимы» — 308; ЧР 2–3, 56). Сказанное относится и к самому процессу выбора пастернаковского мотива (например, Марии Стюарт, реализованного в «Вакханалии» Пастернака в рамках «ночных фантазий», тогда как у Бродского отправным пунктом для его развития являлась «встреча» со статуей шотландской героини в Люксембургском саду — 450 и сл.; ЧР 51, 52)²⁷, а также

²⁵ См. строчку из стихотворения Ахматовой, посвященного Мандельштаму: «Это пропуск в бессмертие твой» (Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1. С. 245).

²⁶ Ср. в этом отношении «прямое» воздействие символов «центра», «круга» и «иглы» из перевода стихотворения Д. Донна «Прощанье, запрещающее грусть», сделанного Бродским (ОП 224–225), на его собственное творчество. Ср., в частности, заглавие Донна со строчкой Бродского «На прощанье — ни звука» из «Строф» (ОП 94).

²⁷ Показательно, что видение Марии Стюарт у Пастернака занимает лишь часть сюжета «Вакханалии», в то время как Бродский

к возможностям использования пастернаковской циклизации стихотворений в книгах (в сборнике «Сестра моя — жизнь» после «Послесловия» следует «Конец» с знаменитой строчкой «Лучше вечно спать, спать, спать, спать» и возвратом к воспоминаниям о прошлом, чем Бродский воспользовался следующим образом: за его «Послесловием» в «Урании» идет сначала «Элегия», а потом стихотворение о смерти матери и возвращение к воспоминаниям о ее облике — 115; У 189).

Обычным для Бродского является и контаминирование разных мотивов Пастернака в одном расширенном образе, вследствие чего исходные мотивы меняются до неузнаваемости. Так, в концовке стихотворения «Как тюремный засов» («то ли вправду звенит тишина, / как на Стиксе уключина, / то ли песня навзрыд сложена / и посмертно заучена» — НСА 29) обыгрываются мотив «уключины» и анаграмма Стикса из «Сложив весла», к любовной сфере которых присоединяется концовка стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать!» («И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд» 84, 30). Процессу контаминирования при этом сопутствует изменение интонационной тенденции — установка Пастернака на определенность сменяется у Бродского ориентацией на неопределенность. Иногда происходит обратное, т. е. Бродский разбивает мотивы одного текста Пастернака, используя их в разных стихотворениях. По этому образцу из мотивов «Июля», связанных с образом «домового», якобы бродящего «привиденьем» по дому и на поверку оказавшегося лишь «нашим

«адресует» целых двадцать сонетов героине. Бросается в глаза также то, что стихотворение Пастернака написано двустопным анапестом, весьма распространенным у Бродского. Ср., наконец, одну из переключек двух текстов — в образе «перекупщиков мест» в театре (450; у Бродского: «И лишнего билета нет» — ЧР 51).

жильцом приезжим», «нашим летним дачником-отпускником» (427), возник сюжет Бродского (в двух идущих подряд стихотворениях цикла «Песни счастливой зимы») с «призраком», который «здесь когда-то жил», но «покинул этот дом», и с «новым жильцом», поселившимся в доме после смерти прежнего «жильца» (ЧР 2–3, 48). В данной связи знаменательно то, что Бродскому благодаря ряду трансформаций удалось из «легкого» сюжета Пастернака создать историю «серьезную», претендующую даже на освещение единства мира в духе самого Пастернака (мысль о том, что между «умершим» и «жившим» существует «нить, обычно именуемая домом» ЧР 2–3, 48).

В том же ключе выдержано стихотворение Бродского «А. А. Ахматовой», в котором, в частности, искусно обыграны мотивы пастернаковского «Объяснения», начиная со слова «наискосок» («Переходит двор наискосок» — «Вы напишите о нас наискосок» — 396; ОП 73)²⁸. Во-первых, первая строфа «Объяснения» («Жизнь вернулась так же беспричинно, / Как когда-то странно прервалась. / Я на той же улице старинной, / Как тогда, в тот летний день и час» — 395) задает движение сюжета Бродского к оживлению Ахматовой в двадцать первом веке и ее не менее странному появлению на Марсовом поле (ОП 72). Во-вторых, концовка текста Пастернака («Сильней на свете тяга прочь / И манит страсть к разрывам» — 396) толкует образ одинокой героини Бродского — «без поклонников, без нас» (ОП 72). Наконец, в-третьих, Бродский вслед за Пастернаком пишет стихотворение о чуде женщины, однако в деталях передачи этого сюжета автор «Остановки в пустыне» уходит в сторону от источника и его любовного

²⁸ Как известно, Ахматовой понравилось это стихотворение, приведенную строчку из которого она поставила эпиграфом к своей «Последней розе».

жанра, не забывая при этом о необходимости соблюдения пастернаковского нагнетания процесса течения времени («Пройдут года, ты вступишь в брак» — 396, подчеркнуто нами). На этот раз снижения мотивов литературного источника в итоге не произошло, поскольку оба стихотворения по-своему выдержаны на высокой ноте.

Подобное отношение к текстам Пастернака ведет, как правило, к их ироническому снижению и, следовательно — к полемике с ними, которой не мешает факт, что Бродский порою перенимает отдельные мотивы Пастернака в «положительном» плане. Самый наглядный пример этого рода находим в разработке Бродским мотивов «Ночи» Пастернака. В «Большой элегии Джону Донну» выделяется образ поэта, противостоящего «уснувшему» миру тем, что «ждут еще конца два-три стиха» (СП 136); слова эти явно отсылали к пастернаковскому «Не спи, не спи, художник» (439). Образ «летчика», ставшего в небе «крестиком на ткани» и «меткой на белье» (438), по-видимому, повлиял на уподобление Христа-Младенца и «звезды» точке в «Рождественской звезде» (К 58, 7); к последнему сигнал предложил сам Пастернак, поставивший «летчика» рядом со «звездой» («Как летчик, как звезда» — 439). Тем не менее в стихотворении «Что касается звезд, то они всегда» (ЧР 84) Бродский отменяет действенность пастернаковской точки зрения и видения мира с ней, иронизируя как над полетом «летчика» (мотив освоения космоса «не сходя с места, на голой веранде, в кресле»), так и над его «работой», причем слово для иронического переосмысления источника передается им самому летчику: «Как сказал, половину лица в тени / пряча, пилот одного снаряда, / жизни, видимо, нету нигде, и ни / на одной из них не задержишь взгляда» (ЧР 84).

У юного Бродского есть стихотворение «Художник», программный характер которого нагляден, — живописец занимался «искусством», расписывая костелы образами Иуды и Магдалины, однако и после его смерти они, герои евангельской истории, «на земле остались» (СП 19–20). Таким образом в творчество Бродского косвенно вошла тема Христа, оставшаяся для него одной из самых навязчивых тем, причем ее развитие сразу же получило двойную трактовку: в символике «рождественской звезды» (см. концовку «Большой элегии Джону Донну»: «Того гляди и выгянет из туч / Звезда, что столько лет твой мир хранила» — СП 136) и в зашифрованном истолковании жертвенного земного пути Христа (см. концовку «Исаака и Авраама», в которой, в частности, через пастернаковские образы «свечи», «лисы» и пр. предвосхищалась взаимосвязанность ветхозаветного и новозаветного сюжетов — СП 154–155).

В «Рассвете» Пастернака первая строка — «Ты значил все в моей судьбе»; слова приведенного обращения к Христу Бродский мог повторить вслед за Пастернаком, однако последовавших за ними формул вроде «Мне к людям хочется в толпу», «Я чувствую за них за всех» или «Я ими всеми побежден, / И только в том моя победа» (413) он не принимал, и пастернаковские образы «суматохи» и «неузнаваемого вида» города давали лишь толчок к их ироническим переиначиваниям. Поэтому в таких «рождественских» стихах Бродского, как «Рождественский романс», «Анно Домини», «1 января 1965 года», «Второе Рождество на берегу», «Речь о пролитом молоке», «24 декабря 1971» и «Лагуна» бытуют картины «тоски необъяснимой» (СП 76–77), десакрализации новозаветного сюжета (ОП 89–91), всеобщей измены и резиньяции, в том числе поэтического субъекта, считающего, что «поздно верить чудесам» (ОП 115).

Подобному ироническому освещению мира в дни Рождества задается тон в начальных строках «24 декабря 1971 года» («В Рождество все немного волхвы. / В продовольственном слякоть и давка» — ЧР 5), однако в дальнейшем развитии мотива, в процессе преодоления «сомнений» в «потребности в звезде» и в возможности «не признать пришлеца», утверждается ее, звезды, четкая и неукоснительная бытийность («смотришь в небо и видишь — звезда» — ЧР 6).

Те же самые перипетии в выявлении достоверного символа «рождественской звезды» имеют место и у позднего Бродского; в «рождественские» сюжеты «Урании» проникают образы «бредущих с дарами в обеих половинках земли самозванных царей» («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве» — У 161) и ангелов, «галдящих» вдалеке, «точно высыпавшие из кухни официанты» («Замерзший кисельный берег...» — У 184), однако в стихах, написанных после «Урании», восстанавливается справедливость символа «звезды» («Рождественская звезда»), отождествляемой с обликом самого Христа («младенец дремал в золотом ореоле / волос, обретавших стремительный навик / свеченья — не только в державе чернявых, / сейчас, — но и вправду подобно звезде, / покуда земля существует: везде» в «Бегстве в Египет» — К 61, 10)²⁹.

²⁹ Напомним, что символика Христа у Бродского еще со времен «Исаака и Авраама» противопоставлялась представлениям поэта о «Божием мире», причем не без полемики с пастернаковской концепцией этого мира в одноименном стихотворении. Бог для Бродского — одинок и безголос. Одиночество Бога лучше всего засвидетельствовано в таких ранних текстах Бродского, как «Вот я вновь посетил» («кто-то вечно идет возле новых домов в одиночку» — СП 83) и «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам», в концовке которого, как уже указывалось, раскрывается (и через обыгрывание мотивов «Гамлета») суть его отношений с Сыном: им, Христом, надо пожертвовать во исполнение воли

В «Бегстве в Египет» есть примечательный штрих к облику Христа — Младенца, который в раннем «Рождестве 1963 года» лишь «крепко спал» (ЧР 3, 61): он «дремлет» в «заметаемой снегом пещере» — «своей не предчувствуя роли» (К 61, 10). Деталь эта отсутствует у Пастернака³⁰, получившего таким образом возможность перенести «внутреннюю драму» Христа в сюжеты «Гамлета» и «Гефсиманского сада», иными словами, в основном соблюдать евангельское слово. Бродский же идет по иному пути, обходя указанную драму и взамен предлагая концепцию, противостоящую евангельской, как свидетельствует его

Отца. Что же касается «безголосия» Бога, оно утверждается и прямо, как явствуют из стихотворения «На столетие Анны Ахматовой» (образы «надмирной ваты» и «глухонемой Вселенной», перенятые отчасти из концовок «Облака в штанах» Маяковского и «Определения поэзии» Пастернака — К 62, 7). В отличие от Пастернака, Бродский по этой причине отвергал идентификацию с Христом (в данном отношении характерно его восклицание «Не превращу себя в благую весть!» в «Разговоре с небожителем», отнюдь не оспаривающее действительности дилеммы «То ли пулю в висок, <...> то ли дернуть отсюда по морю новым Христом» из «Конца прекрасной эпохи» — КПЭ 63, 59); его поэтический субъект достоин лишь одной бесценной роли — открывателя «речи дара» в «глухонемой Вселенной» (К 61, 7). Такому решению основополагающей метафизической проблемы, по-видимому, способствовали мысли Бродского о Рае и Аде, о Пустоте и Ничто (ср. хотя бы такие его строчки, как: «Тем верней расстаеться, / что имеем в виду, / что в Раю не сойдемся, / не столкнемся в Аду»; «до свиданья в Раю, в Аду ли»; «потому что смерть — это всегда вторая / Флоренция с архитектурой Рая»; «<...> Я верю в пустоту. / В ней как в Аду, но более херово» — ОП 94, КПЭ 28, ЧР 111, 9, 18), не допускающие веры в загробную жизнь, о чем речь еще впереди.

³⁰ Мотив «дремоты» появляется у Пастернака — в «Гефсиманском саде», но с иной целью: «дремой» осилены ученики Христа, подобно Христу Бродского не подозревающие о величайшем событии (420).

«Рождественская звезда» 1987 года. В ней сохранены внешние приметы пастернаковского сюжета («холодная пора», «местность», «младенец», «гора», «пещера», «пар из воловьих ноздрей», «подарки», «ясли», «звезда»), углубленного привлечением и других «стихов из романа» («мело, как только в пустыне может зимой мести», как параллель к пастернаковскому «Мело, мело по всей земле / Во все пределы» — К 58, 7; 406), однако более значительную роль в этом тексте играют и на этот раз отступления от Пастернака, будь то формула пришествия Христа «чтоб мир спасти» или же новая установка на символ «звезды» — «точки».

В разработке последнего мотива и выявляется причина написания стихотворения Бродского — ответа на «Рождественскую звезду» Пастернака. Как известно, стихотворение Пастернака заканчивается образом «звезды Рождества», смотрящей <...> «с порога на Деву, / Как гостя <...>» (412); в основе его ориентация на Мать, Богородицу, т. е. на олицетворение женского принципа, как это имело место и у Ахматовой (в «Реквиеме» и других сочинениях позднего периода)³¹. У Бродского наблюдается противоположная установка на мужской принцип, как явствует из последних двух строк его «Рождественской звезды»: «из глубины Вселенной, с другого ее конца, / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца» (К 58, 7). Разность двух концовок наглядна: у Пастернака Дева, будучи героиней «вселенского события», оберегает Младенца, тогда как у Бродского Бог-Отец уже готовит Сына к жертве. Борьба с пастернаковским женским принципом уже давала о себе знать в стихотворении Бродского «Сретенье»: в отличие от Магдалины, героини одноименного стихотворения

³¹ См. в данной связи нашу работу «Античный миф в поэзии Ахматовой и Бродского» (рукопись).

Пастернака, парадоксальным образом ставшей пророчицей («Будущее вижу так подробно, / Словно ты его остановил. / Я сейчас предсказывать способна / Вещим ясновидением сивилл» — 418), у Бродского славу Христа предсказывает не «пророчица Анна» (как следует ожидать), а Святой Симеон, к тому же уходящий «в глухонемые владения смерти», дорога к пустоте которой освещается «образом младенца с сиянием вокруг» — «неким светильником» (ЧР 22).

Пастернак был, возможно, самым последовательным защитником женского принципа в русской поэзии. На нем создан сюжет «Доктора Живаго», в «стихах из романа» недаром отдается предпочтение Магдалине перед учениками Христа, апология женщины характеризует сюжеты ряда стихотворений Пастернака особенно последнего периода («Женщины в детстве», «Божий мир», «Август», «Свидание» и др.). У Бродского Богородица, не понимавшая судьбы Христа («— Ты мой сын или мой / Бог? <...> То есть, мертв или жив?»), должна была получить достоверный ответ на вопрос от самого Христа («— Мертвый или живой, / Разницы, жено, нет. / Сын или Бог, я твой» — КПЭ 112), в одном же из последних стихотворений «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» история взаимоотношений «я» (мужчины) и «ты» (женщины) заканчивается полным забвением последней (К 61, 8); в «Чаепитии» женщина показана предельно падшей в моральном отношении (КПЭ 98), причем впечатление от такого ее образа усугубляется как ориентацией данного сюжета на пастернаковское «Объяснение» (мотив «перехода двора» — «спуска во двор»), так и символикой «точки звезды» в ретроспективном по отношению к «Рождественской звезде» ее освещении³².

³² В этой связи показателен итог сопоставления «Послесловия» Бродского с «Послесловием» Пастернака, а также с его «Дурными днями».

В итоге единоборство мужского принципа с женским венчает у Бродского оппозиция Пенелопы, противостоящей пастернаковской героине в «Осени» и «Разлуке» (мотив «вышивания», «шитья» — 401, 408), и Улисса, вечно страствующего героя античного мифа, которому поэтический субъект Бродского чаще всего уподобляется (от стихотворения «Я как Улисс» и до «Новой жизни»)³³.

Противостояние Бродского — носителя мужского начала — Пастернаку — носителю женского начала — понижает всю метафизику автора «Урании», приобретающую в последние годы интенсивные, динамические черты. Бродскому противопоказана основополагающая формула Пастернака относительно победы над смертью, согласованная с евангельскими идеями («Смерть можно будет побороть / Усиьем воскресенья» в концовке «На Страстной» — 393); он верит лишь в вечное Рождество Христа, поэтому для него «даже мысль о <...> бессмертия есть мысль об одиночестве» (из «Разговора с небожителем» — КПЭ

У Бродского находим знаменитые пастернаковские анафорические зачины с «это» (У 186–187), однако мотиву припоминания «красы» героини у Пастернака автор «Урании» противопоставляет забвение «события» и рассказ о себе; в порядке полемики с Пастернаком Бродский также преднамеренно использует реминисценцию из другого (более близкого) поэта — Баратынского (Ср. «мой голос, глух, не назойлив» и «Мой дар убог, и голос мой не громок»). Из «Дурных дней» в «Послесловие» попал мотив «бегства в Египет», но установка Бродского на повествование о себе заметно снижает торжественную интонацию пастернаковского рассказа о скорбном пути Христа.

³³ К образу Пенелопы в данном отношении примыкает облик Персефоны (в стихотворении «Памяти Т. Б.»), принимающей черты представительницы «стабильного брака» (с Аидом), поющей над прялкой «песню о верности вечной мужу» и перенимающей функцию зловещей Парки (КПЭ 20, 26).

65), а зимы «кончаются» не родив «весны» (из «Пенья без музыки» — КПЭ 81), т. е. «воскресенья». В этом отношении любопытно отсутствие интереса у Бродского к сюжету пастернаковского «Гефсиманского сада». «Баржи каравана» (421) у него разведены на «караваны дорог» в «Рождестве 1963 года» (ЧР 2–3, 61) и просто «баржи» в мнимом образе «вечной жизни» в «Вот я вновь посетил» (СП 83), откуда поэт в конце стихотворения «возвращается» в зиму, т. е. в символику лишь Рождества, и только образ «безразличных» к судьбе Христа звезд (419) привлекает его внимание, однако не в сюжете Христа, а в историях разных героев его стихов, ищущих и порою не находящих своей «звезды».

Пастернаковское «Пора дорогу будущему дать» из «После грозы» (460) и «Будущего недостаточно» из «Зимних праздников» (461), связанное с надеждами поэта на улучшение жизни в период «оттепели», находит резкое опровержение в ряде стихов Бродского (см.: «Будущее черно, / но от людей, а не / оттого, что оно / черным кажется мне» в «Сидя в тени»; «Мир без будущего, без / — проще — завтрашнего дня» в «В горах» — У 153; К 58, 15); в стихотворении «Новая жизнь» «потребность в будущем» соотносится с образом Пенелопы — носительницы женского принципа «привязанности к месту» (К 58, 8). В стихотворениях «Новая жизнь» и «В горах» начинается и заканчивается диалог автора с концовкой пастернаковского «Свидания» («И оттого двоится / Вся эта ночь в снегу, / И провести границы / Меж нас я не могу. / Но кто мы и откуда, / Когда от всех тех лет / Остались пересуды, / А нас на свете нет?» — 410) и с итоговыми мыслями Пастернака, выявленными в «Единственных днях». В диалоге этом неожиданно обнаруживаются точки соприкосновения двух авторов, хотя и за счет порицания Бродским пастернаковского представления о «вечной жизни» единого Божьего мира и его созданий.

Если иметь в виду эту оговорку, то ответ Бродского почти совпадает с концовкой «Свидания»: «Ты — никто, и я — никто. Вместе мы — почти пейзаж»; «Ты — никто, и я — никто»; «Мы с тобой — никто, ничто»; «Сумма двух распадов, с двух / жизнью сдача — я и ты» (К 58, 10, 11, 16); в этом ответе «я» и «ты» существуют, как у Пастернака, в неразторжимом виде, чем по сути преодолевается оппозиция «я» («никто», «Улисс», «все человек» — К 58, 9, 23) — «ты» (Пенелопа), построенная на противостоянии мужского и женского начал в поэзии Бродского.

В «Единственных днях» идея «вечной жизни» утверждается сменой «неповторимости» и «повторяемости» дней солнцеворота, ведущей к приостановлению течения времени и, в итоге, к образу, венчающему творчество Пастернака в целом, — дня, длящегося «дольше века», и «не кончающегося» объятия (463). Подобный ход мыслей и образов для Бродского принципиально невозможен и немислим. Тем не менее в цикле «В горах» наблюдаются отголоски и этих мотивов в несколько переиначенном их оформлении: «неповторимыми» предстают не «дни», а «очерк лиц», «я» и «ты» — «и через сто тысяч лет» (см. также «Нас других не будет!» в следующем за этим восьмистишии — К 58, 15), а образ «не кончающегося объятия», подготовляемый преднамеренно сниженной дилеммой Бродского касательно того, «утром» ли героям уходить «отсюда прочь» или же у них имеется «напрочь времени», странным образом откликается в предпоследнем восьмистишии, выполненном не без расчета на пастернаковский блеск: «жизнь моя на жизнь твою / насмотреться не могла» (К 58, 15, 17)³⁴.

³⁴ См. дополнительный сигнал к «стихам из романа»: цикл «В горах» заканчивается восьмистишием, в жанровом отношении аналогичным стихотворению «Песня счастливой зимы» из одноименного

По вполне понятным соображениям, наш разбор лишь пунктирен. Однако он убедительно показывает, что Пастернак был необходим Бродскому, как одна из самых значительных точек отсчета в его поэтическом творчестве. Без Пастернака осталось бы в нем непонятно многое, в том числе то, что лежит в основе поэтического мира Бродского — его ирония, оказавшаяся столь нужным фактором в современном художественном слове.

цикла («обращение» к любимой типа «Сохрани на черный день» и «на память себе возьми» — К 58, 17; ЧР 2–3, 61, 62), в свою очередь богатого реминисценциями из Пастернака. Ср. несколько иное развитие данного мотива в стихотворении Бродского «В кафе», трактующем вопрос о «повторяемости» явлений живого и неживого миров («<...> чей покой, / безымянность, безадресность, форму небытия / мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?» — К 58, 23). По всей вероятности, здесь налицо пример амбивалентности, допускающей разные толкования одних и тех же вопросов бытия, особенно тех, что соотношены с судьбой поэтического субъекта в окружающем его мире «подобий».

Елена Кусовац

ЭВОЛЮЦИЯ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА: ОТРАННЕГО КАБАКОВА ДО ПОЗДНЕГО ПЕППЕРШТЕЙНА

Московский концептуализм стал первым (после русского авангарда) художественным направлением, хронологически совпадающим с западными движениями в искусстве. Первые работы московских концептуалистов относятся к концу 60-х — началу 70-х годов, времени, когда основывались концептуалистские группы на Западе. Именно этот факт определяет мнение одного из немногих исследователей московского концептуализма, теоретика культуры Виктора Тупицына, который считает, что «отечественный модернизм 10-х, 20-х и 30-х годов повлиял на формальные опыты шестидесятников в значительно меньшей степени, чем западный, пригревший не востребовавшийся у себя на родине призрак русского авангарда»¹.

Шестидесятники, принадлежавшие к подпольной культуре в узком смысле, а к неофициальной в широком, представляли собой немалый круг художников, поэтов, мыслителей и философов того времени, собиравшихся в герметически закрытом мире собственных квартир и мастерских, чтобы показывать друг другу работы, читать поэзию и обсуждать основные темы их искусства, среди

¹ Тупицын В. «Другое» искусства. М.: Ad Marginem, 1997. С. 8.

которых главенствовала тема страха — реального, метафизического, экзистенциального².

Закрытое общество, несвобода, идеологизация быта и языка, постоянное ощущение страха, невозможность самоидентификации в творческом и личном плане — все это приводило к появлению художников, которые хотели убежать от официальной культуры и идеологии. В такой напряженной атмосфере в рамках неофициального искусства и создается московский концептуализм как направление. Некоторые его основоположники (И. Кабаков, В. Пивоваров, Д. А. Пригов, А. Монастырский) формировались именно в этом кругу неофициального искусства, которому принадлежали художники Евгений Кропивницкий, Оскар Рабин, Владимир Янкилевский, Борис Турецкий, Владимир Пятницкий, Василий Ситников, Владимир Яковлев, Эрнст Неизвестный, Юло-Ильмар Соостер, поэты Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин, Овсей Дриз и др. В то время главным видом изобразительного искусства были станковая живопись и графика, и в художественных институтах и по форме, и по содержанию они были скованы жесткими правилами и нормами. Творческая свобода, личная печать художника должна была держаться в рамках канона официального искусства. Кабаков, поступивший в 1951 году на отделение графики в Суриковский институт, вспоминает тот период в своих записках о неофициальной жизни в Москве как период, в котором «вся учеба, и в школе художественной, и в художественном институте, вся как бы была “для них”, а не для себя, чтобы они были довольны, не выгнали (из школы, института), чтобы все было похоже на то, что “они” требуют»³.

² Более подробно о неофициальном и подпольном искусствах, как и о теме страха, см. в: *Бобринская Е.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: BREUS, 2013.

³ *Кабаков И.* 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 11.

Творческая свобода художника была настолько ограничена, что единственным ее проявлением были у Кабакова его записи в альбомах, которые ученики должны были «заполнять набросками и эскизами»⁴. Кабаков вспоминает: «Возможно, что это “текстоблудие” привело потом к идее введения текста в изображение, участию в картине “на равных” изображения и текста»⁵ и к созданию альбома как жанра, в котором работали И. Кабаков, В. Пивоваров, а позже и П. Пепперштейн. С другой стороны, этими «бесконечными текстами» в альбомах Кабаков продолжил авангардистскую традицию теоретизирования искусства в своих записках (напр., К. Малевич, В. Кандинский) и проложил дорогу к некоторым дискурсам московской концептуальной школы: комментированию, интерпретации и самоинтерпретации.

Итак, в 1970-е годы Илья Кабаков и Виктор Пивоваров начинают работать в новом для советской живописи жанре — в жанре альбома. Альбомы являли собой серии отдельных листов бумаги с графическим изображением и текстами, при знакомстве с которыми был важен сам процесс перелистывания, при котором, по высказыванию Кабакова, возникает «идеальная психофизическая модель текущего времени»⁶, а сам процесс носит ритуальный характер⁷.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 124.

⁷ Пепперштейн это называет «ритуалом домашнего просмотра альбомов»: «При этих просмотрах зрители (несколько человек, как правило, не более пяти-шести) располагались на стульях перед пюпитром, на котором устанавливался альбом. Автор во время показа стоял за пюпитром и неторопливо переворачивал листы с текстами и изображениями. Руки художника становились руками священнослужителя, а сами Кабаков и Пивоваров сделались тайными диснеями, демонстрирующими избранным зрителям таинственные медленные мультфильмы о странствиях душ». — *Пепперштейн П.* Вступительный текст в каталоге «Виктор Пивоваров, Книга I». Art-guide Editions; Музей МАГМА, 2014. С. 13.

Альбом как художественный жанр можно в каком-то смысле сравнить с литературным «жанром картотеки», изобретенным Л. Рубинштейном. Хотя в первом случае речь идет о визуальном восприятии, а во втором — о слуховом, в обоих случаях зритель / слушатель имеет дело с течением времени, а не со статикой, характерной для просматривания картин или чтения текста, а также встречается с серийностью произведения. Паузы, пробелы или разрывы (которые можно трактовать и как «отсутствие события»⁸, имеющие место при чтении реплик с рубинштейновских каталожных карточек или при перелистывании альбомов, предоставляют слушателю или зрителю возможность глубже уловить информацию и лучше обработать ее в собственном сознании. Е. Бобринская считает, что об альбомах Кабакова и Пивоварова, как и о некоторых объектах и проектах Герловиных, акциях Алексева, можно с полным правом говорить как «о произведениях литературного творчества»⁹. Границы между искусством и текстом исчезли. Кабаков в то время создает два своих знаменитых цикла: «Десять персонажей»¹⁰,

⁸ Одна из важных характеристик московской концептуальной школы: паузы в стихах Вс. Некрасова и Г. Айги, «пустые места» в акциях А. Монастырского, паузы при чтении стихов на карточках Л. Рубинштейна, пустотный канон медгерменевтов, пустые части холстов у И. Кабакова и др.

⁹ Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. С. 10.

¹⁰ В этом знаменитом цикле Кабаков создает историю десяти персонажей, живущих в советском гротескно-абсурдном пространстве, историю «маленьких» обезличенных людей, которые скрываются в своих щелях, и чья жизнь все время находится на грани исчезновения. Перечислим эти 10 персонажей: «Вшкафусидящий Примаков», «Шутник Горохов», «Щедрый Бармин», «Мучительный Суриков», «Анна Петровна видит сон», «Полетевший Комаров», «Математический Горский», «Украшатель Малыгин», «Отпущенный Гаврилов», «Вокноглядающий Архипов». Эти типичные персонажи советской действительности и московских коммуналок уходят корнями в творчество Обэриутов и Достоевского.

состоящий из десяти альбомов (1970–1975), и 23 альбома под названием «На серой и белой бумаге» (1975–1978).

Альбомы представляют собой основной жанр в творчестве и Пивоварова, в котором он продолжает работать до сих пор, в отличие от Кабакова, который закончил работать в этом жанре в 1978 году. Многие альбомы Пивоварова посвящены темам одиночества, забвения, поиска художественной и экзистенциальной идентичности, ностальгии («Лицо» (1975), «Проект для одинокого человека», «Конклюзии») и некой абсурдной корреляции между человеком и уму непостижимым миром. Поскольку зритель охвачен атмосферой картин, работы Пивоварова рассчитаны на долгое и пристальное рассматривание, на созерцание. Одиночество, изоляция, монотонность, бессобытийность и пустотные миры Пивоварова представлены в метафорических и условных образах. Автор выбирает для своих метафизических пространств одиноких героев-эйдосов, иногда человекообразных, но часто — геометризованные силуэты без лица и эмоций, в которых обитает душа¹¹. Его эстетический субъект, «художник-персонаж», превращается в «маленького человека» в прямом и переносном смысле. В художественном эксперименте «Микрогомус» (1979), задуманном как часть большого альбомного «романа»¹², герой ощущает ужас и угрозу от предметов быта вокруг себя, за которыми он пристально наблюдает и чью энергию «злых точек» постоянно ощущает, пока сам не исчезнет, спрятавшись в спичечном коробке в ящике рабочего стола. Он уходит в ландшафт, внутрь коробка, что можно считать экспериментом в пределах картинного пространства, характерного для большинства неофициальных художников того времени, прежде всего Эрика Булатова. Однако отношение Пивоварова к одиночеству является амбивалентным. Оно

¹¹ Картина В. Пивоварова «Как изобразить жизнь души?» (1975).

¹² Пивоваров В. Книга I. С. 78.

представлено и как высшая степень аскетизма¹³, в котором человек остается наедине с самим собой, со своей душой, с сознанием и восприятием личных отношений с окружающим миром. Он прячется за кулисы собственной души, потому что «там просторно, загадочно и прохладно, и там проживает бесконечность»¹⁴.

В 70-е и 80-е годы многие концептуальные художники объединяются в художественные группы, в т. н. «коллективные» или «коммунальные» тела московского концептуализма: «Гнездо» (Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис; 1975–1979), «Коллективные действия» (Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Георгий Кизевальтер, Николай Панитков, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Сергей Ромашко, Сабина Хэнсен; 1976–1989), «Мухоморы» (Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Владимир Мироненко, Сергей Мироненко, Алексей Каменский; 1978–1984), СЗ (Виктор Скерсис, Вадим Захаров; с 1980 г.) и др.

«Коллективные» и «коммунальные» тела являются важными концептуальными примерами московского концептуализма. Ими, среди прочих, занимались философ М. Рыклин и теоретик искусства В. Тупицын. Так, в своей работе «Террорологии» М. Рыклин охарактеризовал «коллективные» тела как «тела, закрепляющие свое единство на уровне речи и, тем самым, не поддающиеся разложению на составляющие индивидуальные компоненты; линия тела в них *не проработана*, линия же речи *переразвита*. Идеология коммунизма была возможна лишь в климате, созданном преобладанием таких тел»¹⁵. Что касается

¹³ Это наиболее ярко показано в альбоме В. Пивоварова «Отшельники» (2003).

¹⁴ *Пепперштейн П.* Вступительный текст в каталоге «Виктор Пивоваров, Книга I».

¹⁵ Цит. по: Словарь терминов московской концептуальной школы. Сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. С. 47.

«коммунальных» тел, то под этим термином Рыклин подразумевает «коллективные тела на стадии первичной урбанизации, когда их агрессивность усиливается под влиянием неблагоприятного окружения. Особое значение для формирования этого термина имели работы И. Кабакова, В. Пивоварова, В. Сорокина и Медгерменевтики, а также беседы с А. Монастырским и И. Бакштейном»¹⁶.

Коллективность и коммунальность отражаются в поддержании группового творчества, соавторстве, и важность этой коллективности состояла не столько в создании совместных работ, сколько в их совместном обсуждении, анализе и комментировании. Коллективность стала важным признаком, например, творчества Пепперштейна: создание группы Инспекция «МГ», соавторство с С. Ануфриевым и В. Мазиным, кинематографические проекты с Наташей Норд или музыкальные с рэп-группой «Треш Шапито-Кач».

Важно иметь в виду, что московский концептуализм 70-х годов был не только стилем в искусстве, но и стилем жизни. А. Монастырский пишет: «Концептуализм в Советском Союзе — это вещь не случайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной сфере, где место предметности очень маленькое. Мы собственно живем в концептуальном пространстве»¹⁷. Художники жили не только в концептуальном, но и в психоделическом пространстве, так как все время им демонстрировали одно — официальную идеологию, соцреалистическое искусство, тоталитарную систему, — а на самом деле все происходило по-другому — в вакууме и подполье параллельного универсума.

¹⁶ Рыклин М. Террорологики. Тарту: Эйдос, 1992. С. 11–70, 185–221.

¹⁷ Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах // Сборники МАНИ. Вологда: БМК, 2010. С. 248.

В 1976 году Андрей Монастырский создает группу «Коллективные действия», просуществовавшую до 1989 года. На протяжении 13 лет они организовали более 120 перформансов, в которых центром внимания были такие абстрактные категории, как время, пространство, человеческое тело в пространстве, позиция созерцания, расстояние, а также проблемы человеческой психики, сознания, восприятия и отношения субъективности и объективности¹⁸. Это приводит к новому пониманию искусства не только через визуальное, но и через интеллектуальное восприятие работ. Интерпретация знаков, символов, заложенных в концептуальных работах, как и тотальная идеологизация пространства вокруг, становятся главным признаком московского концептуализма. Картина теперь отходит на другой план, ее заменяет объект, инсталляция, акция, перформанс, хэппенинг.

80-е годы отличались яркой художественной жизнью московской концептуальной школы. Художники дистанцировались от советского общества и искали возможности заниматься искусством, избегая активного политического участия. Они создавали свои художественные миры, в которых художественный акт являлся аполитичным. Экспозиционное пространство художников было закрытым почти до второй половины 80-х годов, когда постепенно зарождается выставочная жизнь не только в СССР, но и за границей. Тогда русское искусство впервые сталкивается с рынком.

¹⁸ «Концептуалисты подвергали сомнению идею авторства как самовыражения и пластические ценности (живописная пластика есть свидетельство личного присутствия), предпочитая работать с общими категориями сознания, с массовыми стереотипами и идеологическими клише, и в конечном счете стремясь к исследованию и критической проверке самих границ искусства». — *Ельшевская Г.* «А — Я»: Опыт второго чтения // «А — Я»: Журнал неофициального русского искусства 1979–1986. М.: АртХроника, 2004. С. IV.

В 1979 году в Париже под редакцией Игоря Шелковского и Александры Обуховой начал выходить «А — Я» — журнал русского неофициального искусства (1979–1986), который за 7 лет выпустил 8 номеров. В первом номере этого журнала один из важных теоретиков московского концептуализма Борис Гройс назвал московский концептуализм «романтическим», подчеркивая, что «единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный»¹⁹. Автор считал, что именно «с мистической религиозностью связан и некоторый специфический “лиризм” и “человечность искусства”»²⁰. Такой лиризм характерен для многих концептуальных художников: В. Пивоварова, И. Кабакова, группы «Коллективные действия», П. Пепперштейна. И именно лиризм, подчеркнутая эмоциональность и ностальгические ощущения отличают московский концептуализм от сугубо интеллектуального западного. В конце 1980 года А. Монастырский и Л. Рубинштейн основывают «Московский Архив Нового Искусства — МАНИ», который включает в себя работы группы «Коллективные действия», А. Монастырского, В. Захарова, К. Звездочетова, С. Ануфриева, П. Пепперштейна, И. Макаревича, Л. Рубинштейна, Д. А. Пригова, И. Кабакова. Вполне возможно, что это название можно отнести к санскритскому слову *manas*, от корня *man*, что означает ум²¹.

¹⁹ Гройс Б. Московский романтический концептуализм // «А — Я»: Журнал Неофициального русского искусства 1979–1986.

²⁰ Там же.

²¹ Хотя перевод слова *manas* как ум является самым распространенным, важно иметь в виду, что «санскритский термин обозначает не активную познавательную способность (как “ум” в европейской традиции), а бессознательный инструмент, деятельность которого направляется сознательной душой». Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2001 [Электронный ресурс] — Режим доступа:

С другой стороны, говоря о московском концептуализме, А. Монастырский обращает особое внимание на прилагательное «московский», подчеркивая, что «в слове “московский” больше свободы, чем в словах “русский”, “советский”, или “американский” концептуализм»²². Монастырский собирает документацию перформансов «Коллективных действий» и публикует ее в пяти томах «Поездок за город», а фотографии и машинописные тексты — в сборниках и папках МАНИ в период с 1982 по 1988 год. Тогда же Пепперштейн продолжает работать в жанре альбомов и создает большинство из них с 1982 по 1986 г. Самыми известными из них стали «Наблюдения», «Ленин», «Рисунки Сталина».

Хотя сам художник говорит, что у него было довольно много разных периодов, мы грубо разделим его художественное творчество на три больших: «альбомный» период 80-х годов, медгерменевтический период — период творчества в рамках группы Инспекция «Медицинская герменевтика» (1987–2001), и нацсупрематистский период с начала нулевых, когда художник, возвращаясь к индивидуальному творчеству, работает в основном в стиле нацсупрематизма²³ и распространяет свою деятельность на фильм, музыку и создание перформансов. Связующим звеном между этими периодами является психоделика.

http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy (дата обращения: 07.04.2025). Именно это второе значение имеем в виду, когда речь идет о художественных практиках и философских концепциях Андрея Монастырского.

²² А. Монастырский в диалоге с В. Захаровым и Ю. Лейдерманом: О терминологии московского концептуализма // ХЖ. 2008. № 70 [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/22/article/342> (дата обращения: 07.04.2025).

²³ Нацсупрематизм — сокращение от национал-супрематизм. Этот неологизм, придуманный П. Пепперштейном, представляет, по его мнению, новый художественный стиль в русском искусстве.

ИГРА С АУТЕНТИЧНОСТЬЮ (В ПОИСКАХ ДРУГОГО)

Игра с аутентичностью, альтернативной историей, подмена авторства и идентичности, придумывание альтер-эго, художника-персонажа, а позже и зрителя-персонажа, критика-персонажа и идеолога-персонажа являются важными концептами некоторых художников московского концептуализма. Термин «художник-персонаж»²⁴ впервые употребил Свен Гундлах в 1983 году, а концепцию разработали И. Кабаков²⁵, Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид. Комар и Меламид первыми из круга неофициальных художников еще в 1970-е годы описали двух вымышленных живописцев: пейзажиста Николая Бучумова и абстракциониста Апеллеса Зяблова, якобы создававшего абстрактные композиции в XVIII в. Впервые картины вымышленных художников были выставлены на квартире математика Андрея Пашникова в 1973 году. Вместе с картинами там были представлены и различные документы: биографии, переписка, статья некоего гипотетического историка искусств. По словам В. Комара, «персонаж-художник у Кабакова появился после того, как в 1973-м он увидел созданных нами художников Зяблова и Бучумова»²⁶.

²⁴ Подробнее об этом см.: Кабаков И. Персонажный автор // Журнал «А — Я». 1985.

²⁵ И. Кабаков под этим понятием подразумевал «результат процесса, в котором автор (он же креатор, “создатель”) создает не художественные объекты — картины, скульптуры и т. д., а создает главное и важнейшее свое произведение — “художника-персонажа”, который уже, в свою очередь, создает, “творит” соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д.». — Кабаков И. О художнике-персонаже // Зеркало. 2003. № 21–22.

²⁶ Интервью с В. Комаром // Московский концептуализм. Начало / ред.-сост. Ю. Альберт. Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. С. 85.

И. Кабаков в своих альбомах из серии «Десять персонажей» и В. Пивоваров в альбоме «Микрогомус» создают «маленького человека» и его внутренний мир в клаустрофобическом пространстве. По мнению Е. Бобринской, «эту традицию подхватывают позднее В. Захаров и В. Скерсис. В 1982 году в рамках своих концепций “фантомов” и “симуляции в культуре” они придумывают художников-персонажей — Катю Шницер, Лену Володину и ее брата Игоря Володина и создают от их имени ряд работ»²⁷. Кабаков в своем проекте «Альтернативная история искусства» создает трех художественных героев, принадлежащих к разным школам и направлениям: Шарля Розенталя (1898–1933) — типичного авангардиста-модерниста начала XX в., писавшего картины в духе сезаннизма, кубизма и супрематизма, Илью Кабакова — двойника автора инсталляции (1933 года рождения) и Игоря Спивака, родившегося в 1970 году. Сюжеты картин выдуманных художников представляют советскую иконографию: Красная площадь, сталинский ампир, метро. Назвав это «своеобразным игровым мифотворчеством», Е. Бобринская считает, что «такая позиция освобождает художника от самовыражения». В. Пивоваров в тексте «Филимон или действительные записки из подполья» пишет якобы дневник своей бабушки, оказавшейся мышью, или прибегает к визуальному образу «монаха Рабиновича», появляющегося в серии рисунков «Сутра страхов и сомнений», который пишет письмо художнику, где интерпретирует метафору лимона в культурно-историческом аспекте²⁸.

²⁷ Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции. С. 188.

²⁸ Более подробно об этом можно прочитать в неформальной беседе В. Пивоварова и А. Плуцера-Сарно «В поисках трансцендентного» [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://plucer.livejournal.com/77225.html> (дата обращения: 07.04.2025).

В 1981 году Пепперштейн создает один из своих первых альбомов под названием «Каталог выставки произведений блюмаусских художников за 1970–1980 годы». Поместив выставку в выдуманный город Блямбург в вымышленной стране Блюмаус, художник выступает как составитель каталога и министр печати барон Пауль фон Пивовариус, и одновременно В. Пивоваров *alias* барон Феофан фон Витт является министром культуры и организатором выставки. В каталоге напечатаны репродукции вымышленных художников разных периодов и направлений: абстракционизма, экзистенциального примитивизма, сюрреализма, концептуализма. Пепперштейн продолжает концептуалистскую традицию вымышленного художника-персонажа, т. е. «фигуры посредника между автором произведения и его зрителем»²⁹. Он создает от чужого имени рисунки в альбомах «Наблюдения», «Ленин» и «Рисунки Сталина» в период между 1982–1986 годами.

На индивидуальной выставке «Мечты и музей» (*The Dream and Museum*) в галерее «Цуг» в Швейцарии в 2002 году Пепперштейн представляет свои работы, написанные в стиле Сезанна, Герсталя, Херцога, Кандинского, Климта, Матисса, Мунка, Шиле и др., добавляя к картинам свои визуальные и текстуальные комментарии. Этим он разрушает традиционную концепцию музея, в котором картины художников расположены по утвержденным принципам в зависимости от стиля, периода и школы. Пик своего мифотворчества Пепперштейн достигает в 2016 году, когда по приглашению своего друга, врача Германа Борисовича Зеленина, якобы работавшего в Институте имени Н. Федорова, соглашается поучаствовать в научном эксперименте, который подразумевает воскрешение из мертвых художника Пабло

²⁹ Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. А. Монастырский. С. 92.

Пикассо. Ввиду своей междисциплинарно-терапевтической деятельности Пепперштейн является одновременно и терапевтом, и художником, и вдохновителем Пабло, помогая воскресшему художнику вернуть творческое вдохновение и продолжить писать картины. Одной из причин, почему был выбран именно Павел Пепперштейн, было сходство их имен³⁰. В конце Пикассо исчез из Института и оставил множество своих холстов Пепперштейну, который их выставил в 2017 году в галерее «Цуг» в Швейцарии, а потом и в Москве во «Vladey Space» на Винзаводе, под названием «Воскрешение Пабло Пикассо в 3111 году». В сопутствующем рассказе Пепперштейн объясняет, что 3111 год соответствует 2016 году по летоисчислению в мире мертвых, откуда и прибыл Пикассо.

Эта концептуалистская игра в исчезновение автора и в появление персонажа, за которым автор прячется, возможно, спровоцирована ощущением вторичности и маргинальности в отношении к официозу, Ленину, Сталину, Партии. Таким образом художники десакрализовали самих себя, уничтожали или мистифицировали свое авторство и создавали новых персонажей³¹. Из всего этого можно заключить, что мистификация и идентификация с Другим являются важным концептом творчества художника.

НАБЛЮДЕНИЕ, ИНСПЕКТИРОВАНИЕ И ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЕ

Наблюдение является одним из главных методов теории и практики московского концептуализма, наиболее

³⁰ И. Пивоварова в своем автобиографическом романе «Круглое окно» пишет: «в честь Клее да Пикассо нарекли Пашею». — *Пивоварова И. Круглое окно*. М., 1997. С. 51.

³¹ Хорошим примером является концептуалистская поэзия Дмитрия Александровича Пригова.

часто применяемым группами «Коллективные действия» и Инспекция «Медицинская герменевтика». Как уже было сказано, они стояли на позиции «с краю», на периферии общества и культуры, и с этой позиции рассматривали происходящее в разных областях жизни: в культуре, искусстве и социуме. Важно упомянуть, что московские концептуальные художники были оторваны от международного контекста и наблюдали искусство отрывочно и со стороны. Художники-наблюдатели регистрировали события и явления извне, а в некоторых акциях и художественных проектах они включались в определенную ситуацию, анализируя события как бы «изнутри». Наблюдаемые события художники оценивали и переоценивали, комментировали, вводя термин «Высшая оценочная категория» (что подразумевало спонтанное выставление оценки), который «демонстрирует отказ от оценки и одновременно осознание невозможности такого отказа»³², что деконструирует и перечеркивает оценочный дискурс и превращает его в пустой центр³³. Медгерменевты были знамениты своими хэпеннингами, в которых экспериментировали с человеческим сознанием, точнее, с синдромом коллективного бессознательного. Так, в одном из своих перформансов они достали пустую коробку из-под детского питания «Малютка», на которой изображена женщина с младенцем, взяли стетоскоп и предложили зрителям послушать сердце малыша, которое, по их словам, бьется; в другом случае, они нарочно подменили слайды, преподнося виды Риги как виды Стамбула. Они создавали

³² Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 32.

³³ В начале 70-х годов И. Кабаков начал создавать картины и альбомы с пустым белым центром, в которых изображение помещалось по краям. Социальный мотив и мимезис такого рода изображения в демонстрационном поле Кабакова как поле личного результативного контекста понятен и неоднократно отрефлектирован им самим: не вылезай в центр, задавят!

симуляцию и подменяли подлинное фальшивкой, стараясь убедить публику в точности и важности их ложной интерпретации. Эта симуляция, подмена, якобы серьезное отношение к этим хэппенингам, спонтанность действия³⁴, импровизация, философствование, развитие «специального» языка вымышленных терминов, знакомых только узкому кругу художников, загадочность, терминофилия, графомания³⁵ и логорея их интерпретационных практик — все это является основными характеристиками их художественной деятельности.

Этими экспериментами, в которых прежде всего была важна игра, они шокировали и провоцировали традиционную публику. В центре внимания художников (в том числе имеются в виду группы «Коллективные действия» и Инспекция «Медицинская герменевтика») находилось восприятие, а не артефакт. Для них ключевое значение имел процесс и реакция публики, а не результат творчества. Говоря о художественной деятельности «Коллективных действий», Б. Гройс справедливо замечает, что «особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной

³⁴ М. Рыклин считает, что «время действия, расположение участников, соотношение речевых кусков и молчания складываются в их работах как бы сами собой. Они извлекают из случайности закономерность прямо на глазах удивленной публики, опираясь на интуицию и большой опыт аутичного письма. Если интуиция дает сбой, с неизбежностью возникает театрализация. Нечто подобное случилось во время акции “Нарезание”. Тогда А. Носик кричал всякий раз, когда Ю. Лейдерман начинал нарезать буханку хлеба с помощью хлебoreзки, и это очень напоминало сцену из пьесы Ионеско». — *Рыклин М. Террорологии*. С. 109.

³⁵ Графоманию Ю. Лейдерман определил как «однородный фон текстовых связей и интерпретаций, лишенный всяких предметных опор и озабоченный лишь продуцированием самого себя в цепи бесконечных версификаций». — *Словарь терминов московской концептуальной школы*. С. 30.

преднастроенности зрителя, их чистый “лиризм”. Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия»³⁶. Их художественные эксперименты хоть и были провокацией, все равно были рассчитаны на элитарную галерейную публику.

Несмотря на то, что художественные провокации, эксперименты, хэппенинги, акции, действия, перформансы принадлежат искусству акционизма, сформировавшемуся как направление в 60-х годах XX века на Западе, они еще в первой половине XX века проявлялись в футуризме, дадаизме и сюрреализме. В России акционизм как направление формировался после распада СССР, но его элементы проявлялись еще в 70-х годах в московском и ленинградском неофициальном искусстве как реакция на советскую идеологию, закрытость общества, несвободу и невозможность художественного выражения. Мы уже упоминали, что группа «Коллективные действия» уходила от урбанистической среды городского пространства за город и там развивала свои художественные практики, касающиеся прежде всего экспериментов с человеческим восприятием действительности, времени и пространства, с его самозерцанием в одиночестве или в кругу заранее определенных зрителей, а иногда и участников. Они принимали на себя роль «дистанционного наблюдателя», избегая активно участвовать в политической жизни. Этим акциям не был свойственен никакой радикализм или эпатаж, они отличались интроспективностью, минимализмом и контемплативностью. Если они и формировались как протест против советской действительности, то этот протест являлся пассивным, превращаясь в какой-то метафизический резонанс

³⁶ Гройс Б. Московский романтический концептуализм // «А — Я»: Журнал Неофициального русского искусства 1979–1986.

в инспектировании советской действительности, в которой позиция наблюдателей и инспекторов подразумевала и критическую позицию. Этот концепт «наблюдения» хорошо визуализировал Д. А. Пригов в своих газетах, объектах и инсталляциях с изображением зловещего и вездесущего мирового глаза, что усиливало концепт присутствия Другого. Такой аполитичный подход к советской действительности все же содержал в себе исследование коллективного бессознательного и формирование художественных практик, для которых была характерна герметическая, изолированная среда, какой-то уклон от окружающей идеологии. Многие их акции рождались как ответ на абсурдную советскую действительность³⁷.

В конце 70-х — начале 80-х годов в ленинградском неофициальном искусстве вокруг российского художника, фотографа и кинорежиссера Евгения Юфита³⁸ формировалось художественное движение *некрореализм*. Некрореалисты начали свои художественные практики с увеселительных поездок за город, в пригороды, в цирк и в зоопарк, чтобы развлекаться и экспериментировать с животными.

³⁷ Так, например, акции «Комедия», «Третий вариант» и «Место действия», во время которых выкапывались ямы за городом с целью семантизации пустого действия, являлись бессознательным художественным отражением земляных работ, которые велись днем и ночью на протяжении четырех лет возле театра «Космос». Дело в том, что никто не знал, почему и для чего все эти раскопки совершаются.

³⁸ Евгений Юфит (1961–2016) родился в Ленинграде. С начала 1980-х участвовал в выставках живописи и фотографии в СССР и за рубежом. В 1984 году организовал независимую киностудию «Мжалалафильм», объединившую радикальных художников, писателей и режиссеров. Короткометражный фильм «Санитары-оборотни» — манифест некрореализма. Стажировался в киношколе Александра Сокурова.

Их художественная деятельность началась спонтанно³⁹ и позже превратилась в радикальные художественные эксперименты, которые заложили основу московскому акционизму 90-х годов. Некрореалисты экспериментировали с физиологическим состоянием, с телом, с травмами (случайными или намеренными), с разложением мертвого тела, пытаясь найти грань между жизнью и смертью.

Некрореалисты и медгерменевты размывали границы между искусством и медициной, диагностируя симптомы болезни общества. Так, например, на третьей выставке «Клуба авангардистов» на Автозаводской под названием «Перспективы концептуализма», художники представили «телесную» сторону московского концептуализма, психопатологический дискурс и шизофреническую синдроматику. По поводу этой выставки А. Монастырский пишет: «В маленьком зале обосновалось “клиническое” отделение, логично переходящее в демонстрационные пространства морга и кладбища. Е. Елагина представила инсталляцию “Детское” — по виду эта работа намекает то ли на детское отделение инфекционной больницы, то ли на абортарий. И. Макаревич выставил инсталляцию, представляющую собой настоящие санитарные брезентовые носилки, прислоненные к стенам, перемежающиеся пустыми грязно-зелеными поверхностями, в некоторых местах вздутыми и лопнувшими, как это бывает у трупов на первой стадии разложения»⁴⁰.

³⁹ «Эксперименты некрореалистов, как уже говорилось, не были лишь частью художественного произведения и не были лишь игрой “на публику” со сцены или с киноэкрана. Они были интегрированы в реальную жизнь каждого из членов группы и их случайных зрителей со вполне реальными последствиями для каждого из них». — *Юрчак А.* Некроутопия: политика голой жизни и внесоветский субъект // Археология русской смерти. 2016. № 3. С. 96.

⁴⁰ *Монастырский А.* Экспонемы концептуализма (психопатологические аспекты экспозиционной деятельности) // Место печати. 1996. № VIII. С. 161.

Некрореалисты были более сосредоточены на телах, живых и неживых (манекенах). Они создали героя-манекена Зураба, с которым делали эксперименты, травестируя его в живое тело. «Это шокировало, многие отшатывались в ужасе, нас называли больными, на нас дико смотрели»⁴¹. Поезда метро были идеальным местом для подобных экспериментов, поскольку «в них днем всегда много народа, но они друг друга не знают. И до следующей остановки им деться некуда»⁴². В своих проектах некрореалисты художественно анализировали «голую жизнь» как способ ухода из политического пространства советской системы, как противостояние государству с помощью травестирования насилия. Основное отличие художественных экспериментов⁴³ некрореалистов заключалось в том, что они были близки акциям, рассчитанным на провокацию обычных людей, — прохожих, пассажиров, полицейских, тогда как московские концептуалисты, в том числе и медгерменевты, выбирали галереи и публику, которая, приходя на их выставки, была готова к разным экспериментам. Именно такие неожиданные эксперименты с непредсказуемым художественным ре-

⁴¹ Юрчак А. Некроутопия: политика голой жизни и вне-советский субъект. С. 48.

⁴² Там же.

⁴³ «Владимир Кустов вспоминает: “В ранние годы наше сумасшедшее поведение невозможно было отделить от того, как мы вообще жили. Наша жизнь была пропитана этим отношением к окружающей реальности”. Поэтому термин “провокация”, который мы упоминали выше, не до конца раскрывает значение тех акций, которыми занималась группа. Гораздо лучше для этого описания подходит термин “эксперимент”. Это были именно эксперименты, которые ставились и над публикой, и над самими собой. Жизнь членов группы в большей или меньшей степени превратилась в постоянный эксперимент, в непрекращающееся исследование советского субъекта и границ, за которыми советская политическая субъектность кончалась». — Там же. С. 95.

зультатом преобразовывали стандартное экспозиционное пространство во что-то новое. Для обеих групп была важна провокация, которая нарушала нормы обыденного поведения с помощью разнородных речевых экспериментов, стратегии ухода от логического языка и приближения к абсурду и бессмыслице.

Если некрореалисты исследовали различные состояния на границе между жизнью и смертью, органические превращения тело-нетруп-труп, сосредоточиваясь на жизни человека, то объектом исследования медгерменевтов являлись пограничные зоны человеческой психики. Инструментом одних было тело, инструментом других — сознание. И даже когда медгерменевты пользовались «телесностью» в своих художественных практиках, они все равно «тело» подменяли «не-телом»: голова старика травестирована яблоком, головы инспекторов медгерменевтики — шарами-колобками. Таким образом, танатология медгерменевтов переходила в зону Символического, в метафизическую Пустоту, а некрореалистов — в сферу реального и органического.

ИНТРИГИ ТЕРМИНОТВОРЧЕСТВА

В книге, посвященной концептуализму, Е. Бобринская пишет, что «одна из существенных особенностей московского концептуализма может быть определена как “литературный вариант” концептуального искусства, в отличие от “лингвистического” западного»⁴⁴. Однако художественные практики Инспекции «МГ» и, частично, КД в некоторой степени все же приближаются к западной эстетике. Их работы отличаются минимализмом и неэстетичностью объектов, а теоретические художественные практики сводятся к манипуляциям с языком, свойственным западному

⁴⁴ Бобринская Е. Концептуализм. С. 16.

концептуализму, — прежде всего группам «Art and Language» и «Fluxus», с которыми их связывает и особая шуточная и ироничная сторона языкового дискурса. Говоря о концептуализме, М. Тупицына считала, что, «концептуализм — это прежде всего антивизуальная идеология»⁴⁵. Любой язык идеологичен, советский — особенно. Об этом говорили многие художники и теоретики московского концептуализма. Д. А. Пригов писал: «Я взял советский язык как наиболее тогда функционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык — только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу»⁴⁶.

Язык в СССР, особенно печатное слово, был безличным, анонимным, бюрократизированным, идеологизированным и принадлежал всем. Все говорили на языке идеологических штампов; лозунги, созданные в целях массовой пропаганды советской идеологии, воздействовали на бессознательное масс. Это нашло отражение и в московском концептуализме: «Неслучайно такое распространение у концептуалистов формы лозунгов, плакатов, объявлений, т. е. формы речений анонимных, лишенных своего субъекта»⁴⁷. В поисках собственного авто-Номного языка члены НОМЫ (особенно

⁴⁵ Интервью с М. Тупицыной // Московский концептуализм. Начало. С. 96.

⁴⁶ Гандлевский С., Пригов Д. А. Между именем и имиджем // Литературная газета. 1993. № 19.

⁴⁷ Бобринская Е. Концептуализм. С. 17.

медгерменевты) удалялись от общественного культурологического нарратива (штампов, лозунгов, бюрократических формулировок, языка СМИ) и создавали новую систему понятий во взаимной коммуникации, основанную на ироничной имитации структуры идеологического языка. Идеология, по словам В. Тупицына, рассматривалась как «замкнутый эйдос, который сам по себе структурирован настолько идеально, что он целиком гармоничен и являет тип “закрытого текста” вместе с иллюстрациями и комментариями»⁴⁸.

В результате московские художники создали уникальный совместный концептуальный проект — «Словарь терминов московской концептуальной школы» под редакцией А. Монастырского. В нем приняли участие почти все художники и писатели московского концептуального круга: А. Монастырский, И. Кабаков, Б. Гройс, В. Пивоваров, П. Пепперштейн, С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, Д. А. Пригов, В. Сорокин, М. Рыклин, С. Хенсен, С. Гундлах, В. Тупицын, М. Тупицына, В. Захаров, И. Макаревич, И. Чуйков, И. Бакштейн, Ю. Альберт. Концептуалисты не только придумывали неологизмы, но часто заимствовали слова-термины из научных дисциплин — прежде всего из медицины, психологии, психоанализа, религиоведения. «Словарь терминов московской концептуальной школы» является своеобразной схемой знаков, в которой знак-термин через индивидуальную или коллективную символику узкого круга людей (концептуального круга художников) получает свое определение. Действие знака определяется его употреблением, т. е. частотностью использования, обозначая его прикрепление к речи и длительность существования. Таким образом, термины, составляющие «Словарь терминов московской концептуальной школы», напоминают

⁴⁸ Тупицын В. «Другое» искусства. С. 41.

конструирование иероглифов у обэриутов⁴⁹. Эти термины объединяли визуальные и речевые знаки, идеологические, семиотико-эстетические дискурсы, отдельные синдромы, анализы художественного жеста и текста, системы и концепции. Суть «интриги терминотворчества» состояла в том, чтобы при помощи языковой трансформации образовалась новая терминологическая сеть с ограниченным временем использования терминов и ограниченным количеством пользователей.

В центре медгерменевтических исследований, в их «небесных лабораториях» находились такие понятия, как дискурс, тезисы, конспект, идеологический доклад. В теоретических произведениях медгерменевтов мы погружаемся в стихию текста. Текст уничтожался текстом о тексте, оставляя пустое место в сознании читателя. Кажется, что они критикуют постструктуралистский дискурс постструктуралистским методом языкообразования и его деконструкцией, одновременно фетишизируя советский идеологизированный язык. Под влиянием постструктурализма, особенно

⁴⁹ Л. Липавский ввел термин для обозначения того, чего нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом — иероглиф: «Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа — его определение как материального явления — физического, биологического, физиологического, психофизиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, т. е. антиномией, противоречием, бессмыслицей. Иероглиф можно определить как обращенную ко мне косвенную или непрямую речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное». — Друскин Я. Звезда бессмыслицы / «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 1. М.: Ладомир, 1998. С. 324.

шизоанализа Делеза и Гваттари, они инспектируют идеологизацию и фетишизацию языка теми же средствами, применяя их на советский лад. Их тексты скучны, однообразны, основаны на бюрократической терминологии, переполнены терминами, знакомыми только медгерменевтам и близкому им кругу художников⁵⁰. Они как бы отгораживаются от официальной идеологии идеологией собственной, придуманной, чтобы, с одной стороны, защититься, а с другой, — чтобы актуализировать свой отстраненный взгляд, и с некоторой насмешкой смотрят на все то, что происходит вокруг. В. Тупицын считал, что «идеология возникает сразу, как только ребенок, выходя из инфантильной (младенческой) фазы, начинает приобщаться к языку. Язык без идеологии невозможен, и это принцип, свойство языка. Доречевая фаза считается доидеологической, это тот самый “рай”, о котором идет речь. То есть мир без метафор и других тропов, коррумпирующих сознание... Создание искусственной, или игрушечной, идеологии — это попытка “впасть в детство”, вернуться на “стадию зеркала”»⁵¹.

Таким образом, можно сделать вывод, что Сознание, а также и бессознательное, в советском обществе было структурировано как идеология. Присутствие этой советской идеологии в миропонимании некоторых концептуалистов порождало появление новой идеологии, индивидуальной, и приводило к образованию нового «искусственного» языка, на котором они общались.

⁵⁰ Об этом писала и Н. Злыднева: «Вторая тенденция времен перестройки — установка на непонятность, фиксация на персональном, приватном, психологическом — также апеллирует к слову. Речь идет об экзальтированном сверхчеловеке как главном герое группы “Инспекция Медицинская герменевтика” (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн)». — *Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. С. 68.*

⁵¹ *Тупицын В. «Другое» искусства. С. 42.*

ИСКУССТВО ВЕРБАЛИЗАЦИИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И САМОИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Мы уже отметили выше, что беседы и дискуссии, теоретическая деятельность, конверсация и комментарии принадлежат традиции старших московских концептуалистов, собиравшихся на кухне, в подвалах или мастерских — синкретичных художественных пространствах. Эти сакральные пространства — единственные поприща свободного художественного высказывания. Концепт разговоров «на кухне» влек за собой комментарии, обсуждения, различные интерпретации, и такой подход к искусству повлиял на развитие теоретического дискурса Инспекторов медгермневтики. Инспекция «МГ», наряду с инсталляциями и объектами, развивает до предела «искусство вербализации», т. е. искусство комментирования, аналитики и самоинтерпретации. В концептуальной и в постмодернистской практиках искусство не может существовать без комментария. Из таких разговоров и развился отдельный жанр — жанр беседы. И. Кабаков вспоминает: «Свойство наших бесед было в том, что предполагался заведомо дистанционный взгляд на явления, художественные и политические, на то, что нас всех окружало в этой жизни. Мы смотрели на эту жизнь из какой-то другой точки. И каждый принимал эту точку зрения, понимал, что и другой учитывает вот эту постороннюю точку зрения на то, что происходит. То есть, мы были жители какого-то замкнутого пространства, назовем прямо — тюрьмы, сидели на нарах, но у каждого сохранялось представление, что есть еще большой мир, где этот “нарный” мир может быть предметом описания. То есть это не были крики “Свободу!”, как у диссидентов. Нет, мы уже сидели на нарах, и не было никакой мысли, что нас с этих нар куда-то отпустят или мы сами что-то можем»⁵².

⁵² Интервью с И. Кабаковым // Московский концептуализм. Начало. С. 68.

Разговоры старших концептуалистов, свобода речи, проявляющаяся только в «дисциплинарных пространствах», и их рефлексивность в общении повлияли на формирование художественной деятельности Инспекции «Медицинская герменевтика». Такие дискурсивные игры, в которых велась умная и интересная беседа об искусстве, философии и жизни, П. Пепперштейн и И. Кабаков представили в своей инсталляции «Игра в теннис» (1996). Игра в теннис в этом случае являлась метафорой интеллектуального соперничества⁵³, остроумного диалога между концептуалистами, в котором вся коммуникативная деятельность строится как игра по определенным правилам и стратегиям⁵⁴. Такую игру они повторили с Б. Гройсом, когда на черных досках мелом записали диалоги концептуалистов об искусстве. Эти философские занятия рождались как приятное времяпрепровождение и таким образом напоминали диалоги софистов и обэриутов. Одной из важных характеристик этих диалогов был игровой элемент философии, содержащий в себе шутовство, мимы, фарс⁵⁵.

Художники неслучайно выбрали именно игру в теннис. Философ В. Шестаков определяет теннис как игру, для

⁵³ Такое игровое состязание в остроумии характерно для греческой манеры вести беседу. Более подробно об этом в: *Хейзинга Й.* Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры. СПб., 2011.

⁵⁴ Более подробно об этом в: *Витгенштейн Л.* Философские работы. М.: Гнозис, 1994. С. 75–319.

⁵⁵ Пепперштейн пишет о «чрезвычайно важной для 90-х годов эстетике “ограниченного сознания”»: тупости, идиотизма, причем тупости как некоего шика, как некоего варианта *glamour*. Тупость есть, в данном случае, не отказ от мышления, а способ мыслить с задержками, с разрывами, постоянно демонстрируя “честную” раздробленность памяти». — *Пепперштейн П.* Глядя на водопад. Бивис и Бат-Хед на MTV // Неприкосновенный запас. 2001. № 4 [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html>.

которой характерна быстрая смена побед и поражений, а также и резкая смена контрастных эмоциональных состояний⁵⁶: «Теннис — метафора идей о предопределении, свободе воли и назначении человека. Это символ человеческого существования, борьбы со своей судьбой и возрастом, борьбы за свое истинное предназначение. Великое, но бесцельное занятие. Действительно, практический утилитарный результат игры, на которую тратится так много усилий и энергии, равен нулю. С точки зрения здравого смысла игра в теннис алогична, иррациональна: огромные усилия тратятся на ничтожные цели. Очевидно, теннис нельзя понять с точки зрения утилитарной этики, он включает в себе иной, более высокий смысл. Это аллегория человеческого предназначения»⁵⁷.

Беседы концептуалисты не стремились достичь какой-то определенной цели, для них был важен процесс интеллектуальной игры, смена вопросов и загадок, обсуждение той или иной проблемы, касающейся искусства и жизни, и разнообразие интерпретаций. Неслучайно одной из главных характеристик как художников, так и их практик была интровертность. Об этом пишет Кабаков: «В целом весь концептуализм построен на интровертах. Психический тип концептуализма — это, конечно, интроверт. Таков Монастырский, таков Пепперштейн. В данном случае мы имеем дело с восприятием мира интровертным способом, не при помощи изучения или узнавания, как в школе, а при помощи самопостижения, которое связано в огромной степени с интуицией, с бесконечным доверием и в области

⁵⁶ Более подробно об этом в: *Шестаков В.* Философия и теннис. Теннис в истории европейской культуры; философский и психологический смысл тенниса // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 42–51.

⁵⁷ Там же.

знания, и в области общения, и в области продуцирования. Он построен на интуитивном продуцировании, а не на манипулятивном»⁵⁸.

Таким образом, концепции московских художников во многом опираются на философию А. Бергсона⁵⁹, суть которой заключается в том, что иррациональная интуиция преобладает над интеллектом. Другая важная составляющая бергсоновской философии, применяемая в концептуалистской поэтике, касается временной длительности, т. е. неотменяемости самого темпорального процесса, в котором всегда рождается нечто новое. Такое осмысление изменчивой реальности приводило к образованию интерпретативной деятельности художников. Бесконечное число интерпретаций⁶⁰ Б. Гройс считает особенностью московских концептуалистов, и этот прием связывает с их романтической природой: «Иначе говоря, для меня тогда под романтическим имелось в виду что-то очень определенное — это не был романтический склад человеческой природы, а переход от системы с конечным числом возможностей выбора к системе с бесконечным числом возможностей выбора. А это открытие в бесконечность, эта бесконечная перспектива мечтательности — это и есть то, что мы называем романтизмом»⁶¹.

Все это указывает на то, что в искусстве московского концептуализма, в теории медгерменевтов и в литературных произведениях Пепперштейна существует смысловая множественность и бесконечное количество интерпретации,

⁵⁸ Интервью с И. Кабаковым // Московский концептуализм. Начало. С. 75.

⁵⁹ Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010.

⁶⁰ «Можно фантазировать по поводу акции Монастырского “Появление” в течение часа, а можно — в течение бесконечного времени». — Интервью с Б. Гройсом // Московский концептуализм. Начало. С. 60.

⁶¹ Там же.

и ни одна отдельно взятая не может претендовать на истинность. Об этом писал и Делез, анализируя книгу Фуко «Археология знания»: «...главное достижение “Археологии знания” состоит в открытии и размежевании новых сфер, где и литературная форма, и научная теорема, и повседневная фраза, и шизофреническая бессмыслица, и многое другое являются в равной мере высказываниями, хотя и несравнимыми, несводимыми друг к другу и не обладающими дискурсивной эквивалентностью... И наука и поэзия в равной мере являются знанием»⁶².

Такой подход, с одной стороны, представляет одну из важных характеристик постмодернизма, но, с другой, такое стирание границ между философией, искусством и литературой приводит к трансгрессивности.

Инспекция «Медицинская герменевтика» распалась в 2001 году, и художники продолжили свою самостоятельную деятельность: П. Пепперштейн регулярно выставляет свои нацсупрематическо-футурологические работы, публикует утопическо-психоделические рассказы и повести, снимает фильмы; С. Ануфриев работает в духе паттернизма, возвращаясь к визуальным первоэлементам и нарративу в живописи; Ю. Лейдерман продолжает писать рассказы и в каком-то смысле «перечеркивает» историю концептуализма и официально «прощается» с ним⁶³: «Так или иначе, во имя всего “самого светлого и настоящего” мы бесконечно обречены перечеркивать событие им же самим. Перечеркивать историю, чтобы она оставалась Историей, а не превращалась в предательство или товар. Как я, скажем, перечеркиваю Илью Кабакова, чтобы он оставался для меня великим художником, а не конформистом и путинским

⁶² Делез Ж. Фуко. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. С. 44.

⁶³ Имеется в виду выставка Ю. Лейдермана «Песня “Товарищ”», состоявшаяся в киевской галерее «Vozdvizhenka Arts House» в ноябре, 2015 года.

лауреатом. Перечеркиваю “Коллективные Действия”, “Медгерменевтику”, Московский Концептуализм, чтобы они оставались новаторским искусством, а не архивным экспортным лейблом, наподобие русского балета. Перечеркиваю часть собственной биографии, чтобы она оставалась личным событием, а не послужным списком»⁶⁴.

Однако художественные произведения Инспекции «Медицинская герменевтика» выставляются и по сей день, а некоторые из их многочисленных бесед, записанных на 50 аудиокассет, наконец расшифрованы и опубликованы в двухтомнике «Пустотный канон» в 2014 году. Вадим Захаров, художник, издатель, коллекционер и архивист произведений московской концептуальной школы, на выставке «Постскрипtum после R.I.P. Видеодокументация выставок современных московских художников (1989–2014)» представил свой видеоархив, включающий документацию 228 персональных и групповых выставок, состоявшихся в 1989–2014 годах в России и за рубежом, и этим доиграл свою долголетнюю роль «архивариуса московского концептуализма».

Понять сегодня, полвека спустя, что такое московский концептуализм, со всеми своими школами, концептами, группами и отдельными художниками, так же сложно, как и в разгар его становления. И нам кажется, это и есть главная уловка этого направления, которое своими стратегиями претендует именно на Неизвестность, Неуловимость,

Непонятность, — другими словами, Московский концептуализм и есть тот самый Колобок, который ускользает от самого себя и каждой определенности.

⁶⁴ Лейдерман Ю. Песня «Товарищ» / НИГІЛІСТ: Продуктивна Руйнація [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.nihilist.li/2015/11/22/pesnya-tovarishh> (дата обращения: 07.04.2025).

Корнелия Угин

SUMMA MELANCHOLIAE: ВИКТОР ПИВОВАРОВ

В сознании современного человека меланхолия является синонимом печального, подавленного настроения, не мотивированного или почти не мотивированного внешними обстоятельствами. Однако в разные времена меланхолия воспринималась по-разному. Люди чувствовали меланхолию и до того, как придумали для нее имя, подвергали ее описаниям, придавали ей разнообразные формы. Чаще всего меланхолия связывалась с душевным состоянием¹. Первыми, кто связал душевную боль и телесное страдание, были Сапфо — в поэзии² и Гиппократ — в медицине. Гиппократ дал имя болезни (от μέλας — черный, темный, и χολή — желчь,

¹ Согласно Ж. Старобинскому, «современное, утонченное понятие депрессии покрывает куда менее обширное поле, чем слово “меланхолия” у древних» (*Старобинский Ж.* Чернила меланхолии. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 21).

² См. стихотворение «К Афродите» в переводе Ф. Е. Корша: «О, приди ж ко мне и теперь от горькой / Скорби дух избавь и, что так страстно / Я хочу, сверши и союзницей верной / Будь мне, богиня» (*Дергачева Н., Тимофеева Н.* Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. Т. 1. Греческая литература. М.: Просвещение, 1965. С. 101). Ср.: «ἔλθε μοι καὶ νῦν, χάλεπαν δὲ λῦσον / ἐκ μερίμναν, ὅσσα δὲ μοι τέλεσσαί / θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ / σύμμαχος ἔσσο» (*Saffo.* *Liriche e frammenti.* Traduzioni di Salvatore Quasimodo e Ezio Savino. A cura di Ezio Savino. Testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, 2002. P. 14).

гнев), уточнив, что продолжающееся слишком долго чувство страха и печали возникает от избытка в организме этой клейкой черной жидкости³. Начиная с Гиппократов, на протяжении многих веков считалось, что меланхолия является болезнью, которая происходит от избытка желчи в человеке⁴. Однако существовало также мнение, что меланхолическое настроение сопутствует в высшей мере одаренным людям, таким, как философы, политики, поэты, художники. Данная точка зрения впервые излагалась в приписываемой Аристотелю книге «Проблемы», предлагающей ряд тем

³ Ср.: «Если страх и печаль долгое время будут угнетать, то это признаки меланхолии» (*Гиппократ. Избранные книги. М.: Государственное издательство биологической и медицинской литературы, 1936. С. 724*).

⁴ На самом деле, заслугой книдской школы считается четкая формулировка «гуморальной патологии в виде учения о 4 основных жидкостях организма (кровь, слизь, желтая и черная желчь)», которую перенял Гиппократ и объединил с положениями косской школы, требовавшей брать во внимание «общее состояние больного» (*Карпов В. Гиппократ и Гиппократов сборник // Гиппократ. Избранные книги. С. 44, 45*). Сам Гиппократ писал, что из четырех жидкостей состоит «природа тела, и через них оно и болеет, и бывает здоровым», и что тело бывает здоровым, когда «эти части соблюдают соразмерность во взаимном смешении в отношении силы и количества и когда они наилучше перемешаны» (*Гиппократ. О природе человека / Гиппократ. Избранные книги. С. 198, 199*). — На наблюдениях Гиппократов потом возникнет учение о четырех темпераментах: у холериков преобладает холі, или желтая желчь, у флегматиков — слизь, у сангвиников — кровь, у меланхоликов — черная желчь. Отметим здесь, что слово темперамент, будучи калькой с древнегреч. слова *κεράνυσις*, этимологически отсылает к смешиванию, комбинации, взвешиванию, в том числе вина и воды и вообще жидкости (*Ernout A., Meillet A. Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots. Paris: Klincksieck, 2001. P. 680*). На этих положениях основывается и описание всех видов меланхолии в «Анатомии меланхолии» Роберта Бёртона, построенной на знаниях, накопившихся до XVII века.

к обсуждению: 30-я по очереди проблема под названием «Меланхолия и гений» открывалась вопросом: отчего же исключительные люди были меланхоликами? Правда, и в «Никомаховой этике» Аристотель говорит о творческом воображении, характерном для меланхоликов, которое всегда берет вверх над рассуждением: «Опрометчивой невоздержанностью прежде всего [страдают] резкие и возбудимые (*melagkholikoi*): одни второпях, другие в неистовстве не дожидаются [указаний] суждения, потому что воображение легко увлекает их за собою»⁵. С тех пор меланхолия получает особый статус, она становится характерным для творческих людей душевным состоянием. Поэтому мы и можем говорить о меланхолии как феномене с культурной историей, продолжавшейся двадцать пять веков, — от Гиппократов до Фрейда. За этот период, кроме античной, были построены еще две модели меланхолии: христианская, связывавшая душевные страдания с грехом⁶,

⁵ *Аристотель*. Никомахова этика / Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 206. — О меланхоликах Аристотель рассуждает и в трактате «О памяти», где их память об образе или невозможность вспомнить его связывает с телесным переживанием: «А знаком того, что воспоминание есть некое телесное претерпевание (*σωματικόν τι та πάθος*) и поиск в нем образа (*φαντάσματος*), является то, что некоторых тяготит, когда они не могут вспомнить, даже если они усердно размышляют, и даже если они уже более не пытаются вспомнить, то (и тогда тяготит) ничуть не меньше, а более всего, если они впадают в состояние меланхолии, ибо таких образы приводят в движение особенно сильно» (*Аристотель*. О памяти // Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти. СПб.: Издательский дом С.-Петербургского государственного университета, 2004. С. 151).

⁶ Словом *acedia* (*acedia* — безразличие, оцепенение, усталость, изнеможение) определялось данное состояние, которое испытывали прежде всего монахи-пустынники; понятие *acedia*, предшествовавшее скуке, было сформировано «в раннесредневековой

и астрологическая, возникшая из арабской традиции и неоплатонизма, и толковавшая меланхолическое состояние влиянием зловещего Сатурна, который награждал меланхоликов умственной силой и поэтическим помешательством⁷. Это видение меланхолии получит особое развитие в эпоху Возрождения, когда возникает знаменитая гравюра Дюрера «Меланхолия I». Меланхолию облекали в разные аллегорические языки, чтобы ею вещать о другой стороне существования — о бренности жизни, о конечности человека, о необратимости времени. Она стала отличительной чертой поэтов и художников романтизма, из нее они черпали творческое вдохновение, чтобы поведать об интимном мире одинокого и отчаявшегося лирического субъекта, созерцавшего лишь запустение и тленность⁸.

христианской литературе» и осталось актуальным для западной культуры «на протяжении всего Средневековья», о чем свидетельствует и концепция ацедии, которую разработал Фома Аквинский в контексте греха и порока (*Глебкин В.* Категории русской культуры XVIII–XX веков. Скука. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 51). Таким образом, взгляд на меланхолию радикально меняется: если раньше меланхолия связывалась с душевным состоянием, которое в худшем случае может привести к самоубийству, теперь она становится грехом, ибо отделяет человека от Бога, лишает его заинтересованности в вечной жизни, делает его унылым и равнодушным.

⁷ Самый яркий представитель этой традиции был неоплатоник Марсилио Фичино, рассуждавший о меланхолии в своих «Трех книгах о жизни» (1489). С его точки зрения, меланхолия и гениальность взаимосвязаны, самосозерцанию умных сопутствует производство черной желчи, которая вызывает меланхолию. Поэтому не удивительно, что философы чаще других заболевают меланхолией (см. более подробно в: *Ficino M.* Three Books on Life. Binghamton — New York: The Renaissance Society of America, 1989. P. 123).

⁸ Поэтому, как известно, и образ руин стал олицетворением опустошительной силы времени, подчинения всего сущего этой разрушительной силе, и в первую очередь человека. Руины — свидетели

Рассматривая творчество художника Виктора Пивоварова, нетрудно убедиться, что мы имеем дело с меланхолической картиной мира, корни которой уходят в романтизм и еще глубже в прошлое. Этого не скрывает и сам Пивоваров. В разговорах с Т. Гланцем он рассуждает о своем цикле работ «Проекты для одинокого человека» (1975), останавливая внимание на его последней части под названием «Проект биографии одинокого человека», в которой «выдвинута программа жизни человека, избравшего путь сознательного одиночества»⁹. Здесь Пивоваров выделяет четыре стадии одиночества:

«1. Трагическое или экзистенциальное одиночество. 2. Меланхолическое или космическое одиночество. 3. Созерцательное или метафизическое одиночество. 4. Радостное или абсолютное одиночество»¹⁰. Одиночество — это стержень, вокруг которого Пивоваров строит свой художественный мир. Он визуально систематизирует одиночество, которое отдаляет героя его картин от общества с его коллективной памятью, от природы с ее установленными ритмическими законами, от мечты о возможностях потусторонней реальности. О разных ступенях одиночества персонажей Пивоварова пишет и Е. Дёготь по поводу его выставки «Соня и ангелы», устроенной в пражской галерее «Рудольфинум»: «В проеме дверей открывается (по-настоящему, поскольку картина стала трехмерным объектом-коробочкой) таинственно и ярко светящееся “другое”,

не только прошедшего в настоящем, но и настоящего в будущем. Поэтому и человек в этом мире руин воспринимает себя как разбитую крохотку.

⁹ О садах и монахе Рабиновиче. Беседа Томаша Гланца с Виктором Пивоваровым // Пивоваров В. Сады монаха Рабиновича. Die Gärten des Mönchs Rabinovič. The Gardens of Monk Rabinovich. Berlin: Arbor Vitae, 2015. S. 15.

¹⁰ Пивоваров В. Книга I. Прага: Арт-гид, 2014. С. 71.

внутренний мир картины, где видны персонажи еще более одинокие и печальные, чем те, что изображены перед приоткрытой дверью (и те, конечно, что в реальном пространстве стоят перед “приоткрывшейся” картиной)»¹¹. Это — трехступенчатое одиночество, идущее от реального персонажа-посетителя через персонажа-картину как экзотерический объект до эзотерического персонажа внутренней картины, будто автор находится в поисках феноменологического прообраза одиночества. В этом ключе и сам он толкует необходимость каталогизировать одиночество — «разложить его по полочкам, чтобы снять его болезненные аспекты и оставить в чистом виде его позитивную очищающую функцию»; любая систематизация и регламентация воспринимаются как борьба с «нерасчлененной стихией деструктивных сил, душевного хаоса», т. е. как объективация этих сил¹². Другими словами, устранение «болезненных», меланхолических аспектов одиночества приводит к абсолютному одиночеству, к монашеству в миру как предпосылке для творчества¹³. Таким образом, Пивоваров

¹¹ Дёготь Е. Цветной монолог одинокого автора // Коммерсантъ. 21.05.1996. № 82. С. 13. — В заключении своего текста Е. Дёготь настаивает на одиночестве как главной составляющей искусства Пивоварова: «Это действительно очень одинокое искусство, поскольку в нем полностью отсутствует диалог: и слова, и образы в равной мере принадлежат внутреннему миру героя. Мы здесь только свидетели» (Там же).

¹² О садах и монахе Рабиновиче. С. 17.

¹³ Виктор Пивоваров неоднократно указывал на то, что его друг, поэт Игорь Холин достиг абсолютного одиночества, сосредоточившись на внутреннем, единственно существенном. Ср.: «Однако в моей жизни, рядом со мной эта утопическая художественная мечта воплотилась. Осуществил ее мой друг Игорь Холин, который на опыте своей жизни реализовал духовный принцип внецерковной, надрелигиозной, светской, т. е. терпимой, аскезы и добровольного, непротиворечивого, спокойного одиночества» (Пивоваров В. Влюбленный агент. М.: Арт-гид, 2016. С. 98).

с меланхолического ощущения снимает оттенок болезни, которая была закреплена за ним не только в европейском, но и русском сознании, оставляя лишь радость одиночества, т. е. творчества.

О меланхолии как болезни свидетельствовали определения ее в двух самых авторитетных русских энциклопедиях первых десятилетий XX века — Брокгауза и Ефрона, с одной стороны, и Граната, с другой. У Брокгауза и Ефрона меланхолия названа «мрачным помешательством» или «душевым расстройством», при котором больной «все видит в мрачном цвете, ничто его не радует, жизнь становится ему тягостной, стимулы к деятельности слабеют или совершенно исчезают, он делается малоподвижным, безучастным к своим важнейшим жизненным интересам, считает лучшим исходом смерть, которая нередко осуществляется путем самоубийства»¹⁴. В энциклопедии Граната утверждалось,

¹⁴ Меланхолия // Новый энциклопедический словарь. Т. 26. СПб.: Издательство Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1915. Стб. 196, 197. — В статье о душевных болезнях П. Розенбах уделяет особое внимание меланхолии: «Болезненная подавленность духа, обозначаемая названием депрессивного состояния или меланхолии, представляет различные оттенки и всевозможные степени интенсивности, начиная от беспричинной грусти, дурного расположения духа и доходя до невыносимой тоски и душевной боли. Больной теряет способность радоваться, ни одно впечатление и ни одна мысль не сопровождаются чувством приятного, а, напротив, всякое психическое движение вызывает ощущение неприятного, или больной вообще не испытывает никаких чувств, ощущает какое-то субъективное притупление». Согласно П. Розенбаху, такое состояние отражается на мыслительной деятельности «замедлением течения идей», и одновременно возникновением бредовых идей, «преимущественно с характером самообвинения», в силу чего меланхолики «стремятся к смерти или самоизувечению» (Душевные болезни // Новый энциклопедический словарь. Т. 17. СПб.: Издательство Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1914. Стб. 3, 4).

что меланхолия представляет собой «душевную болезнь», главным симптомом которой является «длительное изменение душевного чувства», при котором больной «постоянно находится в подавленном, угнетенном (депрессивном) настроении, постоянно испытывает горе и страдание», зачастую теряя способность что-либо чувствовать, кроме «мучительной пустоты и полной отчужденности от всего окружающего»¹⁵. В то же самое время, а именно в 1915 году, и Зигмунд Фрейд пишет о меланхолии как патологическом психическом состоянии, сравнивая ее со скорбью: если скорбь является ожидаемой «реакцией на утрату» (любимого человека, родины, свободы, идеала), то меланхолия, которая также может быть реакцией на утрату, предстает в виде потери «интереса к внешнему миру», заторможенности «всякой продуктивности», понижения «чувства собственного достоинства», что выражается «в упреках самому себе», и в итоге перерастает «в бредовое ожидание наказания»¹⁶. Определения меланхолии как болезни

¹⁵ Меланхолия // Энциклопедический словарь Т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К°». 7-е, совершенно переработанное издание. Т. 28. М., 1914. С. 418. — Автор статьи о меланхолии В. Сербский указывает на сопровождающие меланхоличное настроение аффекты тоски, страха, ужаса, отчаяния, при этом подчеркивая, что «наиболее частым и важным является аффект тоски — невыносимой душевной боли, нередко с крайне тяжелым физическим ощущением в области сердца или подложечной области в виде сжатия, сосания, давления»; к тому же, помимо изменений в психической деятельности, он наблюдает и физические симптомы, такие, как «расстройство сна, упадок общего питания, изменения со стороны кровообращения» (Там же. С. 118, 119).

¹⁶ Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252. — Напомним здесь, что еще Гомер в «Илиаде» описал одинокие скитания героя Беллерофонта, обреченного на скорбь и отчаяние после того, как утратил расположение богов, ибо утрата склонности богов воспринималась

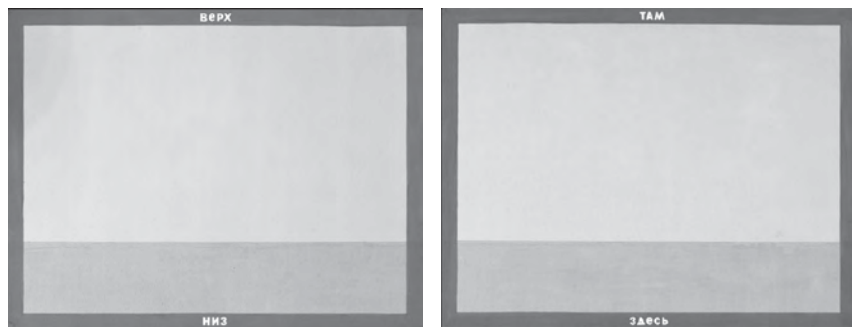
в начале XX века вполне соответствовали декадентскому настроению эпохи, запечатленному в поэзии и живописи русских символистов, таких, например, как Александр Блок или Виктор Борисов-Мусатов.

В эпоху московского концептуализма Пивоварова в бóльшей степени интересует философское осмысление темы одиночества и меланхолии, которое он разрабатывает в диалоге с мыслителями и мастерами предыдущих эпох. Два его альбома, «Конклюдзии» и «Лицо», созданные в том же году, что и «Проекты для одинокого человека», посвящены проблеме идентичности, неповторимости человеческого бытия, вопросам экзистенциальной основы человека с его страхами, отчаянием, одиночеством. Эти альбомы относятся к «голубым» работам художника, а в живописной гамме Пивоварова 1970-х голубой цвет — цвет души, тогда как синий — цвет неба¹⁷. «Конклюдзии» исследуют сознательную и бессознательную сторону психики, поэтому в тождественных голубых эйдосах души намечены бинарные оппозиции их словесных вех: низ — верх, нет — да, Я и Оно — Оно и Я, здесь — там, Я — не Я. Эти векторы определяют жизнь души, мечущейся между вѣдомым и невѣдомым простором, тем или иным выбором, сознательным

героем как утрата собственного достоинства: «Став напоследок и сам небожителем всем ненавистен, / Он по Алейскому полю скитался кругом, одинокий, / Сердце снедая себе, убегая следов человека» (*Гомер. Илиада*. Л.: Наука, 1990. С. 85).

¹⁷ Ср.: «Синий цвет в природе почти не встречается. Только небо синее (или вода, которая его отражает). Таким образом, синее всегда противоположно всему земному. В прямом и переносном смысле. Синее трансцендентно. Одновременно синее ухо или синяя лиса абсурдны. Связь абсурдного и трансцендентного я ощущаю как некую внутреннюю данность, она мне представляется естественной и само собой разумеющейся, как воздух для дыхания» (*Пивоваров В. Влюбленный агент*. С. 63).

и бессознательным, посюсторонним и потусторонним, внутренним и внешним миром. Голубые отвлеченные концептуальные картины — эйдетические комнаты души художника, ищущей воссоединения с собой, как в платоновском мифе о вселенском, бессмертном происхождении души.



В. Пивоваров. Из альбома «Конклюдии», 1975

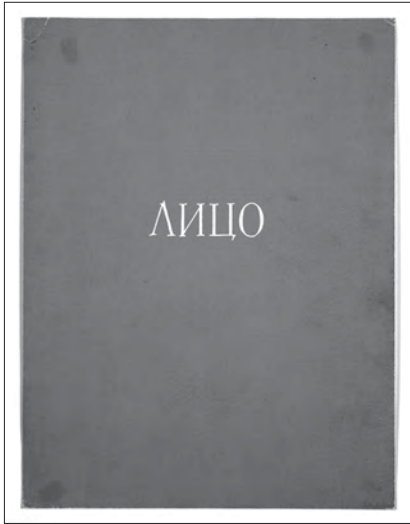
В «Федре» Платона читаем, что душа человека возобновлением своих воспоминаний об эйдосах возвращается к своему божественному началу, т. е. заблудшая в мир явлений душа через эйдосы находит обратный путь к миру чистого бытия¹⁸. Увлечение Платоном подтверждает и сам художник относительно другого, также абстрактного цикла картин «Июнь — Июнь» (1978), в котором вертикаль, разделяющую картины на две половины, связывает с мифом об

¹⁸ Согласно Платону, чтобы душа человека вернулась туда, откуда пришла, человек должен постигать «общие понятия, складывающиеся из многих чувственных восприятий, но сводимые разумом воедино», а это и есть «припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия». Это под силу лишь философу, говорит Платон, так как его память всегда обращена «на то, чем божествен бог» (Платон. Федр // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 158).

андрогине, изложенным в «Пире» Платона¹⁹. Несколько иначе обстоит дело с альбомом «Лицо». Художника интересует, с одной стороны, проблема идентичности, определения себя по отношению к Ты (к Другому, к зеркалу, к душе), с другой — парадоксы взаимосвязанности лица и (портретного) изображения, с третьей — вопрос соотношения собственного лица, как свидетельства богоподобия человека, и идеального лика, который, по словам Павла

¹⁹ Пивоваров В. След улитки. Путеводитель по выставке. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2016 (зал 7). — Отметим здесь, что цикл «Июнь — июнь» в его белой супрематической гамме задуман как геометрическое повествование о любовной встрече двух частей (представленных совершенной формой — кругом) одного целого. Повествование художника о встрече как событии космического значения ведется в шести картинах, которые должны ассоциироваться с новым сотворением мира. Одновременно, любовная встреча двух душ — в духе платоновского учения о происхождении души — содействует возникновению в них воспоминаний о прежнем идеальном состоянии, они помогают друг другу восходить в область эйдосов, представленных в картинах кругами с абсолютной белизной. В этом можно усмотреть не только миф об андрогине, рассечением которого на две части возник человек, всегда болезненно томящийся по своей второй половине (ср. изложенное Аристофаном понимание любовного влечения, которое «пытается сделать из двух одно и тем самым исцелить человеческую природу» — Платон. Пир // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 100), но и представление Платона о движении ума в душе («ум отдельно от души ни в ком обитать не может») в виде двух кругов, изложенное в «Тимее» (ср.: «Затем, рассекши весь образовавшийся состав по длине на две части, он сложил обе части крест-накрест наподобие буквы Х и согнул каждую из них в круг, заставив концы сойтись в точке, противоположной точке их пересечения. После этого он принудил их единообразно и в одном и том же месте двигаться по кругу, причем сделал один из кругов внешним, а другой — внутренним. Внешнее вращение он нарек природой тождественного, а внутреннее — природой иного» — Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 434, 438).

Флоренского, «есть проявленность именно онтологии», «духовной сущности, созерцаемого вечного смысла»²⁰.



В. Пивоваров. Из альбома «Лицо», 1975

²⁰ Флоренский П. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 53, 54.

В картинах указанного альбома неизменяющиеся контуры портрета на фоне голубизны наполняются различными фрагментами воспоминаний лица, которые сопровождаются соответствующими вопросами о памяти: Ты помнишь? Ты узнаешь меня? Ты помнишь вечер <...>, Не помнишь? Вспоминаешь? А лицо, мое лицо ты помнишь? Таким образом, лицо вырисовывается из осколков пережитого и запомнившегося душой: чая в мастерской на Маросейке, отъезда друзей, смерти друга, зеленой скамьи в тени кустов, двора из детства, страшных морозов, любовной встречи у Кировских ворот, батона хлеба и пачки масла в руках возлюбленной, красивой женщины, старых джинсов.

Прием возникновения лица у Пивоварова во многом напоминает авангардные практики начала XX века, о значении которых для своего художественного опыта художник неоднократно говорил. Мы имеем в виду раннее стихотворение Хлебникова «Бобэоби пелись губы» (1908–1909) — о жизни лица на холсте, а также сочинение Хармса «Сабля» (1929), в котором предпринята попытка идентификации мира «я» по отношению к миру «не я». Вопросы, которыми задается герой Пивоварова, также служат утверждению идентичности «я» в нестабильном и раздробленном мире. Однако, поскольку речь идет о вопросах и ответах одного, можно предположить, что герой, столкнувшись с молчанием и незаинтересованностью Другого (Бога) в нем, как это бывает в литературе абсурда, обращается к собственной душе с целью познания и опознавания самого себя. Несостоявшаяся встреча (с самим собой) приводит к исчезновению героя из мира, к его минус-существованию (в духе рассказа «Голубая тетрадь № 10» Хармса), однако надежда на встречу «где-нибудь когда-то» переводится в мир чистых эйдосов души. Таким образом, последний эйдос души с надписью «мое лицо» приобретает статус автопортрета, в котором лицо героя становится тождественным эйдосу голубой

вечной души, что в свою очередь говорит о его причастности к целостности бытия. Двигаясь от ноумена (вещи в себе) к феномену (явлению), от «лица» — к «моему лицу», Пивоваров весь альбом закольцовывает словом «лицо», с тем, что «явление» лица героя как эйдоса души открывает новый виток в поисках себя²¹.

Для Пивоварова жизнь одинокой души, несомненно, остается главной темой на протяжении всего его творчества; он создает либо эйдосы души, либо их явления. Павел Пепперштейн по этому поводу напоминает о напутствии Пивоварова: «Скрывайся в собственной душе, потому что там просторно, загадочно и прохладно, и там проживает бесконечность», — отмечая к тому же, что картины Пивоварова, как воплощение этого «напутствия-завета», воспроизводят ощущение счастья от «возвращения домой — в ту

²¹ В данном отношении следует отметить и то, что Пивоваров в своем альбоме использует опыт воспоминаний подсознательного из художественных концептов сюрреалиста Рене Магритта (напр. картины «Счастливый даритель» 1966 г. и «Ключ к полям» 1933 г. откликаются в картинах «Не помнишь? Двор из детства, голубятня и небо синее над нами в облаках...» и «Стояли страшные морозы. Вспоминаешь?»), а также апофатику супрематиста Казимира Малевича, отменившего предметный мир в живописи в поисках образа (напр. картина «Черный квадрат» 1915 г. в ее белой ипостаси 1918 г. присутствует в картине «Ты узнаешь меня?»). Белый квадрат, покрывающий лицо в картине «Ты узнаешь меня?», отсылает к формулировке, которую Малевич дал в письме А. Бенуа в связи с «Черным квадратом», где встречаем сравнение супрематического квадрата с лицом и далее с иконой времени: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем»; «У меня — одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться. Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустоту пустынь. Ибо там только преображение» (Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. 1. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М.: РА, 2004. С. 84, 85).

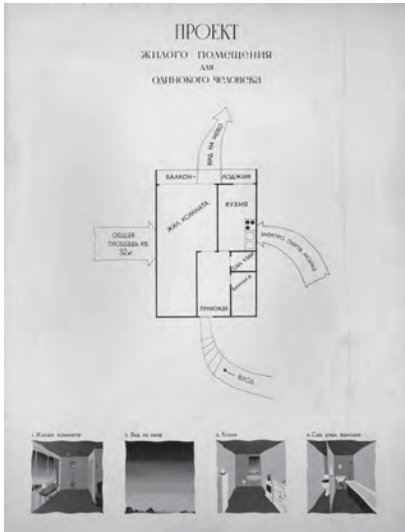
тайную комнату, где живет душа»²². На уровне явления души (в ее земной, человеческой жизни) тайная комната предстает комнатой детства и юности художника, аскетической московской советской комнатой, в которой оказываются все, кого любит Пивоваров: мать, девушки, друзья — художники и поэты (альбом «Действующие лица», 1996). Поэтому права Е. Бобринская, утверждавшая, что обитатели комнаты Пивоварова в значительной мере «автобиографичны», так как и комната его — «это место для укрытия, место частной жизни и одновременно — место, которое всегда открыто наблюдению», причем не только внешнему, но и «самонаблюдению автора»²³. Комната — это своеобразный потерянный рай, который душа художника вспоминает и по которому она тоскует и томится в поисках пути назад, — в область истины и эйдосов, к собственному божественному началу. Пепперштейн справедливо замечает, что «пивоваровская комната еще более одинока, чем ее обитатель» и что в этом «аскетическом одиночестве» она «роскошна просто потому, что никому ничего не должна», поэтому «дверь ее, как и окно, всегда беспечно распахнута в сторону возможного метафизического странствия»²⁴.

²² Пепперштейн П. Философские сады любви / Пивоваров В. Книга I. С. 8. — Изначально Пепперштейн эту комнату называет «восточной» (так как окна ее всегда выходят на запад, сама комната имеет восточное происхождение), предназначенной для уединения и медитации, чтобы потом уточнить: «Его комната души — это русская комната. По всей видимости, ее изобрел Достоевский, потому что именно в его романах впервые появляются персонажи, живущие каждый в своей комнате. До этого люди жили в домах, после — в квартирах. Но душа живет не в доме и не в квартире, она обитает в комнате» (Там же. С. 9).

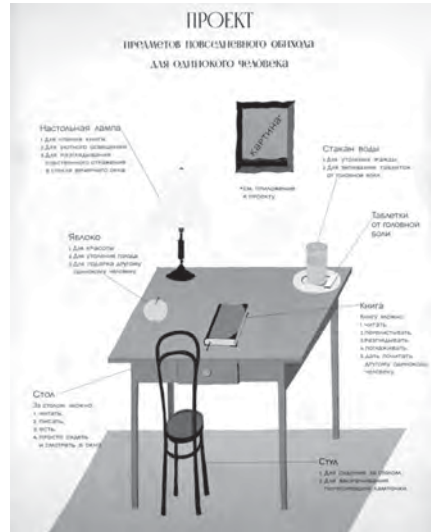
²³ Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: BREUS, 2013. С. 424.

²⁴ Пепперштейн П. Философские сады любви / Пивоваров В. Книга I. С. 9.

Образцовой комнатой аскетического уклада выступает та, которую предлагает Пивоваров на листах альбома «Проекты для одинокого человека» (1975). Минимальное присутствие предметов в комнате порождает атмосферу одиночества, замкнутости и отстраненности от мира.



В. Пивоваров. Проект жилого помещения для одинокого человека, 1975



В. Пивоваров. Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека, 1975

Для своего героя Пивоваров создает шесть проектов: 1. Проект жилого помещения для одинокого человека. 2. Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека. 3. Проект неба для одинокого человека. 4. Режим дня одинокого человека. 5. Проект снов для одинокого человека. 6. Проект биографии для одинокого человека. К ним прилагаются «Картины для одинокого человека», которых тоже шесть. Окрашенные в меланхолические холодно-голубоватые тона, они являются как бы аскетическим

переосмыслением картин знаменитых художников: ван Эйка, Босха, Ван Гога, Клее, Моранди и Малевича. Обыгрывая советский стандарт жилплощади 32 м², Пивоваров создает тоскливые удлинённые помещения прямоугольной формы, почти лишённые предметов обихода, зато зелёноватым цветом стен поддерживающие меланхоличный настрой пространства. Часто встречаемый в картинах Пивоварова мотив вытянутости связан с категорией времени, с попыткой художника его продлить²⁵. В данном случае он растягивает время в скудно-унылом помещении, которое в конечном итоге должно привести к высшей ступени одиночества — к обретению свободы одинокого человека. Углублённая перспектива помещений подчёркивает открытость входа — двери и выхода — вида на небо. В этом промежуточном пространстве между входом и выходом бытует одинокая душа человека.

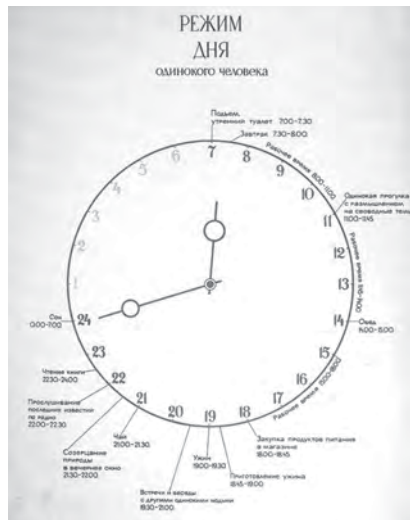
Сам художник по поводу аскетичности комнат в своих картинах говорит следующее: «В результате отбора остаётся в картине действительно самое необходимое, самое главное, то, что в конце концов останется со мной на всю жизнь: полупустая комната, окно с пустынным пейзажем, у окна шаткий столик, диван в белом чехле. Все отчетливее проступает тема одиночества»²⁶. Как мы видим, в этой

²⁵ Пивоваров выделяет два значения мотива вытянутости: одно связано с временем («Вытянуть, продолжить, протянуть, удлинить — все это понятия временные»), а второе экзистенциальное («длинная-длинная рука, длинная шея, длинный нос — все это попытки продолжить, продлить себя, оставаясь самим собой, в своем теле, преодолеть свои рамки и границы, трансцендировать свое земное “я”») (Пивоваров В. Влюбленный агент. С. 78, 79).

²⁶ Пивоваров В. Влюбленный агент. С. 77–78. — О теме одиночества в своем творчестве художник говорит: «Если одиночество было главной внутренней темой и ощущением в работах московского периода, то тема детства и т. н. “детский дискурс” — главная сквозная

комнате важное место занимает окно с пустынным пейзажем: в «Режиме дня одинокого человека» специально отводится время на созерцание природы в вечернее окно (21:30–22:00). Однако окно и проекты картин взаимозаменяемы, что подтверждается одинаковым числом проектов неба и числом картин. Общее и для пейзажа в окне, и для картин — зияющая пустота. Пустота — это состояние, определяющее внутренний, художественный и внешний мир одинокого человека. И тем не менее, только через пустоту и одиночество человек преодолевает ограничения земной жизни и постигает бытие, воссоединяется с бесконечным. Возможности этого обозначены уже в картине «Столь долгое присутствие» (1974), готовящей героя к выходу в метафизическое пространство, которое проступает через приоткрытую дверь. Однако лучшими иллюстрациями возможного познания чистого бытия служит «Проект снов для одинокого человека». В семи снах для семи дней недели предлагаются сновидения с метафизическими бесконечными небесными просторами: в них парят идеи комнаты, птицы, дома, лодки с человеком между двумя безднами (морской и небесной), уводящей в небо лестницы.

тема моего пражского периода. Одиночество при этом не исчезло, оно присутствует постоянно, это та нить Ариадны, которая проходит прямо через меня, потерять эту нить я не могу, даже если бы хотел» (Там же. С. 161–162). Одиночество и медитативно-меланхолические настроения присутствуют также в альбомах пражского периода, вроде «Квартиры 22»; в нем Пивоваров еще раз выводит одиночество в название картины «Холод одиночества» (1996), тогда как медитативно-меланхолические настроения обнаруживаем в картине «Говорит Москва. <...>» (1992–1996) и в портрете Григория Сергеевича Татузова (1998). Список можно продолжить картинами 1990-х: «Озеро-лицо», «Желтая комната», «Трамвай ушел, сказала она и заплакала» (все 1992 г.), «Пустая комната», «Ночные слезы», «Восточный ковер», «Окно мальчика» из альбома «Не утраченные иллюзии» (1995)



В. Пивоваров. *Режим дня одинокого человека*, 1975



В. Пивоваров. *Проект снов для одинокого человека*, 1975

С точки зрения всего концептуального искусства Пивоварова «Проекты для одинокого человека», по замечанию Е. Лазаревой, «представляют собой наиболее радикальный вариант его “концептуальной картины”», поскольку художественное начало в них сведено к минимуму, особенно в «Проекте биографии», где изображение полностью отсутствует²⁷. Отход от художественного изображения в «Проекте биографии» оказался существенным для художника: «это была борьба за отстранение, за вырывание картины из объятий ее автора»²⁸, за безличность художественного языка, и в этом смысле «Проект биографии» перестал быть «не только картиной, но вообще художественным предметом — это просто безличный

²⁷ Лазарева Е. Виктор Пивоваров: траектория полетов. М.: BREUS, 2017. С. 42.

²⁸ Пивоваров В. Разбитое зеркало / Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.

текст»²⁹, но тем не менее открывавший эволюцию одиночества в человеке. Еще один лист альбома лишен художественного изображения, это — «Режим дня одинокого человека». В нем расписание дневных действий, представленное своеобразным циферблатом, напоминающим о протекании также регламентированного человеком времени, рассчитано по минутам. Это четкое предписание каждодневных активностей с утреннего подъема в 7.00 до ночного сна (0:00–7:00) Е. Бобринская связывает с размышлениями М. Фуко о дисциплинарном обществе, построенном на фиксации распорядка жизни, работы или учебы³⁰. И действительно, в книге «Надзирать и наказывать» Фуко рассуждает о том, что власть забирает самое главное, что есть у человека — его свободу, и совершает это фиксацией / регламентацией жизни членов общества: она распределяет индивида в пространстве; превращает время жизни индивида в рабочее время; контролирует тела и их производительность; надзирает индивида, делает его объектом познания³¹. Таким образом, индивид

²⁹ Пивоваров В. Влюбленный агент. С. 98.

³⁰ Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 414–415. — Е. Бобринская допускает влияние концепции «дисциплинарного общества» Фуко на многих московских концептуалистов: «Маниакальное самонаблюдение, которое культивирует московский концептуализм, также может рассматриваться как побочный эффект дисциплинарного общества. На принципиальном значении такого самонаблюдения настаивают многие концептуалисты» (Там же. С. 425).

³¹ В контексте «Режима дня одинокого человека» хотелось бы привести цитату из сочинения Фуко: «Распорядок дня должен предотвращать опасность пустой траты времени, представляющей собой моральный проступок и экономическую нечестность. Дисциплина же обеспечивает позитивную экономию. Она устанавливает принцип теоретически постоянно возрастающего использования времени: скорее даже его исчерпывания, чем использования. Речь идет о том, чтобы извлекать из времени все больше доступных

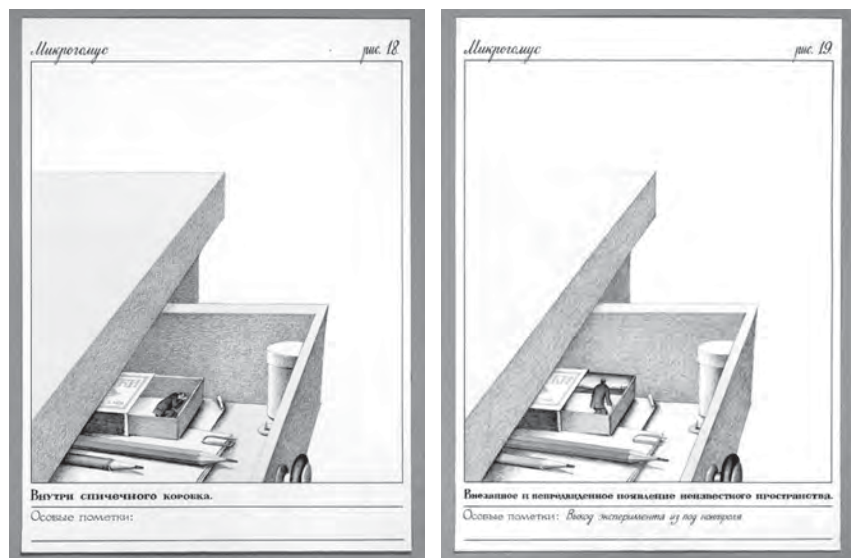
становится заключенным, т. е. объектом наблюдения: за ним постоянно следят, но сам он никого не видит, ни других индивидов-«заключенных», ни самого надзирателя-«власть», как в паноптикуме И. Бентама. Все эти элементы присутствуют и в альбоме Пивоварова. Отказ от живописи (от богатства цвета, обладания предметом в картине, собственного голоса) на данном этапе творчества Пивоваров толковал как «острое ощущение усталости» от прежних художественных форм³², однако это временное ощущение быстро сменил интерес к различным духовным практикам, как возможности преодоления страха, отчаяния, ужаса от крушения жизни.

Новые попытки были предприняты в альбоме «Микрогомус» (1979): одинокого, отрешенного от пространства и времени человека, помещенного в почти пустую, аскетическую комнату (не то больничную палату, не то камеру заключения), он превращает в Микрогомуса, чтобы в ином измерении показать суть экспериментальных наблюдений, которые проводятся над ним. Смена координат в пространстве — от комнаты к спичечному коробку — показала, что беспредельный простор открывается тому, кто бесконечно уменьшается, и что этот простор также враждебен человеку — Микрогомусу. Микрогомус и спичечный коробок являются по сути метонимией мира «я» и внешнего мира, на стыке которых всегда разворачивается драма переживаний, вызывающая душевную боль и страдание. Так, в особых пометках читаем: «Приборы отмечают состояние крайней подавленности и покинутости Микрогомуса»; «В состоянии Микрогомуса признаки какого-то неясного беспокойства».

моментов, а из каждого момента — все больше полезных сил» (Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 188).

³² Пивоваров В. Разбитое зеркало.

Однако Пивоваров, в духе своих литературных предшественников обэриутов, надсмехается над научными методами познания человека и его психики, разоблачая их значение: наблюдать, контролировать, подчинять.



В. Пивоваров. Из альбома «Микрогумус», 1979

О невозможности (несостоятельности приборов) провести эксперимент над человеком из-за «небольшой погрешности», заложенной в нем, читаем в пометке: «Выход эксперимента из-под контроля»; «Выход Микрогумуса из поля действия приборов». В силу «внезапного и непредвиденного появления неизвестного пространства» Микрогумус вдруг «самопроизвольно и необратимо уменьшается» и переходит в неизвестное пространство художественного пейзажа на странице спичечного коробка. Превращением в инфинитезимальную величину Микрогумус открывает путь в бесконечное пространство свободы, т. е. искусство, освобождая себя от ужаса мира.

В интервью, данном Яну Гинзбургу для портала «Артгид», Борис Орлов отмечает именно альбом «Микрогомус» как наиболее представительный для Пивоварова: «Виктор Пивоваров — это Кьеркегор мейнстрима. Это человек, добровольно ушедший жить в коробочку, жить и делать работы про жизнь одинокого мужчины, который существует в совершенно идеальном мире своей коробочки. Вокруг него враждебный мир, но от него он абсолютно не отгораживается, просто живет в своей коробочке»³³. Борис Орлов, как мы видим, угадал в мировоззрении Пивоварова основное положение философии Кьеркегора, а это абсолютная свобода личности, свобода выбора.

Одна из картин Пивоварова в альбоме «Семь разговоров» (1977) носит название «Выбор». Отличающаяся от шести других картин альбома цветовой гаммой (серый цвет) и пустотой пространства, отсылающей к бессознательному, она замыкает альбом, предлагая «метафизическую игру, в которой необходимо сделать выбор между двумя шариками, черным и белым»³⁴, расположенными в центре картины. И дело здесь не в выборе между добром и злом, — художник скорее видит выбор между «да» и «нет» (как в детской прибаутке: «Да и нет не говорите, черный с белым не берите»), — а в самом акте выбора как проявлении абсолютной свободы личности. Выглядывающий из открытого, размещенного в углу картины куба человек осматривает пустынный пейзаж с инь и янь шариками, лишенный координат верх — низ, восток — запад. Готов ли человек сделать выбор и нарушить гармонию парения в невесомости увиденного или испытывает ужас и отчаяние от вторжения в тайну мироздания?

³³ Борис Орлов: «Я был художником — свидетелем, находившимся в метапозиции». Артгид. 17.07.2019 [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://artguide.com/posts/1796> (дата обращения: 21.01.2021).

³⁴ Пивоваров В. След улитки (Зал 1).

И этот альбом Пивоварова, несмотря на цветовые и композиционные контрасты, пронизывает чувство тоски, отчаяния и меланхолии. Своим мироощущением он соответствует мировоззрению Кьеркегора. Как основоположник экзистенциализма, Кьеркегор утверждал, в отличие от античных мыслителей, что философия начинается не с удивления, а с отчаяния. Поэтому он рассматривал отчаяние как духовную категорию, которая заложена в основу человека — соединение тела и души, временного и вечного. С этих позиций и Пивоваров говорит в своих картинах. «Семь разговоров» представляют собой попытку объединить воедино прошлое и будущее, земное и небесное, здешнее и нездешнее, пустоту и пейзаж, одиночество и свободу выбора. Так, например, картина «Ручей», по указанию художника, «вызывает в памяти строку из баллады Франсуа Вийона — “От жажды умираю над ручьем”»; чтобы изобразить жажду Творца у поэта, Пивоваров помещает голубой ручей в верхней части картины, смещая фрагменты неба в сторону — над домом и в окне одиноко-пустынной комнаты³⁵. Фрагменты комнаты с таким же фрагментом закатного пейзажа в окне, фрагментом человека, фрагментом неба, фрагментом открытой двери, свидетельствуют в картине «Предчувствие» о раздробленности мира одинокого человека, потерявшего логические связи между вещами в мире.

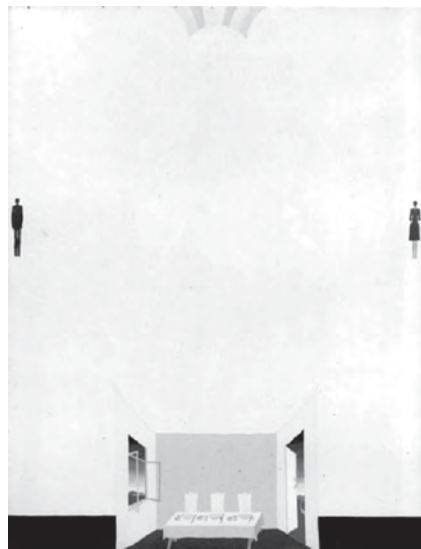
Уходу из мира интимной душевной комнаты одиноких, уже разлученных героя и героини в метафизическое пространство пустоты и неизвестности посвящена картина «Angelus». Распахнутые настежь окно и дверь с небесным

³⁵ Пивоваров В. След улитки (Зал 1). — По замечанию куратора выставки «След улитки» Е. Иноземцевой, Вийон уже в XV веке балладным рефреном «Я всеми признан, изгнан отовсюду, / Я сомневаюсь в явном, верю в чудо» вывел формулу скептического отношения к действительности и утвердительно к чуду, что, добавим, станет основой экзистенциально-абсурдистского мировоззрения.

и, соответственно, земным пейзажем должны нас заверить в различных путях постижения бытия, которые герои совершают через молчание, уединение и глубокое душевное переживание. «Angelus» Пивоварова, возможно, навеян картиной Клее «Angelus Novus», которую Беньямин интерпретирует как отношение к прошлому: ангел «готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит», «видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами», которые с протеканием времени будут лишь возрастать³⁶.



В. Пивоваров. Ручей, 1977



В. Пивоваров. Angelus, 1977

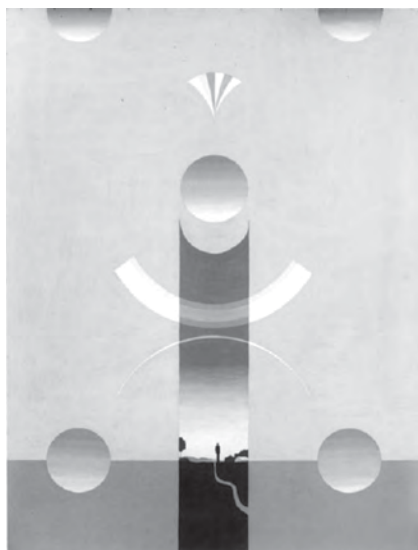
Поэтому выход в метафизическое пространство — единственный выход. Меланхолия в альбоме «Семь разговоров» проглядывает также из картины «Черное яблоко», где яблоко цвета «черной желчи» полностью заслоняет

³⁶ Беньямин В. О понятии истории // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 242.

отчаявшегося героя с закрытым лицом. С другой стороны, в картине «Воздух неба», являющейся логическим ответом на «Предчувствие», Пивоваров предлагает свое видение возможной эволюции меланхолических переживаний: персонаж преодолевает фрагментарность, раздробленность, бессвязность существования себя и мира выходом в небо, т. е. через физическую смерть он обретает целостность и свободу, соединяется с бесконечностью.



*В. Пивоваров.
Предчувствие, 1977*



*В. Пивоваров.
Воздух неба, 1977*

Философские и эсхатологические аспекты меланхолического настроения занимают Пивоварова на протяжении всего творчества. В 1986–1988 годах, отчасти вдохновленный сюрреалистической поэтикой, он создает альбом «Меланхолики», в котором персонажами выступают поэт, понурый Арчимбольдо, мистик. И это не случайно. Поэт своим экзальтированным чтением стихов открывает этот

сюрреалистический альбом, мистик — застывшая во времени кукла-мальчик с кашей на раме — заключает его, обращая один глаз в дом и роняя кровавые слезы из второго. Портрет художника XVI века Арчимбольдо, которого считали предшественником сюрреалистов, создан в духе его аллегорически-фантастических картин, но из унылых предметов социалистического быта — кастрюли, вилки, чайника, катушки, ботинка, лампочки, чашки, полотенца; в этом окружении единственное растение — морковка. Арчимбольдо присутствует в альбоме еще и потому, что он разработал идею концептуальной картины (*concetto*) как умственного первообраза. А это роднило концептуалиста Пивоварова с мастером XVI века, несмотря на его маньеристский стиль.

Первый лист альбома вводит фигуру поэта, заслоняющую собой интимную комнату, — метафору внутреннего мира, представленного скупым интерьером: койкой, подушкой, столом, окном и тетрадь. Сюрреалистический портрет поэта, вышедший за пределы скудного пространства аскетической комнаты, поданной художником в виде картины, намекает на дальнейшее развитие темы в альбоме. Это унылые, страдающие головы, отделившиеся от тел и живущие своей внутренней, глубоко меланхолической жизнью. Поэтому преобладающий цвет в альбоме — зеленый, отсылающий к идиоматическому выражению «зеленая тоска». Цвет тоски вошел и в название двух картин: «Зеленый забор» и «Зеленые сани», в которых головы, погруженные в летаргическое состояние скорбных чувств и отчужденности от всего окружающего, прислоняются к зеленому забору тоски и саням, увозящим / увозящим в мир иных возможностей. Зимний пейзаж в отвлеченных черно-белый тонах поддерживает чувство меланхолии, превращающее лицо в посмертную маску. Аналогичное обнаруживаем и в картине «Снег и сон», где на зимнем черно-белом фоне меланхолическое настроение передается зеленой тенью,

отбрасываемой головой. Эта картина навеяна ностальгическими воспоминаниями об ушедшей «прежней» жизни.



*В. Пивоваров.
Зеленый забор, 1988*



*В. Пивоваров.
Зеленые сани, 1988*

Ностальгические чувства пронизывают также картины «Стол и дом», «Беглец», «Вагончик старьевщика». Тоска по дому — это объединяющее их чувство, причем дом понимается не только как пространство любви и тепла, но и воспоминаний, снов, переживаний. Чувство тоски по дому прочитывается в вынесенных наружу — на фоне пошатнувшегося дома — гиперболизированного чайника, обеденного стола с рыбой и картошкой в тарелке, фигуры (предположительно) матери, дожидавшейся прихода сына. Об этом и гиперболизированная нога беглеца, переходящая в скорбное лицо, которое подпирается палкой с домом-чайником. В «Вагончике старьевщика» из открытых двери и окна проглядывает вечерний желто-оранжевый свет лампы на столе, символ домашнего уюта³⁷; голова, прислоненная к вагону

³⁷ Здесь хотелось бы обратить внимание на понимание желто-оранжевого цвета света, которое Пивоваров возводит к Хармсу: «Наконец, я наткнулся на тетрабочку Хармса, где он дает символику цветов, которую я нигде больше не встречал, я не знаю, откуда он ее взял. Он, конечно, интересовался восточными теориями, но я нигде ничего подобного не обнаружил. Тетрабочка “Философу»

и к лесенке, уводящей в небо, сообщает о невозможности оторваться от ностальгических воспоминаний детства и юности, о потерянной целостности, о потерянном рае.

Ностальгические наплывы в картинах Пивоварова Е. Лазарева толкует в ключе Хайдеггера и его понимания ностальгии как «фундаментального настроения философствования», «тоски по целому», «стремления повсюду быть дома»³⁸. В этом смысле особняком стоит картина «Меланхолия», вобравшая в себя меланхолические мотивы творчества Пивоварова: скорбящее лицо высотой в дом, к которому оно прислонено; дом-башню без дверей и с закрытыми окнами, огражденный зеленым забором, как символ необратимости времени; череп вместо глаза, как аллегория бренности мира; слезы, текущие из широко открытого другого глаза; чашку как символ домашнего уюта. В альбоме «Меланхолики» важная роль также отведена глазу. Часть персонажей-голов изображена с закрытыми, часть — с открытыми глазами. Первые, как правило, — скорбящие меланхолики, предающиеся самым мрачным мыслям; вторые — болеют ностальгией, видят наяву. «Глаз» — это и название одной из картин, мотивом которой является картина, изображающая глаз. Это метаживописное рассуждение о глазе заставляет задуматься

Письмо № 3” начинается с пояснительной таблицы о символике цветов: лимонно-желтый — цвет Бога, желтый — цвет духа части Бога. Я перерисовал эту тетрадочку, перевел ее в альбом. Точнее, обнаружил, что по своей структуре, ритму, характерному сочетанию изображения и подписи эта тетрадочка представляет собой протоальбом. Этим я с огромным удовольствием возвел генезис альбомного жанра к Хармсу. И с другой стороны, его интерпретация желтого мне необычайно симпатична» (Человек, ведущий собаку или собака, ведущая человека. Разговор Милены Орловой с Виктором Пивоваровым / Пивоваров В. Едоки лимона. М.: ММСИ; XL Галерея, 2006. С. 85).

³⁸ Лазарева Е. Виктор Пивоваров: траектория полетов. С. 71.

о видимом и невидимом, о мире ноуменов и феноменов, о духовном глазе, которому открывается истина бытия.

Меланхолией одиночества навеяны и отдельные картины в альбоме «Едоки лимонов» (другое название: «Московская поэма», 2005–2006). Создавая московский текст художественного пространства все с теми же комнатами³⁹ — воспоминаниями души, Пивоваров особое место уделяет Андрею Платонову и его повести «Счастливая Москва».



*В. Пивоваров.
Меланхолия, 1986*



*В. Пивоваров.
Мокрые волосы, 2005*

В образе платоновской Москвы 1930-х он узнал свои детские воспоминания, поэтому картины «Мокрые волосы», «Дом в Замоскворечье», «Пятый этаж», «Ночь на крыше»,

³⁹ М. Орлова отмечает разницу в интерьере до и после появления «Московской поэмы»: «Прежде его “комнаты” как будто парили в невесомости, в экзистенциальном космосе, существовали в условном метафизическом вакууме. В “Московской поэме” они подчиняются земному тяготению, у этих “комнат” появляется исторический адрес, “московская прописка”. При этом они не утрачивают своей обобщенности идеальных, воображаемых пространств»; «В “Московской поэме” художник как будто реабилитирует прошлое, выводя его из сферы идеологии в сферу экзистенциальных переживаний» (Орлова М. Возвышенный Пивоваров / Пивоваров В. Едоки лимона. С. 27, 28).

воссоздававшие атмосферу «Счастливой Москвы», можно считать олицетворением идеального образа города, по которому тоскует художник⁴⁰. Своим сюжетом и интерьером особенно бросается в глаза картина «Мокрые волосы». На ней изображена героиня повести Москва Ивановна Честнова в абсолютно аскетическом светлом пространстве комнаты, интерьер которой составляет лишь стол с типично советским натюрмортом — черным хлебом, бутылкой молока и стаканом. Героиня, свесившая в открытое окно мокрые волосы на фоне трафаретного московского ландшафта со сталинской высоткой вдали, внушает зловещие предчувствия «языком» своего тела, однако, в повести все ровно наоборот — это пик ее счастья⁴¹. Любопытным в связи с этим представляется то, что московское мифопоэтическое пространство Пивоваров уравнивает сюжетами из других мифологических и культурных парадигм — из античности, Ветхого Завета, католичества, западноевропейского искусства (Леонардо, Микеланджело, Дюрер, Ван Гог, Мане). Особый интерес для нашей темы представляет

⁴⁰ О влиянии Платонова на Пивоварова см.: Орлова М. Возвышенный Пивоваров. С. 27.

⁴¹ См. в связи с этим проникновенное замечание Пепперштейна: «Она испытывает счастье внутри того символического жеста, который издревле означал нечто обратное — скорбь и траур. Выражение “она закрыла лицо свое волосами” часто встречается в Ветхом Завете и некоторых других древних текстах — так женщины поступали в моменты скорби, траура или позора. Эйфория Москвы Честновой заключается в том, что она обнаруживает в себе свободу от этих архаических значений, она просто наслаждается ощущением своих только что вымытых волос, ощущением их свободного струения (по сути бесконечного струения) в пространство того города, который дал ей имя. Эта картинка и напоминает нам с чрезвычайной остротой о том, какое будущее было желанием когда-то» (Пепперштейн П. В поисках абсолютной картины / Пивоваров В. Едоки лимонов. С. 98).

картина «Это не вы часы потеряли?», изображающая средневекового рыцаря в латах и догоняющего его чиновника с часами и вопросом, намекающим, что на дворе иной век⁴².



В. Пивоваров. Это не вы часы потеряли? (Рыцарь, дьявол и смерть), 2006



А. Дюрер. Рыцарь, дьявол и смерть, 1513

Своим сюжетом и подзаголовком «Рыцарь, дьявол и смерть» картина Пивоварова отсылает к одноименной гравюре

⁴² Возможно, Пивоваров, рассуждая о временном и вечном, имел в виду и известные суждения о времени Батюшкова, которые станут известными по строкам Мандельштама: «Который час, его спросили здесь, / а он ответил любопытным: вечность». В письме к Д. Северину от 13 апреля 1830 г. В. Жуковский сообщает о дневниковой записи врача Батюшкова: «Впрочем, и в страшной болезни своей, в самые жуткие часы безумия, Батюшков остается поэтом. Вот запись из дневника Дитриха (1/13 августа 1828): “Он решительно не мог переваривать вопроса о времени. “Что такое часы? — обыкновенно спрашивал он и при этом прибавлял: — Вечность”» (Коселев В. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М.: Современник, 1987. С. 331).

Дюрера. Изобразив своего рыцаря в доспехах, Пивоваров несомненно хотел указать на художественную преемственность, однако поверх доспехов он одел своего рыцаря в пальто, чтобы придать этому идеальному образу черты современности. С этой целью и дьявол изображен чиновником с часами, как символом временного и бренного, ибо он и есть владелец времени. Пивоваровский рыцарь, как и рыцарь Дюрера, движется целенаправленно, игнорируя напоминания о краткости жизни и тщетности усилий. Он демонстрирует презрение к опасностям, к испытаниям временем / смертью, что и делает его символом чести и храбрости. Этим он сообразен своим предшественникам-рыцарям. Пивоваров обращается к образу печального, задумчивого рыцаря, символа меланхолии и абсолютно прекрасного, поскольку он один из ключевых и в европейской, и в русской культуре.

В этих работах Пивоваров наглядно раскрывает свое понимание роли художника в сохранении континуальности, преемственности культуры. В этом смысле его обращение к мастерам Возрождения XV–XVI столетий, когда картина приобретает «содержательную самостоятельность, светскость, формально отойдя от сакральных пространств»⁴³, было вызвано осознанием того, что современный человек потерял ключи для «чтения» старых мастеров, и что современный художник призван предложить собственную интерпретацию классического произведения в картинах-реминисценциях. И первой из таких базисных живописных картин оказалась «Меланхолия» (1528) Лукаса Кранаха Старшего из Музея в Кольмаре, написанная по следам гравюры Дюрера «Меланхолия I» (1514). Пивоваров вдохновляется «Меланхолией» Кранаха Старшего. Гениальной находкой Кранаха он называет образ девушки, строгой

⁴³ Пивоваров В. Потерянные ключи. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2016.

прутик: «Это механическое строгание прутика — сильнейшая эмоциональная метафора печали и опустошенности, которая действует на зрителя и, невзирая на почти утраченную способность разгадывать аллегорические значения, очень понятна современному человеку»⁴⁴.



*В. Пивоваров.
Меланхолия, 2015*



*Л. Кранах Старший.
Аллегория меланхолии, 1532*

Чтобы приблизить современному зрителю «Меланхолию» Кранаха, Пивоваров в своей картине обнажает фигуру девушки — аллегория меланхолии; заодно с одеждой он снимает и налет историчности, отменяя дистанцию

⁴⁴ Пивоваров В. Потерянные ключи. — О своем увлечении картиной Кранаха Пивоваров пишет: «Кранаховская “Меланхолия” меня захватила. Я не мог понять, как могло произойти, что такой важной во всех отношениях картины нет ни в одной истории искусств, почему ее не проходят в обязательных университетских программах, как “Меланхолию” Дюрера» (Пивоваров В. Влюбленный агент. С. 355).

во времени, так как «обнаженное тело — вне времени»⁴⁵. Теперь соблазнительный трагизм меланхолии предстает перед человеком во всем своем величии. Об этом чувстве, не дающем покоя, Пивоваров обменивается мыслями в переписке с философом Ольгой Серебряной. Он определяет меланхолию как «ощущение глубочайшего собственного несчастья» и «осознание неадекватности личного существования Бытию в целом», меланхолия — это «отрыв от Бытия, повисание в пустоте на ничтожной паутинке», и вместе с тем «очень важный экзистенциальный и онтологический опыт познания»⁴⁶. То, что меланхолия присуща каждому мыслящему существу, не вызывает сомнения, однако оба собеседника поднимают вопрос: можно ли побороть ее в себе? Для Пивоварова бесспорно, что она «преодолима волевым путем», отсутствие воли он связывает с торжеством страха над человеком, как это и продемонстрировал в картине «Страх парализует волю» из альбома «Едоки лимонов»; по его мнению, необходимо только сдвинуть ракурс с «онтологической жалости к самому себе, или с ощущения отчаянной бессмысленности своего существования в огромной безразличной вселенной, или осознания бессмысленности Бытия вообще»⁴⁷.

Но именно это и представляло предел невозможного, об этом сетовали с древнейших времен. Поэтому описания меланхолического настроения одинокого человека и находим в древнейших литературных текстах. Первая запись об усталости от жизни и чувстве пустоты, главных атрибутах меланхолии, сохранилась на древнеегипетском папирусе «Спор разочарованного со своей душой», который

⁴⁵ Пивоваров В. Потерянные ключи.

⁴⁶ Серебряная О., Пивоваров В. Утка, стоящая на одной ноге на берегу философии. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 195.

⁴⁷ Там же. С. 196.

датируется XXII–XXI в. до н. э. В нем человек жалуется душе на одиночество и безысходность, готовя себя к переходу на «западный» берег, в загробный мир:

Видишь, имя мое ненавистно
И зловонно, как птичий помет
В летний полдень, когда пылает небо;

Кому мне открыться сегодня?
Бремя беды на плечах,
И нет задушевного друга.

Кому мне открыться сегодня?
Зло наводнило землю,
Нет ему ни конца, ни края.⁴⁸

В этом древнейшем тексте-жалобе человек прославляет смерть как освобождение от земных страданий, постижение истины и возвращение домой. Онтологические вопросы, которые ставит перед собой вопрошающий, позволяют говорить о данном тексте как религиозно-философской литературе, вернее, литературе инициации, готовящей к смерти:

Мне смерть представляется ныне
Исцелением больного,
Исходом из плена страданья.

<...>

Мне смерть представляется ныне
Небес прояснением,
Постижением истины скрытой.

Мне смерть представляется ныне
Домом родным
После долгих лет заточенья.⁴⁹

⁴⁸ Поэзия и проза древнего Востока. М.: Художественная литература, 1973. С. 97, 99.

⁴⁹ Там же. С. 99, 100.

Несмотря на обрядовый характер этих стихов, меланхолия в них присутствует благодаря осознанию конечности и временности человека. Вокруг этих размышлений, как мы знаем, построены философские системы Кьеркегора и Хайдеггера. Вопрос бытия и времени стал главным в философии экзистенциализма и литературе абсурда. Он осмыслялся и художниками, примыкающими к их кругу. Размышления Кьеркегора о человеческом бытии, времени и одиночестве предвосхитили философские концепции XX века, он был первым, кто употребил понятие «экзистенция», или существование, по отношению лишь к человеческому бытию, тем самым отделив бытие человека от бытия вещи. Человеческое бытие, согласно Кьеркегору, глубоко трагично, ибо обусловлено конечностью человека, от которой и возникает отчаяние — «смертельная болезнь», от которой «никто не свободен», так как «нет никого, в ком глубоко внутри не пребывало бы беспокойство, тревога, дисгармония, страх перед чем-то неизвестным или перед чем-то, о чем он даже не осмеливается узнать, — страх перед чем-то внешним или же страх перед самим собой»⁵⁰.

Опираясь во многом на положения философии Кьеркегора, Хайдеггер в своем труде «Бытие и время» размышляет о «бытии к концу» как подлинном существовании *Dasein* («человеческого сущего», «присутствия», «вот-бытия»), его бытии, ограниченном рождением и смертью как пределами. Это и есть подлинное время, которое конечно, в отличие от неподлинного времени, которое бесконечно, ибо в основе его не сущее человека. Поэтому для подлинного бытия *Dasein* «возможность» важнее действительности, а значит, будущее — наиболее важный аспект временности. Отсюда и мысль, что «вот» человеческого сущего как

⁵⁰ Кьеркегор С. Болезнь к смерти / Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Культурная революция, 2010. С. 300.

«вот-бытия» наиболее остро осознает себя через осознание смерти, ибо смерть всегда личная, моя, к тому же смерть — это то, что не выбрано нами, так как мы брошены в это «бытие к смерти», которое ставит нас перед самими собой. Смерть рассматривается как возможность целостного видения собственного бытия, не дожидаясь его завершенности; осознавая свое «бытие к смерти», человек предвосхищает смерть как возможность «не быть», однако одновременно он осознает в себе и «возможность быть»: «Смерть есть возможность бытия, которую присутствие всегда должно взять для себя само. Со смертью присутствие стоит перед собой в его *самой своей* способности быть»⁵¹.

Осознание смерти связано с настроением скуки, тревоги, отчаяния, — спутниками меланхолии, в которых философам, поэтам, художникам открывается бытие-в-мире. Погружение в скуку и отчаяние, при остром переживании тревоги (*angst*), уводит в ужас пустоты, в которой начинает очерчиваться смысл бытия и человеческого существования. Это и есть точка, в которой начинается творческая деятельность человека.

⁵¹ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический проект, 2015. С. 250.

Матьяна Чобовиц

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНЦИДЕНТ
ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА:
ОСВОБОЖДЕНИЕ СТИХОВ ОТ ПОЭЗИИ

И кто это утверждал, что он ведет прямой разговор с языком на языке языка?

Л. Рубинштейн

ТАНЕЦ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЖАНРОВ

Можно ли писать о Льве Рубинштейне, не попав в ловушку его карточного лабиринта? Может быть и можно, но трудно. Еще труднее, почти невозможно писать о его творчестве с позиции объективного наблюдателя, не тронутого живучестью открытого процесса фрагментарных записок. Как сохранить языковую нейтральность (и надо ли вообще защищать ее невинность?) от вторжения в ее ткань бесчисленных лингвистических, структурных и смысловых рубинштейновских сюрпризов? Они непретенциозно вцепляются в принятые нами матрицы мышления, незаметно вводя читателя в свои языковые игры. А интересную игру легко подхватить.

Вот, например, Зара Абдуллаева в журнале «Дружба народов»¹ опубликовала весьма интересную постмодернистскую беседу с Львом Рубинштейном под названием

¹ *Абдуллаева З.* Вопросы литературы // Дружба народов. 1997. № 6.

«Вопросы литературы», намекая на одноименное стихотворение поэта. Она справедливо сформулировала его жизнетворческую позицию, заметив, что он «[...] стал активным героем текущей жизни. Оставшись маргиналом в своих текстах». Таким образом, точно отмечены два факта: один — биографический, свидетельствующий о интенсивности присутствия и действия Рубинштейна в общественной жизни, и второй — касающийся его творческой поэтики, связанный с почти полным отсутствием автобиографических реалий в его поэзии. Поэт действительно постоянно общается со своей публикой либо через свои колонки на портале «Грани», либо через профиль в Фейсбуке, и если Олег Аронсон заметил, что у рубинштейновского текста есть слабость, проявляющаяся в том, что он «стесняется поэзии»², мы можем добавить, что сам он не стесняется фотографии, и тем более очевидно его пристрастие к этим визуальным карточкам и документарным мелочам жизни и искусства, часто сопровождаемым короткими, острыми замечаниями. Чтобы убедиться в этом, достаточно открыть упомянутый профиль поэта в социальной сети. Его персональное присутствие ощутимо везде, кроме его поэзии — пусть это только условное название его творчества. Несмотря на его радикальный отказ от любого из традиционных приемов (хотя по мере собственного вдохновения он «черпает» из каждого), официальные учебники и энциклопедии неумолимо провозглашают Рубинштейна особым богатырем русского концептуализма. В «Энциклопедическом словаре XX века» в описании термина «концептуализм» читаем: «Наиболее утонченный

² Аронсон О. Слова и репродукции (Комментарии к поэзии Льва Рубинштейна) // Логос. М.: «Дом интеллектуальной книги», 1999. № 6 (16). С. 144–156. Интернет-ресурс: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm (дата обращения 14.02.2016).

вариант поэтики К. представляет собой поэзия Льва Рубинштейна — “стихи на карточках”³.

За пределами официальной отечественной поэзии 70-х годов прошлого века Рубинштейн совершил переворот в понятии жанра. Впитав своим поэтическим чутьем новаторство барачной поэзии лианозовской группы, не забывая русский модерн и развлекаясь авангардной небрежностью обэриутов, он расшатал границы всех жанров, школ и стилей, не отрицая ни одного и не подчиняясь ни одному, создав свой собственный — рубинштейновский. Попробовал придумать, что еще можно сказать, когда больше нечего сказать. Осмелился вести прямой разговор с языком на языке языка. По этой причине не трудно писать о нем. Как заметил Олег Аронсон: «Он сам произносит все нужные слова для того, кто хочет его интерпретировать. Он сам говорит: “контекст”, “игра”, “жанры” (во мн. ч.), “квази-цитата”, “прототекст”, “репродукция”, “чтение”, “речевой жест”, “текст как описание собственного контекста”»⁴.

Действительно, Рубинштейн нейтрализует отталкивающее действие метаязыка, острая его и заставляя его быть увлекательным. Единственное, чего Рубинштейн опасается, — это художничанье⁵, воспользуемся понятием Вс. Некрасова. Поэтому он и не трогает эстетические сокровища модернизма, хотя нередко на своих карточках размещает кусочки цитат модернистских поэтов, но они чаще всего остаются лишь орнаментом. Он точно пытается найти

³ Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2003. С. 194.

⁴ Аронсон О. Слова и репродукции (Комментарии к поэзии Льва Рубинштейна).

⁵ См. в: Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика малых форм // Русская поэзия 60-х годов. НЛО. 1997. № 23. Интернет-ресурс: http://www.ruthenia.ru/60s/kritika/kulakov_minimalism.htm (дата обращения 14.02.2016).

выход из тупика современного искусства. Карточка является главной структурообразующей единицей его творчества.

Дмитрий Александрович Пригов в статье «Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим! (Что-то о Рубинштейне Льве Семеновиче и чрез то кое-что о себе)» констатирует, что Рубинштейн в своей авторской роли выступает как сценограф и механический регистратор. Он справедливо замечает еще одну основополагающую компоненту творческого каркаса своего концептуалистского коллеги — роль сценографии: «...самой главной деятельностью является сценография, т. е. вывод действующих лиц на сцену, завязывание конфликтов и слежение их, а также способ разрешения их...»⁶.

Олег Аронсон считает, что Лев Рубинштейн имеет дело с кадром и монтажом и что «карточка выступает в качестве рамки кадра, стоп-кадра, фиксирующего момент литературности». Он отмечает графию Рубинштейна в противоположность графомании Д. А. Пригова⁷. Михаил Берг, сравнивая Рубинштейна с другими концептуалистами, с Д. А. Приговым или В. Сорокиным, основное различие между ними видит в том, что «Пригов и Сорокин работали с “сакральными” вещами, а Рубинштейн — с “любимыми”»⁸. Михаил Айзенберг подчеркивает языковое разнообразие и литературную квазичитатность фрагментов Рубинштейна⁹. По его мнению, «языковые матрицы, используемые

⁶ Пригов Д. Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим! Интернет-ресурс: <http://barashw.narod.ru/epsilon/prigov.htm> (дата обращения 12.2.2016).

⁷ Аронсон О. Слова и репродукции (Комментарии к поэзии Льва Рубинштейна).

⁸ Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна. Библиография // НЛО. 1998. № 30. Интернет-ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/30/rubin.html> (дата обращения 12.2.2016).

⁹ Айзенберг М. Вокруг концептуализма // Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. С. 128–154. Интернет-ресурс: <http://>

поэтом, отражают стирание индивидуальностей, нивелировку душ, служат средством характеристики феномена массового сознания...»¹⁰.

КОНСПЕКТЫ ЛЕТОПИСИ ПОВСЕДНЕВНОГО

Поэзия Льва Рубинштейна сценична, непредсказуема, любопытна всеми видами экспериментов, смело исследует крайние пределы литературного минимализма. Она настолько афористична и синтетична, что трудно запоминается надолго, за исключением общего, интенсивно длащегося впечатления. Эта поэзия — не просто словесная ткань: визуальные, сценичные и перформативные элементы втягивают реципиента в свое синергетическое русло. Лев Рубинштейн переехал из альтернативы в *main stream*, стал массовым писателем, сверхпродуктивным писателем. Сочетанием и переплетением несочетаемых диалогов и монологов он производит текст нового качества. Можно сказать, что он перекладывает синтаксические и смысловые кубики и пробует, как они сочетаются между собой, проверяет, как работают в различных контекстах, экспериментирует с интерактивностью предложения, исследует границы ассоциативности и быстроту восприятия. Фрагменты поэзии легко воспринимаются зрительно, но не подаются глубокой обсервации. Они варьируются от совсем банальных до насыщенно интеллектуальных. Подобно дадаистам, Рубинштейн извлекает из языкового запаса фрагменты, но, в отличие от дадаистов, которые произвольно сочетали любые не связанные между собой предложения, он строит логические единицы.

www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-6.html (дата обращения 12.2.2016).

¹⁰ Там же.

Рубинштейн производит какой-то кубистический разрез бытовых и художественных моментов, соединяя в поэтических умозаключениях детскую конкретность и философскую абстракцию; симулирует советские модели речи, намекает на русских классиков или пользуется описанием бытовых мелочей, а чаще всего, смешивает все перечисленное, контекстуализируя на своих карточках конспекты летописи повседневного.

Лев Рубинштейн превратил регулярные, существовавшие и до него читательские приемы в процесс неординарный и вызывающий, — то затруднительный, то игровой. Основным свойством его поэзии является «живучесть», в которой замечается терминологическая параллель с хармсовской «текучестью». Писатель долго работал в библиотеке, и этот факт интенсивно врезался в его творчество. Из библиотечного рабочего опыта Рубинштейн заимствовал самое прагматичное — процесс укрощения бумажных объектов через каталогизацию, классификацию и иные нелитературные поступки. Таким образом, он совершил литературный проступок относительно русской поэтической традиции, создав миниатюры, свободные от любых поэтических украшений. Писатель своим неповторимым стилем вдохновляет критиков и коллег таким же стилем писать и о нем.

Строки его полифоничны — в них всегда пересекается несколько диалогических событий, но одновременно — акоммуникативны, поскольку мешают друг другу и затрудняют процесс чтения. Поэзия Рубинштейна фрагментарна и минималистична, но она — результат долгого аккумулярованного опыта и тщательного отбора мерцаний повседневности.

НЕМНОГО О ТЕХНИКЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАТАЛОГИЗАЦИИ У РУБИНШТЕЙНА

Чтобы очистить свои стихи от поэтических намеков, поэт использует различные приемы. В «Каталог комедийных новшеств (1976)»¹¹ отмечаем три уровня инвентаризации: в самом названии (каталог); в нумерации разных возможностей; в перечислении без нумерации под пунктом 57. Далее, текст укрощается и становится линейным при помощи многочисленных параллелизмов, анафор и симплов. Через симплову (сочетание анафоры и эпифоры) размышление замыкается в круг. Также весьма важна роль пунктуации в визуализации и семиотизации текста. Знаки препинания — постоянно повторяющиеся тире и точка с запятой — способствуют созданию эффекта спислообразного текста.

Рассмотрим это на примере:

«5. Можно заняться классификацией возможностей с точки зрения степени их комедийности;

6. Можно заняться классификацией страстей с точки зрения размеров их последствий;

7. Можно заняться классификацией высказываний с точки зрения их контекстуальной значимости;

8. Можно заняться классификацией поступков с точки зрения их контекстуальной мотивированности;
<...>

57. Можно собраться, чтобы решить, что же сильнее:

— необходимость ли прорыва в новую метафизическую реальность или патологическая боязнь ложного шага;

¹¹ *Рубинштейн Л.* Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. Интернет-ресурс: <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/content.html> (дата обращения 16.2.2016). Далее все цитаты приводятся по указанному источнику.

- умозрительное понимание выхода из автоматизирующейся области или эмоциональная к ней привязанность;
- ясное осознание свободы выбора или стремление признать волю узурпатора;
- голос желанного покоя или нечто иное;
- и т. д.».

В стихотворении «Все дальше и дальше» бросается в глаза пародийная театрализация: намеки на символистский театр, неопределенность и обобщенность лиц, деперсонализация (говорят многие Некто, Другой голос, Совсем другой голос). В плане композиции происходит обнажение симулируемого драматургического приема, разбрасывание драматургических элементов на несочетаемые фрагменты. Обобщенные неопределенные надписи, симулирующие эпитафии чередуются с голосами и сценами такого же абстрактного качества, выступающими в роли действующих лиц (Сцена, Другая сцена, Совсем другая сцена). Время от времени стихи выполняют двойную роль — как составляющие стихотворения и как дидакалии режиссера (пункт 18):

«17. И здесь: “Прохожий. Не останавливайся. Иди дальше”.

18. Пойдем дальше».

В пункте 52. указанного стихотворения, в симуляции режиссерской инструкции мерцает игра в пушкинский подтекст, в стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»¹²: «По освещению сцены ясно, что на душе у героя, шаги которого уже слышны за сценой, чисто, светло и немного грустно, как в лучшую пору юности». Отголосок

¹² Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 2. С. 246.

стихотворения «Пророк»¹³ звучит в «Шестикрылом серафиме» Рубинштейна.

Поэт не отдает предпочтение ни одной эпохе русской литературы, он смело обыгрывает разные приемы и образцы. Отголоски хармсовских тавтологий из стихотворения «Нетеперь»¹⁴ слышны в пункте 42 стихотворения «С четверга на пятницу»: «Уже на грани сна и пробуждения приснилось мне, что то, что есть, то и есть. Проснувшись, я подумал: “Ну и правильно...”».

В сочинении «С четверга на пятницу» мы имеем дело с маленьким исследованием пограничных областей. На карточках, начинающихся анафорой «Мне приснилось», исследуется грань между явью и сном, «эстетика неопределенности». Вместо действия происходит расчленение на второстепенные части театрального произведения.

«Всюду жизнь» написана как симуляция репетиции какой-то театральной формы, обсуждающей и старающейся определить — что такое жизнь. Примерно половина карточек воспроизводит голос режиссера, контролирующего процесс мышления. Этот голос дополнительно усилен визуально, выражен прописными буквами: «5. ХОРОШО. ДАЛЬШЕ...»; «31. ТАК...»; «53. ЗАМЕЧАТЕЛЬНО!»; «57. СТОП!»; «109. ЛАДНО. ВСЕ. ДОСТАТОЧНО. СПАСИБО».

Исторические свидетельства чаще всего сообщаются как маргинальные по отношению к мелочам повседневности. В «Мама мыла раму» в минималистском отрезке двух стихов представлен разрез целой одной эпохи и семейной жизни в социализме:

«55. Брат сказал, что сегодня умер Сталин.

56. Брат меня ударил, потому что я смеялся и кривлялся».

¹³ Там же. С. 149.

¹⁴ Хармс Д. Собрание сочинений в 3 т. СПб.; М.: Азбука, 2000. Т. 1. С. 118.

В стихотворении «Кто там в палевом тумане» (1987) вместо букв на карточках 8, 10, 11, 12, 14 и 16 выступает многоточие (две строки точек), как графическое выражение молчания и недосказанности. «На этот раз» — стихотворение, экспериментирующее с анжамбеманом, происходящим на карточках. Действующие лица и их реплики расчленены: на отдельных карточках написаны имена лиц с двумя точками перед прямой речью, а их реплики — на других: «25. Александр: <...> 27. Офелия: <...>»; «16. Появляется Александр. / 17. Александр:»

Излюбленная Хармсом тема учителя и науки обыгрывается на манер абсурда в «Появлении героя» (1986): «6. Там дальше про ученика. / 32. А что там про ученика? / 93. А где же про ученика? / 95. Появление ученика»; в то время как нагромождение и перечисление понятий по принципу свободных взаимосвязей в «Всюду жизнь» также напоминает обэриутскую поэтику, на этот раз — Введенского: «30. Жизнь дается человеку, муравью, / Колоску пшеницы, птице, розе, псу...»; и такую же симуляцию детского мышления, через кажущуюся абсурдность утверждений, приводящих к правдивому и глубоко психологически обоснованному умозаключению, отмечаем в «Мама мыла раму: «19. У бабушки был рак. / 20. Бабушка умерла во сне. / 21. Я часто видел бабушку во сне. / 22. Я очень боялся умереть во сне».

«Меланхолический альбом» — название, содержащее обманчивую ассоциацию с какой-то семейной хроникой. Но на самом деле это коллекция симуляций народных примет, похожих на поговорки и пословицы. Они довольно эпатажны и бессмысленны, но с нарастанием номеров карточек переходят из сферы конкретных картин в зону философско-психологических утверждений:

«29. Черный таракан — / 30. Чужой дядька напугает; / 31. Рыжий таракан — / 32. Забудешь, чего хотел; / 33. Вместо меда говна поел — / 34. Мечта сбудется».

Или:

«55. Курица соловьем поет — / 56. Смерти не миновать; / 57. Надеешься неизвестно на что — / 58. Бороться с мучительными сомнениями; / 59. Поражаешься собственной нерешительности — / 60. Цепляться за жалкие остатки собственных представлений».

Карточки Рубинштейна — непрерывный эксперимент, увлекательное логическое путешествие за пределы языка и логики.

МАЛЕНЬКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Однажды Лев Рубинштейн выставил в Фейсбуке фотографию своих стоп в носках, полученных в подарок.

Обнаружил, что они с его инициалами L. R., и заключил, что это очень интересно. Потом вспомнил, что это может значить «left» и «right». Тоже очень интересно. Его подписчики добавили на странице свои комментарии, и возникла настоящая концептуалистская миниатюра.

Этот пример парадигматичен для творчества Рубинштейна. Все со всем свободно ассоциируется, даже если логические связи полностью отсутствуют, реальное и виртуальное пространства находятся в постоянном взаимодействии, самое личное становится массовым ощущением, или массовое перерабатывается самым личным восприятием. И это очень интересно.

Евгения Станкович

ВОПРОСЫ БЫТИЯ:
ЗВУКОВЫЕ ГАЛЛЮЦИНАЦИИ
У ЮРИЯ МАМЛЕЕВА*

ВВЕДЕНИЕ

Метафизический реализм Юрия Мамлеева опирается на эзотерические знания, мистический опыт и сюрреалистическое состояние сознания. Для этого писателя метафизика означала всю философскую концепцию идей, на которой основывалась связь с другими реальностями. Подчеркивая вопрос о том, существует ли какая-то другая реальность и как ее обнаружить, Мамлеев косвенно делает намек на позицию «иного», — от формы этой другой реальности через иные существа к особому состоянию сознания личности, претендующей на акт Богореализации, т. е. Высшему Я. Сюрреалистический опыт мира изменил сознание героев и раскрыл самые глубокие его пласты — бессознательное и иррациональное. Подражая опыту сюрреалистов, герои Мамлеева находятся на стыке реальности и сна, объективной реальности и запредельной логики. Творчество, магия

* Настоящая статья входит в сборник докладов, представленных на конференции: «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте. Музыка и синтез искусств в международных литературных взаимодействиях», пятая международная научная конференция, 16–18 сентября 2024 года, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.

слова, метафизические пласты подсознательного, с помощью которых Мамлеев пытается объяснить принципы своего философского направления, стоят на пути открытия того, что находится за пределами снов и ужаса, за пределами галлюцинаций и смерти. Литература, а также другие формы искусства, являясь основополагающими элементами его творчества, создают синтез с эзотерическими учениями, которые пытаются достичь того, что невозможно описать словами, обнаружить неуловимые элементы метафизики.

Рассуждая на эту тему, Мамлеев подчеркивает, что через искусство реализуется функция Бытия, а через силу слова устанавливается мистическая связь с сверхреальностью и Абсолютом. Чтобы описать путь в иную реальность, герои Мамлеева проходят путь испытания и преображения личности «по образу и подобию Божественной абсолютной Личности»¹. На этом месте возникают галлюцинации и появляются фантазмагории. Благодаря визуализации через сенсорную систему восприятий, герои оказываются на какой-то незаметной границе между бодрствованием и сном, где «сомнамбулическое состояние»² понимается как настоящее и занимает равноправное положение в отношении к объективной реальности. В таких ситуациях герои никогда не сомневаются в действительности происходящего; они воспринимают среду галлюцинации как нечто необходимое на их пути совершенствования, ведущем к Абсолюту. В своем стремлении описать пространственно-временные характеристики действительности в галлюцинациях, в которых находится герой, и в достижении иных миров, Мамлеев пытается выразить сущность Бытия.

¹ Жиртуева Н. С. Творчество в мистических традициях мира // Вопросы литературы. 2017. № 2. С. 141–150. С. 142.

² Мамлеев Ю. После конца. М.: Альпина нон-фикшн, 2024. С. 12.

На пути к открытию тайны космоса звук становится одним из доминирующих средств познания мира, построенного вокруг героя. Как одна из доминирующих форм визуализации, звук включается в галлюцинации, чтобы создать ощущение метафизического присутствия, т. е. «создать совершенно новую область, дающую лишь совместно с чувственным миром полную действительность»³. Цель поиска мамлеевской Вечной Мудрости устанавливается посредством звука, превосходящего даже смерть. Звук присутствует в творчестве Мамлеева, начиная от самого маленького и тихого голоса, буквы или слова, и увеличивается затем до музыки, как наиболее абстрактной форме художественного мышления. Объяснить измененное состояние сознания через звуки подразумевает попытку дойти до сути метафизических ценностей личности. В произведениях Мамлеева мы встречаем полный хаос, шум, толпу людей, поезда и машины, которые вызывают шок, чувство ужаса реальности, к которой принадлежат герои. Звуки, появляющиеся в произведениях, описывают соприкосновение или соединение одной реальности с другой, выход в метафизическое пространство.

На примере романов «Другой» и «После конца» мы объясним, в каких случаях реализуется смех, а также слова молитвы или стихи. Тишина, казалось бы, противоположна звуку и музыке, но она также принадлежит группе мотивов, имеющих функцию звуковых галлюцинаций, посредством которых, в отсутствии звука, раскрывается природа внутренней реальности. Таким образом, сверхчувственный

³ *Розин В. М. Эзотерика как самостоятельная сфера жизни личности и смысловой обертон философии, религии, искусства // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. Коллективная монография / сост. С. В. Пахомов, под. ред. Е. В. Шахматовой, С. В. Пахомова. М.: Изд-во ГИТИС, 2023. С. 6.*

опыт тишины используется для описания галлюцинаций, в которых герои достигают полного сверхчеловеческого сознания. Все внутренние конфликты героя, этапы трансформации, физические или духовные, сопровождаются шумом, громким смехом, плачем, чтобы герой прошел через этот громкий звук к спокойствию или тишине, которые ближе к Абсолюту. В настоящей статье мы еще обсудим вопрос некоторых звуков, связанных с мифологически обоснованной формой танца, сочетающегося с музыкой. Опираясь на музыку, передающую эмоции и внутреннее состояние души, в гармонии звука и танца обнаруживается возможность сохранения связи с внутренним миром. Через танец героям открывается вход в иную реальность, освобождение от телесной формы и достижение иного мистического опыта, при котором герой чувствует себя «присутствующим во всем мире»⁴.

ЗВУКИ БЫТИЯ

Звуковые галлюцинации в произведениях Мамлеева можно рассматривать как процесс, посредством которого герои, пребывая на границе сна и реальности, находят ключ или путь в иную реальность — сюрреалистическое пространство, в котором обретается дух, освобожденный от физического, материального, социальных и других ограничений, стоявших на его пути к Абсолюту. Здесь нельзя забыть и тот факт, что звуки в таких галлюцинациях, вместе с другими элементами визуализации, оформляют их глубину, влияют на возникновение особой запредельной среды.

Чтобы описать появление такой метафизической атмосферы, которая влечет героя к себе, в произведениях Мамлеева используется мотив путешествия, обозначающего

⁴ Там же. С. 30.

необходимую трансформацию героя для достижения Абсолюта, понимаемую «как процесс познания и духовного преображения героя»⁵. Отправляясь в путешествие в себя, герой романа «Другой» спускается за пределы состояния бессознательного, обретая другую реальность, идущую параллельно той реальности, которой он изначально принадлежал. Напоминая нам дантовские круги ада и рая, герой Одинцов попадает в сюрреалистический мир, наполненный галлюцинациями. На этом месте входа в галлюцинацию появляется звук поезда, который становится все громче. Звук сначала появляется из тишины, а потом превращается в голос, обращающийся к пассажирам, и растет до рыданий, жуткого смеха и плача. Движение поезда постепенно становится более динамичным благодаря созданию звуковой галлюцинации.

«Лёня мучительно соображал <...> но поезд несется с какой-то сумасшедшей скоростью. Да и пейзаж за окном меняется, я в жизни не видел такого... Пейзаж-то ведь не тот. Ого-го!»⁶;

«Странный свист, и поезд двинулся. Последние предназначенные попадали со ступенек во Вселенную. Кто-то даже с диким хохотом»⁷.

Именно такие галлюцинации нужны, чтобы описать попытку встречи с запредельным, недоступным миром, — от состояния бодрствования они уведут героя вглубь к состоянию сверхреальности. У Мамлеева обычных звуков не существует. Они всегда являются масштабными, гротескными

⁵ Аникина Е. Ю. От «осени Средневековья» к «ренессансной весне»: поэзия как средство передачи эзотерической доктрины любви (трубадуры, стильновисты, гуманисты) // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. С. 54.

⁶ Мамлеев Ю. Другой. М.: Альпина нон-фикшн, 2022. С. 11.

⁷ Там же. С. 25.

и жуткими, чтобы через состояние шока преодолеть трудности и границы разума и рациональных законов реальности. Исходя из такой позиции, можно сделать вывод, что звук поезда является «местом соединения трансцендентного и земного»⁸.

Мистический опыт творчества Мамлеева⁹ реализуется через звуковые тенденции в произведениях, чей целью только становится возможность «пробиться к Богу через хаос и суету, обрести гармонию, хотя бы в сфере ментальной, противопоставить ужасу и абсурдности реальности иную, духовную реальность, в самых страданиях прозреть красоту и радость бытия»¹⁰. Звуковые галлюцинации в романе «Другой» сформированы в противоположных тонах и красках, вполне соответствующих аду и раю, как «прохождение ряда “стоянок”, на которых переживаются определенные мистические состояния»¹¹ — от образов ужаса и тьмы до света и тишины, стоящих у входа в царство рая. Такие галлюцинации меняются, играют тонами звуков и цветов, которые оживляют пространство и олицетворяют атмосферу вне Бытия: «Новоселов ада встречали ночь и молчание, ни тебе женщин с букетами, ни бодрящего марша, ни встречных улыбок — ничего. Издалека только доносился вой, похожий на хохот. Еле виднелись как тени призрачные фигуры вдали. Одна черная пустота, похожая

⁸ Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX в. Учебное пособие для студентов, аспирантов, филологов. М.: Флинта-Наука, 2005. С. 231.

⁹ Бобирева Е. В., Дмитриева О. А. Тенденции и закономерности развития религиозного и мистического сознания: картина мира, ценностные доминанты, типаж. Красноярск: Научно-инновационный центр, 2021. С. 43.

¹⁰ Богатырева В. А. Мистические образы в поэзии Г. Тракля // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. С. 92.

¹¹ Колотвина О. В. Способы репрезентации «садов видения» суфизма в фильме Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» (1995) // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. С. 388.

на извращенную вечность»¹². Особый акцент на единстве звука и цвета сделан для того, чтобы получить эффект шока и подчеркнуть символику смеха, который является отражением иной реальности, ее «гротескным увеличением»¹³.

Звуки в галлюцинациях имеют тенденцию постепенно расширяться от малейшего голоса или шума до музыки, отмечая самые яркие, но и самые темные части человеческого подсознания, т. е. их встречу с метафизическими пространствами другой реальности: «Но Лёню смутили торжественные звуки. Нет, он не ошибся: прибывающих встречали с музыкой. Правда, была она до одурения невразумительна на слух. Лёне показалось даже, что ревел какой-то потусторонний мамонт»¹⁴. Чтобы описать ужасную действительность ада, на станциях которого герои выходят в зависимости от размера своих грехов, Мамлеев эстетически играет разными уровнями голосов, т. е. музыкой. Галлюцинации этого типа, функционируя как «извращенная реальность», становятся зеркалом Бытия. Таким образом, сверхреальность является зеркалом ужаса реальности, а ад описывается как перевернутый рай, т. е. повседневность, окружающая человека. В музыке проявляется способность галлюцинации добиваться эффекта страха перед существующей реальностью через введение градаций и какофонии, гротескного сочетания праздничной и радостной музыки с изображением дьявола. В таких противоречивых ситуациях средства звуковой галлюцинации выступают «мостом между земным миром и миром Духа»¹⁵. Если, с одной стороны, мы видим перед собой образы тьмы, холода и ужасной музыки, представляющих

¹² Мамлеев Ю. Другой. С. 15.

¹³ Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX в. С. 232.

¹⁴ Мамлеев Ю. Другой. С. 21–22.

¹⁵ Колотвина О. В. Способы репрезентации «садов видения» суфизма в фильме Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» (1995) // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. С. 391.

собой ад и являющихся зеркалом реальности, то, с другой стороны, мы можем говорить о свете, что успокаивает героев, замедляет движение поезда и превращает шум в тишину. Тогда галлюцинация меняет свой вид, а вместе с ней и путешествие героя достигает трансформации:

«Откуда ни возьмись в коридоре появились люди, в глазах которых был свет. Изменилась аура, померк ужас. Лёня заметил, что и поезд изменил свои очертания — да и был ли это поезд? Он уже превратился в субстанцию света, внутри которой находились они, оставшиеся путешественники. И этот корабль света входил в иную неопишемую сферу бытия. Черные миры страданий и неутоленной ярости остались внизу, позади. Лица человеквок вокруг были не только привычно-родными, но в то же время и особенными... от которых исходила тишина и покой...»¹⁶;

«Но однажды утром, без всякого усилия с его стороны, в странном состоянии полусна, полувидения он почувствовал ее еле слышный шепот внутри своего сознания, где-то в глубинах своей души. Туда устремился ее шепот <...> Слова были: “Мессия пришел в ад”. И все же он почувствовал, что истинным ответом было Безмолвие»¹⁷.

Тишину и покой можно считать частью звуковых галлюцинаций, которые воспринимаются как противоположность жуткому звуку. Приближаясь к небу, эти звуки становятся тише, спокойнее и чище. Они уже не вызывают у героя страха, а ободряют его и делают уверенней. Такого рода молчание, представляющее собой освобождение героя в момент метаморфозы существа в его движении к небу, может быть предзнаменовано или может появиться только в тот момент, когда личность достигает метафизической встречи

¹⁶ Мамлеев Ю. Другой. С. 27.

¹⁷ Мамлеев Ю. После конца. С. 340–341.

с Высшим Я. Жуткая тишина ада превращается в спокойную тишину. Темные и жуткие образы космоса стираются светом и цветами, которые усиливаются и динамизируются звуком. Вербальные знаки уступают место невербальным средствам достижения соответствующего измерения ужаса или спокойствия. Звук инициирует движение, создает динамику, определяет ритм, по которому будет развиваться путь преобразования существа и внутренней борьбы.

Там, где сверхреальность встречается с реальностью как одной из разновидностей звуковой галлюцинации, появляются рыдания и крики. Они усиливают состояние сознания героя, а также его восприятие ужасной действительности. Эти мотивы находятся всегда рядом с хохотом, о котором выше уже шла речь: «О вое вообще в этом государстве существовали целые трактаты, ибо были почти все, не только простой народ, и потому индивидуальный вой мог быть различным: то умоляющим, то безумным, то хохочуще-истеричным, то наполненным черным страхом и тому подобным. Рарун тоже выл, но по ночам и скрывал это»¹⁸. В романе «После конца» такой крик выступает как символ отклонения от правил, эмоционального бунта, идущего против утопических правил действительности, подчеркивающего ужас, правящий реальностью. Вой как образ эмоционального ответа на реальность, происходящую вокруг героев, противоречит рациональным законам вселенной и олицетворяет крик против этих механизмов материального мира. Вой подразумевает собой еще один тип звуков, который «стимулирует безумие»¹⁹ и «становится проводником в другой мир»²⁰.

¹⁸ Там же. С. 100.

¹⁹ *Нагорная Н. А.* Онейросфера в русской прозе XX в.: модернизм, постмодернизм. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук. М.: МГУ, 2004. С. 302.

²⁰ Там же.

ЗВУКОВЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКИ И ТАНЦА

Помимо того, что звуковые галлюцинации являются невербальным средством выражения и эстетического оформления действительности, они играют еще одну роль в формировании Бытия. Этот аспект звука связан с волшебным звучанием языка, с искусством и чтением молитвы, которая противостоит звукам жуткой тьмы. У Мамлеева такие звуковые средства связаны с функцией искусства, творчества, с тем, что он называет Софией Перенис или темой Вечной России. Помимо того, что Мамлеев хочет описать мир метафизической реальности, достигаемый снятием слоев материального мира посредством интуитивного поиска того, что находится на дне подсознания, он пытается указать, что искусство — «единственный проводник к этому миру “истинной реальности”»²¹. Искусство для него — это пространство, где творческое вдохновение ведет к сущностной тайне Бытия. По мнению Мамлеева, через творчество можно достичь состояния, освобождающего Дух. Это единство с самим собой, с тайнами, недоступными обыкновенному миру. Мелодия русского языка оказывается приглашением героям почувствовать в словах следы метафизической реальности. Через звук достигается единство искусства и Абсолюта с темой России, понимаемой как «уникальное единственное в мире, “окно” в запредельную Бездну с ее грандиозными, грозными тайнами»²². Язык понимается как магия, что усиливает мистическую роль России в формировании новой

²¹ Кудинова Е. В. Влияние мистико-окультиных учений первой половины XX в. на философию искусства Пита Мондриана // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. С. 33.

²² Богданова О. А. «Дачный миф» в русской литературе рубежа XX–XXI в., случай Юрия Мамлеева. *Studia Litterarum*. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. 2023. Т. 8. № 2. С. 215.

метафизической реальности и религии. Это подразумевает преобладание эмоций и интуиции над логикой:

«Я думаю, ваш язык обладает каким-то магическим свойством. Понимаешь, когда говоришь ты — это мелодия, это музыка, это то, что у нас запрещено под страхом смертной казни»²³;

«Сначала я случайно по какому-то наитию вдруг стала при нем говорить по-русски, вернее читать ему. Я помню наизусть ваши стихи. И вдруг он повернулся ко мне, лежа в постели, и лицо его изменилось. Точно какая-то сфера покоя обняла его»²⁴.

Градация звука, превращение его в хор является результатом идеи катарсиса, освобождающего героя и выводящего его сознание на новый уровень:

«Эти образы, толпы людей исчезали, но оставалось их страдание, их крик, бессильная мольба о помощи, и все это превращалось в одно: в крик доверчивого, обманутого беззащитного ребенка, который попал в западню. <...> Потом опять страдание теряло свое единство, превращаясь в миллионный хор, пока наконец не превратилось в ее собственное единственное и бесконечное страдание, словно она взяла всю муку своего народа на себя»²⁵.

Стихи и слова молитвы встречаются на том месте, где совершается преображение героя, где происходит битва за победу бессмертия. Пока Рарун во сне борется своими криками и рыданиями, Сергей борется с чертями, овладевшими их душами:

«Он стал молиться — дьявол отвечал хохотом. Сознание Сергея не раздвоилось, он оставался собой,

²³ Мамлеев Ю. После конца. С. 63.

²⁴ Там же. С. 62.

²⁵ Мамлеев Ю. Другой. С. 294.

но внутри него — чужое существо, чужое сознание, чужая судьба. <...> Первые часы прошли в ужасе, и молитвы были во мраке. Но потом немного пришел в себя, вера в бессмертие души оставалась в нем непоколебимой»²⁶.

Внутренняя борьба Сергея строится на борьбе между его собственными желаниями, чувствами и тем, что объясняется законами и ожиданиями масс. Оба героя находятся на границе великой борьбы, искушений, и именно звук описывает и подчеркивает внутреннее противоборство с самим собой. Так мы снова приходим к звуку, выражающему силу русского языка и России, которые являются «метафизическими аналогами человека»²⁷.

Следуя антиутопической линии романа «После конца», запрещены мечты и чувства, любой поиск себя. Однако Тувий, один из героев, выздоравливает, его чувства оживают, потому что их пробуждает волшебство русских слов, т. е. их звука:

«Валентин уже произносил не стихи, а говорил что-то отрывочное, как в сновидении, лишь бы сказать. Глаза Тувия посветлели, но бездна, которая была выражена на его лице, не сходила, и постепенно в эту бездну падал какой-то покой, падало то, чего не было и не могло быть в этом мире. Его тело стало немного вибрировать, чуть-чуть дрожать, но это была дрожь успокоения»²⁸.

Поэзия знакомит героев с состоянием сна внутри сна, вступая в новое измерение творчества. Поэтому язык, выраженный в форме поэзии или молитвы, можно охарактеризовать как магический язык, как мелодию. Язык — это звук, язык — это волшебство, язык — это мелодия,

²⁶ Мамлеев Ю. После конца. С. 257.

²⁷ Горичева Т., Мамлеев Ю. Новый град Китеж. Философский анализ русского бытия. М.: Традиция, 2020. С. 140.

²⁸ Мамлеев Ю. После конца. С. 64–65.

противостоящая той какофонии, с которой мы сталкиваемся в романе «Другой», когда Одинцов смотрит в окно поезда на «адский вокзал».

Несмотря на то, что в первую очередь танец — проявление телесных движений, его невозможно представить без специально устроенного ритма и музыки, через которую воплощается сущность танца. В данной статье нас интересует возможность установления связи между макрокосмическим и микрокосмическим планами, т. е. внутренним миром героя и Высшим Я посредством специально направленного танца. Для героев Мамлеева танец связан «с опытом выхода в трансцендентные слои»²⁹. Танец также можно представить как явление прохождения границы двух миров, согласие движения и звука, находящихся на пороге галлюцинации. Когда Одинцов, один из героев, отправляется на свой внутренний поиск трансцендентной природы Бытия, он уже интуитивно, прямо перед наступлением галлюцинации, чувствует музыку иных пространств и начинает, даже не подозревая об этом, немного танцевать: «Лёня, ни о чем не думая, почему-то слегка пританцовывал на месте, глядя в окно. Другие пассажиры вели себя смирно, но как-то странно»³⁰. Таким образом, танец приобретает мистические характеристики, фиксирует определенное изменение пространственно-временных рамок, в которых находится герой, и провоцирует пробуждение внутреннего мира:

«Посередине зала танцевало человек восемь, но танцы ни на что не походили. Каждый танцевал сам с собой, точнее как будто с неким невидимым партнером около себя. Все вертелись, изгибались около пустоты — так казалось, по крайней мере, Ротову. И не танец

²⁹ *Осинцева Н. В.* Танец и религия: онтологические точки пересечения // *Общество: философия, история, культура.* 2023. № 11. С. 115.

³⁰ *Мамлеев Ю.* Другой. С. 9.

это был, а хаос. Кто-то поднимал руки вверх, кто-то даже попискивал. Тараса поразило движение лиц: оно было то ненормально-веселым, то вдруг веселие переходило в грусть, у иных даже в тоску. И эта перманентная молниеносная смена веселия на тоску, грусти на веселие испугала Тараса»³¹.

В этом случае танец можно рассматривать как ритуальный обряд, который определенными движениями и ритмом вызывает смену различных чувств, вносит полный хаос. Веря в существование внутренней реальности, Мамлеев пытается объяснить связь с Абсолютом, необходимую трансформацию бытия через танец с самим собой, с воображаемым образом будущего, иного существа. Двойственность миров, присутствующая в творчестве Мамлеева, может разрешиться единством танца и музыки. Противостояние двух враждебных сторон, света и тьмы, верхнего и нижнего мира, продолжается на символическом уровне через движение тела:

«Танцую, они мелодично пели, и тихие звуки их песни, как ни странно, долетали до ушей обитателей, <...> а в других местах, в городе или на окраине, появилось ощущение некоего странного, но зловещего подземного гула, который был страшен своей непонятностью. Одичавшие толпами рвались в город, несмотря на взрывы и выстрелы <...> они бормотали, что в лесу стало жутко и невозможно, к тому же одолели лешие»³².

С помощью танца, гармонии музыки и движения, предпринимается попытка показать ритуальное единение с внутренним покоем, противостоящим мрачным звукам подземного мира, шуму и страху, как обратным сторонам метафизической реальности.

³¹ Там же. С. 218–219.

³² Мамлеев Ю. После конца. С. 320.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Невозможно понять творчество Мамлеева, не обратившись к философии и онтологическим принципам, которые определили его развитие как писателя и как личности. Богатство тем, философских и литературных моделей повлияло на создание поэтического мира, который Мамлеев собрал под названием «метафизического реализма». В рамках такой непростой философии Мамлеев хотел представить путь восхождения души на небеса, поиск трансцендентных сущностей, метаморфозы внутреннего мира личности, необходимые для достижения связи с другой, недоступной реальностью.

Путь к трансформациям бытия составлен из целых систем галлюцинаций и иллюзий, которые сталкиваются в процессе визуализации. Интерес к иррациональным и интуитивным голосам внутреннего существа дает возможность посредством визуализации звука описывать галлюцинации и взаимоотношения Бытия и личности. Одновременно это способ понять, как изменяются пространственно-временные рамки реальности, а также тип личности героя в ходе изменения сознания и встреч с другими реальностями. Поэтому звуковые галлюцинации следует понимать как связь внутреннего мира героя с Высшим Я, т. е. как способ совершенствования личности на пути его к обретению сверхреальности.

Мы попытались объяснить звуковые галлюцинации, интерпретируя различные явления звука, и обнаружили, что они могут осознаваться как малейший голос или тон, а потом постепенно увеличиваться в слова или музыку. Чтобы правильно сделать анализ функции звука, за ним надо наблюдать и в контексте других элементов визуализации. Таким образом, правящая в произведениях двойственность миров перенесена на уровень визуализации. Это значит, что звуки создавали определенную организацию пространства,

разделяя его на мир объективной реальности и реальность метафизическую, т. е. на верхний и нижний мир, мир света и мир тьмы. Подобно пространству, звуки в произведениях можно разделить на группы тех звуковых элементов галлюцинаций, которые связаны с нижним миром, деградацией, страхом и потрясением, и тех звуков, которые принадлежат верхнему миру, создают спокойствие и направляют сознание героя к Абсолюту. В первую группу важных для интерпретации мотивов входят звуки ужаса, воя, хохота над действительностью и хаоса в музыке, а во вторую группу входят тишина, а также голоса покоя и молитвы. Помимо того, что музыка, представляя собой гармонию, открывает возможность преобразования героя, она еще и является неотъемлемой частью языка, т. е. звука, который присущ поэзии и слову. Такая мелодия языка у Мамлеева проявляется через его магическую функцию, чтобы прямо указать на место Вечной России в метафизических поисках. Встреча с Абсолютом, с тем внутренним существом, которое интуитивно ищет каждый герой внутри себя, окончательно реализуется во встрече с Россией с помощью его собственного языка и искусства.

После градации звуков мы пришли к согласию движения (танца) и музыки, которое, как и предыдущие мотивы, динамизирует действие в романах. Речь идет о сакральной и магической функции, потому что движение тела реализуется через заданный ритм. Магическая функция танца направлена на то, чтобы посредством движения и звука освободить героев Мамлеева от объективной реальности и через интуитивное, иррациональное воздействие ввести их в состояние галлюцинации. Это также звуковой мотив, показывающий преобразование героя на границе двух реальностей. Творчество Мамлеева становится, таким образом, местом встречи искусства и философии на пути поиска ответов на предельные вопросы. На этом пути, порой гротескно и хаотично, а иногда посредством гармонии, осуществляется необходимая трансформация личности в Высшее Я.

Драган Кулонджиг

ЛИКВИФИКАЦИЯ И ЛИКВИДАЦИЯ МУЗЕЯ У СОКУРОВА И ШНУРОВА: «А НЕТУ, ТЕТЯ, ТАКОГО МУЗЕЯ»

Несколько слов о моем эссе: в последние годы я начал делать теоретико-медиа-инсталляции, с помощью которых я пытаюсь создать синергизм (взаимное усиление) теоретической мысли и медиа-перформанса, новый вид теоретического и социального пространства или, если хотите, сферу, реагирующую на экстремальную мобильность новых технологий, которые ее образуют. Формируя это пространство, технологии одновременно перестраивают его таким образом, чтобы достичь новых уровней скорости и целесообразности. Мои два последних фильма, в которых затронута тема музеев, представляют особый интерес для этой кино-эссе-инсталляции: первый фильм «Сэлфи с Сокуровым» об Александре Сокурове, и второй (премьера на кинофестивале «Послание к человеку», октябрь 2017 г.) — «В Питере — петь» о Сергее Шнурове, строку из стиха которого вы, конечно, узнали, прочитав вторую часть названия моего текста. В контексте этих двух фильмов и фрагментов работ Сокурова и Шнурова будет проанализирована неразрывная связь между музейным хранением, технологиями архивации и идеологией, наполняющими музей как общественное пространство.

В самом начале возникает проблема перевода, раздвоение методов архивации. Слово *liquid* — «жидкость»,

«жидкий» — ставит некоторые проблемы и препятствия, а также колеблется между ликвидностью (как текучестью, обращаемостью и как денежными активами), ликвидацией (как уничтожением) и ликером (как алкогольным напитком). Эти однокоренные слова скрывают в себе чрезвычайно глубокую омонимию. В русском языке само слово «омоним», если верить поэтическому чутью Льва Рубинштейна, отсылает к слову ОМОН. В каждом языке есть свои непередаваемые омонимы ликвидации.

После этого сомнительного *captatio benevolentiae*, давайте рассмотрим странную текучую, жидкую метафору ликвидации. Она утверждает следующее: сегодняшние цифровые медиа посредством видео, интернет-стримингов, электрического тока, благодаря своей способности бесконечно воспроизводить все, чего они касаются, забирают у художественного объекта его аутентичность, трансформирую сам процесс архивации как таковой, ставя под вопрос традиционные методы музеефицирования и хранения искусства. Большинство музейных коллекций могут быть просмотрены на любом компьютере, в любом месте. Это эссе впервые было прочитано мной в музее современного искусства «Гараж» в Москве, и даже на этом событии была организована видео-трансляция. Так называемые новые медиа ставят под вопрос само производство искусства, само его определение.

Как замечали многие теоретики архивного дела и искусства, действующие способы музеефицирования и архивации аннулируют архивируемые ими предметы. Такое аннулирование или, другими словами, ликвидация, устранение классического понятия искусства, описана во множестве текстов, в которых сама музейная практика рассматривается как уничтожение. И эта сила ликвидации действовала в музеях с самого начала. Например, в статье Адорно о музее

Валери-Пруста («Музеи — это гробницы искусства»)¹, в знаменательном эссе Эудженио Донато о «Буваре и Пекюше» Флобера «Печь музея»² (слово «печь» делает названием зловещим, отсылающим к вероятности «холокостного» уничтожения, сжигания архива дотла — здесь Донато действует в непосредственной близости с Деррида, говоря об уничтожении следа и архивной лихорадке), у Дугласа Кримпа в сборнике эссе «О руинах музея»³, у Дидье Малевра в «Воспоминаниях музея»⁴, утверждающего в заключении, что «Апокалипсис — это истина музея. В отличие от руин... в музее разрушается память... как в Судный День, ничего не остается в памяти, потому что все неразрывно присутствует в настоящем».

Согласно анализу Ханны Арендт и Юргена Хабермаса, силы медиа действуют так, что положение музея как публичного пространства изменяется. А в книге «Музеи и публичная сфера» Дженнифер Барретт⁵ говорится в том числе о том, что, используя «новые формы посещения и обозревания музея с помощью электронных средств, музей демонстрирует осознание истории своих практик».

Однако электронные средства воздействуют на музей как на публичное пространство, делая его менее замкнутым, бросая вызов этой «сферической» форме, раскрывая ее для

¹ Adorno T. Valery Proust Museum. TR Samuel and Sherry Weber. London: Neville Spelman, 1967. S. 179.

² Donato E. Museum's Furnace: Notes Towards contextual Reading of *Bouvard and Pecuchet* // In: Textual Strategies. Edited by Josue V. Harari. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

³ Crimp D. On the Museum's Ruin. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

⁴ Maleuvre D. Museum Memories. History, Technology, Art. Stanford: Stanford University Press, 1999.

⁵ Barrett J. Museums and the Public Sphere. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 7.

виртуальной сети, а эпоха антропоцентризма и глобального потепления превращает это пространство из сферического в «атмо-сферное». Так же, как утечка озона в атмосферу, электрический ток выходит за пределы замкнутого музейного пространства, открывая его. Таким образом, само содержание музея, будь то репрезентация определенной культуры, или модель гражданского общества, или пространство дискурсивного обмена, вытекает в атмосферу, становится общедоступным. Одним словом, электричество отталкивает устоявшееся представление о музейном пространстве: течение, поток, утечка и жидкость становятся частью истории общественного пространства («становятся» — в смысле переходят в другое состояние, в другую совокупность, при том, что английский глагол *to become* означает также «подходить чему-то», «быть подходящим», «годиться»).

Современные технологии обеспечивает воспроизводимость, вынося на поверхность то, что стоит на первом месте в музейной практике. Искусство, как депонированное, так и воспроизведенное, обрекается на забвение, оно ликвидировано, брошено, отправлено на покой. И эта ликвидация в наше время происходит посредством некоего разжижения, превращая наш взгляд в «жидкий» взгляд на видео стримы, это ликвидация, вызванная «жидкой» памятью.

В «Произведении искусства в эпоху технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин использует именно слово «ликвидация», чтобы говорить о положении искусства в контексте воспроизводимости и под влиянием новых медиа: «Когда Абель Ганс в 1927 году с энтузиазмом восклицал: “Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино... Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели, да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей”, он — очевидно, сам того не сознавая — приглашал к массовой ликвидации [...so hat

er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen]»⁶.

С одной стороны, искусство ликвидируется этой гипер-мнемонической архивацией, как кинематографически, фото- и видеографически, так и под влиянием экономики, посредством наличных денег, экономической ликвидности как таковой. Но с другой стороны, как ни странно, то, что ликвидирует искусство, приносит ему новую ауру, заставляя его включаться в добавочную экономику арт-рынка или благодаря перемещению того, что является этой аурой, в нечто самовоспроизводимое, давая искусству шанс выжить или заново вернуться. Нужно либо плыть по течению, либо идти под сиянием ауры. (One has to go with the *flow* or with the *auratic glow*). В своей статье под названием «Войти в поток» Борис Гройс пишет: «Всегда можно присоединиться к универсалистской традиции, вводя ее в поток, пытаясь рассеять ее. И вовсе не нужно входить в поток — достаточно спуститься к нему и задокументировать этот спуск»⁷.

Давайте рассмотрим несколько примеров из российских музеев.

Музей, который является примером технико-медийной самовоспроизводимости, — это Кунсткамера, фактически первый русский музей, основанный в Петербурге Петром Великим. (Здесь я ссылаюсь на главу «Музей» из моих «Возвращений истории», а также на «Демона и Лабиринт»

⁶ Benjamin W. The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility and Other Media. Cambridge: Harvard UP, 2008. P. 22; Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften. Band I. Teil 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. S. 471–508.

⁷ Гройс Б. Войти в поток // Художественный журнал. 2013. № 92. <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/43>.

Ямпольского⁸). В Кунсткамере экспонаты хранятся в формальдегиде и среди них находится также посмертная маска ее основателя, выполненная Растрелли. Это комбинация естественного с культурным, эстетического с вечным, с предотвращением биодеградации при помощи формальдегида. Кунсткамера уже фактически работает как камера, это камера-обскура современности, в которой проекции изображений русской модернизации отражаются в образце, хранящемся в формалиновой жидкости. Это место, в котором музейный взгляд удваивается, и то, что здесь хранятся столько близнецов, двуглавых телят и сиамских близнецов — не случайность. То, что музей ликвидировал в жизни, он сохранил в жидкости.

Кунсткамера также использует архивные снимки, демонстрируя процессы визуальной воспроизводимости. (Фиксация, обработка пленки, *the pellicule*, *the little skin*, в стабилизирующей жидкости, в процессе проявления пленки как мумификации, как утверждал Андре Базен, все это является изначальным происхождением кино). Некоторые экспонаты в Кунсткамере даже приукрашены, обработаны как в фотошопе. Музей и весь город в целом работают как кинематографическая машина, записывая и удваивая себя поверх собственного сохраненного образа. Речной поток самой Невы, ее течение прерывается мостами, они разрезают поток реки как поток истории («Невы державное течение» — это уже природа культуры: политической, исторической, символической). Наиболее известный визуальный образ такого прерывания или приостановки революционного потока — сцена из фильма Эйзенштейна «Октябрь», в которой мы видим повисшую под мостом лошадь. Мосты здесь приостанавливают или прерывают поток реки,

⁸ Ямпольский М. Маска, анаморфоза и монстр / Ямпольский М. Демон и Лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

уже отмеченные технической воспроизводимостью, газета «Правда» проплывает под ними в воде, а на заднем плане мы видим снимки, сделанные в Кунсткамере.

Следует отметить, что каждую ночь в Санкт-Петербурге на Неве собирается огромное количество лодок в ожидании развода мостов, множество тел на воде, будто бы в некоем квази-мессианском ожидании чуда, явившегося здесь в виде разведенных мостов, прерывающих поток реки и времени. Эта сторона города Санкт-Петербурга, преимущественно являющимся большим музейным пространством, а также этот технико-медийный поток самовоспроизводимости, удвоение себя в собственной архивной памяти, захватывается в конце фильма Балабанова «Про уродов и людей». В предпоследней сцене мы видим, как герой режиссер смотрит свой фильм, и мы видим у него за спиной проектор. Последняя сцена — полупрозрачное изображение граммофона накладывается на Неву, текущую в сторону Кунсткамеры и Эрмитажа, а сама музыкальная пластинка с изображением близнецов растворяется в течении, превращая реку в музыкальный поток и видеопоток, а весь город целиком — в устройство кинематографической проекции, видео-стриминга и архивации. О музее здесь заставляют вспомнить близнецы, которые умирают в фильме и могут оказаться в формальдегиде в Кунсткамере, которая сама по себе подвергается удвоению посредством фото-протезирования, посредством репродукции, ликвификации и ликвидации, тем самым превращая весь город Санкт-Петербург в то, чем он был с самого начала — тотальный аппарат записи, архивирования и проецирования собственной «современности». Парадоксальный музей современности.

«Русский ковчег» Александра Сокурова — фильм о самом знаменитом российском музее Эрмитаже — начинается из слепоты, затем открываясь зоркой историей, это фильм, снятый одним кадром. (Возможно, фильм не открывается

или не начинается, а воспроизводится как имитация истории, формируется после нее, как ее повторение, мимезис). И в то же время как уникальная, единственная и неповторимая запись, как память и архив. Русский ковчег — это фильм о российском архиве или архивной лихорадке.

Закадровый голос начинает с повествования об утрате памяти: «Я открываю глаза и ничего не вижу, что со мной случилось, я не помню». Фильм об архиве начинается с небытия, с потери памяти или неспособности чтить память (я ничего не помню), он разворачивается как собственное мнемоническое и визуальное уничтожение.

Один длинный кадр, снятый в музее, запечатлевает разрушение культуры. Тотальный архив российской культуры рассматривается здесь как в первый и в последний раз одновременно. Впервые наполненный жизнью, в момент и на месте своего происхождения, он оказывается захвачен «живым» взглядом видеокамеры. Камера захватывает саму жизнь культуры, целую эпоху с ее историческим и политическим обликом. И, одновременно, «Русский ковчег» запечатлевает разрушение истории и архивное богатство потерянного мира.

Можно также сказать, что «Русский ковчег» стирает целую эпоху, которая заложена в нем как источник меланхолии и потери. В фильме музей работает словно машина как для стирания истории, так и для ее сохранения. Другая, репрессированная сторона представленной истории, ее разрушительный подтекст — Советская Россия — преследует фильм как призрак, прячась в интертекстуальных интервенциях «Русского Ковчега». Фильм производит колоссальную попытку сделать невозможное: стереть исторический период, который в свою очередь уничтожил культуру, представленную в фильме. Таким образом, здесь Эрмитаж охватывает всю эпоху советского искусства и кино. Советское искусство настойчиво прорывается сквозь отсылки

к Эйзенштейну, Малевичу или Вертову. Финальные сцены фильмов Пудовкина «Последние дни Петербурга» (1927) и «Октябрь» (1927) Эйзенштейна происходят в одном и том же месте — на лестнице Зимнего дворца. Два финала двух классических произведений модернистского кино цитируются в финале «Русского Ковчега», но в семантически и идеологически противоположном ключе. И в этом смысле фильм Сокурова о музее — это ковчег, сквозь который протекает история.

«Франкофония» — фильм Сокурова о Лувре — также предлагает отражение своего собственного архива. Я хочу обратить внимание на длинный кадр с мумией. Странность, инаковость, которая выходит здесь на первый план, — это та самая смерть, которая сохранилась навсегда в форме мумифицированного тела, что опять же, как сказал Андре Базен, является происхождением кино. Это напоминает нам о Кунсткамере или о Мавзолее в Москве. В то же время, имеет смысл прояснить этимологию слова «Лувр» для наших целей, поскольку она представляет воспроизводимость, а также вводит жертвенные ритуалы и политику в само название музея, в его этимологию и генеалогию.

Существуют три возможные этимологии названия Лувра. Лувр, возможно, происходит от 1) охотничьего уголья для волков (*lukhos, lupus, lupara, louve, loup*); 2) возвышенного произведения искусства (*l'oeuvre*); 3) отверстия для дымохода (*l'ouvert*) или просвета (*lucis*)⁹, которые в древние времена, скажем, в римском Пантеоне, были объединены в один окуляр, «глаз» в крыше, который позволял проходить свету и уходить дыму, образовавшемуся при сожжении животных в процессе жертвоприношений, Лувр, который

⁹ *Charnock R. S. Local Etymology: A Derivative Dictionary of Geographical Names. London: Houlston and Wright, 1859. P. 166.*

я бы хотел оспорить, во «Франкофонии» Сокурова действует как затвор в камере, позволяющий свету входить и выходить, но также проливающий свет на жертвенность искусства и взгляда. У Сокурова музей всегда хранит память о возможности использования этой жертвенной машины. Музей, в данном случае Эрмитаж в «Русском ковчеге», часто ассоциируется с наиболее мрачными моментами истории города — блокадой Ленинграда, как и в фильме Сокурова «Читаем Блокадную книгу», которая заканчивается Эрмитажем в зимнюю ночь.

В своих двух самых популярных клипах «Экспонат» и «В Питере — пить» Сергей Шнуров использует классические петербургские образы: «Окно в Европу», «Лаботинки» Louboutin («обманчивы... как ножки их», А. Пушкин), столкновение Санкт-Петербурга и русской культуры с Западом (прежде всего с Францией). Также Шнуров использует ряд сильных образов, относящихся к Ленинграду, к блокаде (например, в клипе «Экспонат» в сцене возле Музея обороны Ленинграда на Гангутской). Ему удастся использовать эти образы, вовлекая их в явный контекст современных цифровых технологий. Оба видеоклипа начинаются с изображения компьютера: скайп, порносайты, видеонаблюдение, а также смартфоны, в которые студенты бесконечно смотрят на лекциях, что так знакомо всем, кто преподает. Все это Шнуров противопоставляет желание ограничить технологическое господство в пользу определенной жизненной непосредственности, праздника и радости, а также и ликвидации музейной жизни в пользу алкоголя («В Питере — пить»).

Фактически, главные герои «В Питере — пить», напинаясь водки, в обратном порядке воспроизводят технологии Кунсткамеры, наполняя себя спиртом, чтобы сохранить дух, символически впитывая жидкость, используемую для сохранения экспонатов в Кунсткамере. (Здесь стоит вспомнить

совет майора Ковалева в «Носе» Гоголя — положить нос в две столовые ложки водки, чтобы сохранить его). Вместо сохранившейся навечно смерти, они впитывают в себя алкоголь и, таким образом, оживают в собственной жизни, гуляют по городу Санкт-Петербургу как живые экспонаты живой музейной выставки, превратившись в сверхлюдей, вдохновенных жидким духом. Но эти же протагонисты выглядят пережившими Апокалипсис, появляясь в конце клипа на фоне Эрмитажа, находясь, таким образом, недалеко от Русского Ковчега Сокурова. Однако этот праздник жизни, отчуждения от технологий, конечно, осуществляется с полной активацией новых медиа — видеопотока и электронного музыкального потока, удвоенных алкогольной жидкостью, приводящей эти потоки к ликвидности. Этим можно объяснить сцену в клипе «В Питере — пить», где перед картиной Брюллова «Последний день Помпеи» дети не слушают лекцию экскурсовода, а смотрят и слушают свои айфоны. Следует отметить, что клип заканчивается употреблением алкоголя, ликвидацией и ликвификацией музея, Эрмитажа.

Со своей стороны, клип «Экспонат» отсылает к Ван Гогу и условиям потребления искусства в эпоху цифровых технологий. Достаточно лишь указать на то, что в самой известной дискуссии о Ван Гогe в XX веке, произошедшей между Мейером Шапиро и Мартином Хайдеггером и описанной в «*La Verite en Peinture*» Жака Деррида¹⁰, упоминается картина Ван Гога «Ботинки» («Башмаки») (так же, как в «Экспонате» Шнуров фокусируется на Ван Гогe и Лабутенах). В нашем случае следует вспомнить увещание Деррида о том, что без подписи в виде шнурка или без шнурка в качестве подписи (что было проигнорировано как Хайдеггером,

¹⁰ *Derrida J. Truth in Painting. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.*

так и Шапиро) не было бы произведения искусства: чтобы сделать произведение искусства, объединить его вместе, нужна подпись — шнурок, одним словом, нужен Шнур.

Сам Шнуров не чужд самоликвификации и самоликвификации в музее, или размышлению об этих процессах. Например, на его выставке в ММОА (лето 2017) инсталляция «Смерть сахара» заканчивается исчезновением и ликвидацией избытка удовольствия — сахара, помещенного в гроб с кровавым знаком глобальной экономики — логотипом Кока-колы (у Шнурова, в отличие от Косолапова, Кока-кола — символ глобального капитализма, а не пародический аналог коммунизма). На другой картине черная кровь мировой и российской экономики, жидкая нефть изображена в виде надписи «Сделано в России», «с удовольствием» (как будто это кофе). Цифровые технологии как исходные эмблематизируются ярким смайликом в форме яйца; цифровые технологии как нечто посмертное воплощаются в могильном памятнике в виде смартфона; и, конечно же, происходит самоликвификация и ликвидация посредством принятия алкоголя в клипе «В Питере — пить», кадры из него тоже оказываются ликвидированы в современном музейном пространстве, поскольку они покрашены краской прямо поверх напечатанного скриншота.

В 2017 году на волне споров о передаче Исаакиевского собора РПЦ Шнуров записал на видео саркастическое стихотворение, пародирующее намерение вернуть храмы в здания музеев, возвратившись всецело в царство жертвоприношений и религиозного ритуала.

Понаедут козлы-ротозеи
И таращат свои, б***ь, глазницы.
Подавай, видишь ли, им музеи...
А людям, может, негде молиться.
Мерикосы, япошки, пруссаки,
Бездуховность свою всюю сея,

Испохабить хотели Исаакий,
Но поднялась святая Россия.
И теперь они бродят, собаки,
Ошалело повсюду глаза.
— Не подскажите, где здесь Исаакий?
— А нету, тетя, такого музея.

Подобное ритуальное присвоение провожает музей к его последним дням существования. Совершается попытка ликвидировать один способ архивизации и вытеснить его другим, более архаичным. Это архивное соревнование снова принимает образ или фигуру города Санкт-Петербурга как кинематографической проекции. В своем стихотворении, откликающемся на возможное событие, Шнуров открывает угрозу исчезновения музейного пространства, и в то же время происходит другое событие, восстановленное в оргиастическом потоке жизни, — в процессе празднования текущий поток алкоголя становится потоком видео и музыки, а жизнь становится искусством.

Анна Мекшиц

РЕЖИССЕРСКАЯ РАБОТА, РАБОТА С АКТЕРОМ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В «КОЛЯДА-ТЕАТРЕ»

Театр в понимании Николая Коляды — живое существо, требующее постоянного внимания, любви и ежедневной преданности, это служение, которому надо отдаваться всем своим существом. В «Коляда-театре» нет времени для отдыха, поскольку репертуар постоянно пополняется новыми спектаклями, а сам Николай Коляда, будучи художественным руководителем и режиссером, старается наполнять свой театр интересными проектами (читками, презентациями кино- и режиссерских работ его учеников, проектами «Ночной театр», «Коляда-Радио» и т. п.). Репетиции не прекращаются никогда, ведь на сегодняшний день репертуар театра составляет 81 спектакль, включая детские представления. «Коляда — это фабрика событий. Он множит возможности, он создает колоссальную инфраструктуру творческого содействия»¹. Коляда ставит свои пьесы, пьесы своих учеников и вечно популярную классику, которую переиначивает в постановках под современность, вызывая шок у публики.

Посредством театра режиссер выводит общественные, человеческие феномены на новый уровень культурного

¹ Руднев П. А. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 259.

осмысления. Свое отношение к театру он выразил через автобиографические монологи героя пьесы «Птица Феникс» Кеши. Сцена — это святое, театр видится Коляде как жизнь: «Миленькая моя, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, завтра тебя не будет, не станет, тебя сломают, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, сценочка моя, деточка моя, любовь моя, радость моя, ничего, пусть ломают, пусть убивают, я знаю, ты как птица Феникс — ты на пепле возродишься, возроишься, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, солнышко моя, сценочка моя...»². Как писал М. Эпштейн, «искусство находится не в подражательных, а в дополнительных отношениях с действительностью, возмещающая недостающее ей, восполняя до Целого»³. Контакт со зрителем, активная передача энергии в зрительный зал через игру актеров, яркий выбор музыкального сопровождения для каждого спектакля никогда не оставляет зрителей равнодушными. Стоит особо подчеркнуть, что в «Коляда-театре» существует только один режиссер, он же художественный руководитель театра, он же художник по свету, музыке и сценическому оформлению. Идеи для хореографии или подбор музыки рождаются у него мгновенно, в течение рабочего процесса. Этот творческий процесс в «Коляда-театре» можно сравнить с потоком, которым движет неутолимое вдохновение и любовь к театру, к сценическому искусству. Все это приводит к единственной практике театра, полностью подчиненного своему создателю и его воле.

² Коляда Н. В. Птица Феникс (2003) / Коляда Н. В. Собрание сочинений в 12 т. Т. 7: Пьесы разных лет. Екатеринбург: издание в авторской редакции, 2016. С. 145.

³ Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 295.

В марте–апреле 2020 года Коляда впервые осуществил в своем театре режиссерский эксперимент, отдав сцену своим ученикам для постановок пьес молодых уральских драматургов (конечно, по выбору самого Коляды). Так в репертуаре театра появились спектакли «Мальчик мой» по пьесе Екатерины Гузёмы и «Олеандр» по пьесе Марии Малухиной в постановке Антона Елисеева, «Край земли русской, конечная» по пьесе Анастасии Чернятьевой в постановке Ивана Федчишина (актера «Коляда-театра») и «Нефритка» по пьесе Сергея Ермолина в постановке Сергея Зырьянова. Как раз в тот период, когда из-за пандемии театры повсеместно приходили в упадок, Коляда настаивал на активной работе, дополняя репертуар новыми именами драматургов и режиссеров. Это был вызов для молодых режиссеров, и это очень важно, поскольку тут мы обнаруживаем желание мастера расширять мировоззрение и опыт молодых режиссеров, учащихся на его режиссерском курсе в Екатеринбургском государственном театральном институте.

Кроме курса драматургии и режиссерского курса, Коляда выпустил два актёрских курса (в 2012 и 2016 годах), часть из которых успешно влилась в труппу «Коляда-театра». Другую, бóльшую часть труппы, Коляда скрупулезно собирал со дня основания театра. Часто актеры сами просились в театр, что многое говорит о том, как складывается театральный коллектив. Это в основном люди, желающие работать именно с Колядой, те, кто увлечен его театральной практикой. Как Коляда набирал свою актерскую труппу — отдельная интересная тема. Никакого кастинга или прослушивания в театре никогда не существовало. Известно, что Коляда своих артистов выбирает и судит по глазам и по рукам. Свою философию он выразил в монологе героини Тани из пьесы «Полонез Огинского»: «Руки и глаза — это лицо человека. ...Если меня не интересуют руки человека,

то я не интересуюсь и человеком»⁴. Случайных людей в труппе нет, а если они и появляются, то, по словам самого Коляды, быстро покидают коллектив. «Надо найти артистов, которые готовы за идею и еду работать» — говорит Коляда⁵.

Можно предположить, что набор актеров в труппу происходит интуитивно, на каком-то энергетическом уровне. Такой принцип достаточно красноречиво говорит и о самом режиссере, поскольку проверка актера происходит только по личному ощущению и на основе разговора, а сценические навыки вырабатываются и развиваются Колядой в актере уже на сцене, сохраняя в каждом внутреннюю индивидуальность и яркость внешнего образа. Конечно, инстинктивному чувству способствует и долгий опыт в актерской профессии и режиссерской работе. Труппу Коляды составляют самые разнообразные артисты, как по внешнему облику, так и по иным характеристикам: речевой манере, актерской игре, характеру. Единых типажей нет, все артисты — яркие индивиды, делающие труппу разноликой и необыкновенной. Е. Тимофеева пишет об этом, рисуя портрет Олега Ягодина: «В любом другом театре он со своей нестандартной, даже немного отталкивающей внешностью был бы белой вороной, но только не в “Коляда-театре”, где белые вороны — почти все. Это, конечно, заслуга Коляды, который дает главные роли артистам, которые не были бы, возможно, так востребованы в других труппах»⁶.

⁴ Коляда Н. В. Полонез Огинского (1993) / Коляда Н. В. Собрание сочинений в 12 т. Т. 5: Пьесы 1988–1966 годов. С. 51.

⁵ Слова Николая Коляды из прямого эфира «Театр на коленке» от 11.4.2020. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Sk4Ra99kAwI> (дата обращения: 18.05.2021).

⁶ Тимофеева Е. Vad Boy «Коляда-театра». М.: СТД РФ. Блог для начинающих театральных критиков «Старт Ап». 2021. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://stdrf.ru/syuzhety/106/> (дата обращения: 18.05.2021).

В своей практике Коляда не требует от актеров образцовой актерской игры, красота ему видится в неоднообразности, постоянном движении и перемене. Главное для режиссера — показать, как меняется реальность, и открыть для зрителя разные точки зрения на явления современности; развивать у артистов и зрителей критическое мышление и позволить всем причастным проникнуться волшебством театра. Театр в понимании Коляды — место, где все возможно, «где мертвые из гробов встают на поклон, это только в театре, в жизни такого не бывает»⁷.

Для своей школы Коляда не ищет опоры в теории и методологии предшественников, а пытается создать новую театральную эстетику. Особой системы, как это было у Станиславского, Мейерхольда, Брехта и других всемирно известных теоретиков театрального искусства, Коляда никогда не разрабатывал, более того, о его работе с актерами до сих пор нет исследований и аналитических текстов. Нельзя сказать, что никаких правил актерской игры и, что важнее, поведения в театре для Коляды не существует. Идея коллектива и преданность театру — вот, что самое главное. Органичность труппы делает «Коляда-театр» уникальным явлением в театральном мире, что особенно видно в характерных для постановок Коляды ярких и необычных массовых сценах, на которых иногда и держится большая часть спектакля. В «Коляда-театре» нет второстепенных ролей, каждая роль по-своему важна и самобытна; Коляда продолжает мысль Станиславского о том, что «нет маленьких ролей, а есть маленькие артисты»⁸. Уходя из зала, зритель

7 Цит. по: *Вахрушев О.* В Екатеринбурге открывается «Коляда-театр», интервью с Никодем Колядой на «Радио Свобода», 2004. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/24186065.html> (дата обращения: 18.5.2021).

8 *Станиславский К. С.* Собрание сочинений в 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988. [Электронный ресурс] — Режим

должен запомнить каждого игравшего на сцене — в противном случае, замысел режиссера не осуществлен. Заслуженные артисты играют второстепенные роли и роли в массовке, не обижаясь и принимая свою роль на сцене с благодарностью и желанием играть как можно лучше. Коляда старается уничтожить в актерах себялюбие и то завышенное представление о собственной значимости, которое у каждого актера непременно есть. Он настаивает на тесной связи со своими актерами, на построении особого мировидения в театре и в творческом процессе, неотделимом от жизни. Большую часть дня актеры проводят на работе, репетиции проходят ежедневно, каждый день труппа играет один, чаще два спектакля, за исключением выходных, когда на сценах «Коляда-театра» идет и по четыре спектакля. Важно, считает Коляда, «чтобы режиссеру поверили, полюбили его»⁹. В этом главный секрет его режиссерского мастерства. Добавим, что, как было отмечено в одной газете, «феномен же Николая Коляды отчасти состоит в том, что он ставит свои пьесы вовсе не так, как обыкновенно ставят собственные опусы севшие за режиссерский столик драматурги — с ненавистью к “режиссерским штучкам” и благоговением перед собственным текстом»¹⁰. Своим примером Коляда показывает артистам и ученикам, как надо относиться к своему творчеству: без завышенного представления

доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Stani slavsky/My_life/ (дата обращения: 18.05.2021).

⁹ Слова Николая Коляды из интервью «Переход на личности» (4.12.2017). [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=kSbvd1kxjRs> (дата обращения: 18.05.2021).

¹⁰ Рецензия на гастроли Коляда-театра в Москве: В собственном репертуаре. Пьесы Николая Коляды в постановке автора // Коммерсантъ. 04.02.2008. № 16. С. 22. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/848827> (дата обращения: 18.5.2021).

о нем, но с любовью и готовностью пойти на что угодно ради осуществления творческого замысла.

На что актеру обратить внимание в течение репетиционного процесса и как он должен подойти к тексту пьесы согласно практике Коляды? То, что в театре называется «застольным периодом», подразумевающим, по Станиславскому, прочтение текста актерами, размышление и обсуждение пьесы всей труппой, разбор характеров и функции каждого отдельного персонажа, — в «Коляда-театре» не существует. Выбирая пьесу для постановки, Коляда начинает работать с уже сложившимся в голове представлением обо всем, что должно произойти на сцене, но всегда оставаясь открытым к новым прорывам своего воображения и к идеям, которые рождаются у артистов. Он умеет увлечь свой коллектив и поставить актеров в такие условия, когда они начинают сами думать над своей ролью и работать над ней. Часто импровизации актеров на репетициях принимаются режиссером, но это никак не должно нарушать общую идею и замысел постановки. Это происходит на игровом уровне работы над спектаклем, когда Коляда вместе с актерами погружается в игровой процесс, в котором возможны импровизации и актерам позволяется вновь ощутить себя детьми и поиграть в театр. Конечно, тут сказывается его отношение к творческой личности актера и идее свободы мысли и выражения, но при этом все-таки режиссер остается главным организатором репетиционного процесса. Такой подход к актеру развивает у каждого из причастных личную ответственность за роль, которую он будет воплощать на сцене.

Первая репетиция новой пьесы подразумевает прочтение текста в зале: рассаживаясь по зрительским местам, актеры читают текст по ролям. На этом читка текста актерами заканчивается, без обсуждения каждой отдельной роли, общей идеи пьесы, сквозного действия и прочее. Каждый уходит, погруженный в свои мысли и суждения о пьесе. Самое

главное в «Коляда-театре» — это работа на сцене, предполагающая самостоятельный поиск способа воплощения отдельной роли. Постоянная работа видится Колядой единственным способом поддержания формы актера и его творческого развития. Вторая репетиция уже подразумевает выход актеров на сцену и работу над текстом и ролью. Если у актера не получается до конца передать характер героя, Коляда тонко корректирует исполнение, подсказывая, как надо играть персонажа, но никогда не навязывая свой подход к роли. По мнению Коляды, актер должен понимать, что он играет человеческую историю, отдельную судьбу, исповедь, и потому ему надо как можно лучше и глубже понять, что за человек стоит за персонажем, роль которого он исполняет, каково его прошлое, настоящее, а отсюда — и будущее, которого он жаждет и которое, возможно, произойдет, исходя из его поведения, целей и характера в данном произведении. Этому процессу способствует выжимка из повествования с концентрацией на отдельном персонаже в целях поиска более точной игры актера и стремление актера осознать свою роль, судьбу героя пьесы. Уже после первой репетиции актеры начинают учить текст, чтобы в дальнейшем всецело посвятить себя работе с партнерами, реквизитом, сценическим оформлением.

Такой внимательный подход к тексту может показаться сложным для исполнителей, но, с другой стороны, Коляда никогда не допускает произвола на сцене, текст должен повторяться и проговариваться, пока не осмыслится актером, пока актер органично не сольется с ролью и не усвоит характер персонажа. Говоря о заучивании текста до выхода на сцену, мы сталкиваемся с прямым противопоставлением общепринятой системе, на которой настаивал Станиславский, но цель, которой добивается Коляда — та же, что у Станиславского: не путем механического заучивания, а органически сделать так, чтобы авторский текст стал «единственным

возможным выражением внутреннего образа, создаваемого актером»¹¹. Метод Коляды подразумевает открытие актерского сознания. Придумывая и работая над формированием своих образов, актеры должны всегда соблюдать одно правило Коляды: сначала «должна мысль в голове родиться, а потом произойдет речь, выйдет роль»¹², — необходимо уловить логику мыслей героя. Процесс зарождения сценической речи очень важен для практики Коляды. Она рождается из мысли актера и является продуктом его внутреннего действия в столкновении с характером персонажа. При этом возникает так называемая «артисто-роль», как еще Станиславский называл конгломерат роли в столкновении с внутренней жизнью актера. «Слово, произносимое человеком на сцене, должно выражать до конца внутренний мир, состояние, стремление, мысли создаваемого характера»¹³. Коляда требует живого в сложной форме на сцене, не наигрывания характера, а показа внутренней жизни персонажа. Во время пауз между репликами нельзя придумывать характеры и строить образы, — их, как и сами реплики, надо прожить, а для этого нужно, чтобы актер слился с образом, поверил в его жизнь, воспринял его историю как реальную человеческую судьбу. И в репликах, и в паузах должна присутствовать атмосфера¹⁴.

¹¹ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2021. С. 67.

¹² Слова Николая Коляды из прямого эфира «Театр на коленке» от 11.4.2020.

¹³ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. С. 27.

¹⁴ Великий русский актер М. Щепкин особо подчеркивал значение «немой игры» актера. См. подробнее в: *Иванишев В. И.* Щепкин. М.: Молодая гвардия, 2002. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=553675&p=1> (дата обращения: 1.06. 2021).

Бывает, что в процессе репетиции актер не достигает намеченной цели, не успевает всецело слиться с художественным образом и, соответственно, прожить катарсис на сцене. Недавно одна из актрис «Коляда-театра» писала, что лишь спустя несколько месяцев после премьеры моноспектакля она наконец-то «поймала счастье»: «Вчера я поняла, как сделать последнюю сцену, точнее какое состояние должно быть»¹⁵. Это совсем не значит, что Коляда пускает своих актеров на сдачу спектакля не подготовленными или не понимающими суть происходящего; он как раз позволяет им продолжить процесс принятия и поиска роли до той степени, чтобы актеры почувствовали тот самый катарсис, что и сидящие в зрительном зале. Иногда это происходит во время репетиционного процесса, но бывают случаи, когда актеры находят дорогу к роли лишь спустя определенное время, когда у них складывается органичное отношение к роли, когда они полностью овладевают ею и начинают «играть в жизнь» на театральной сцене.

Артисты не смеют фальшивить. По убеждению Коляды, людям не нужна ложь. В театре мы «ищем спасение в сопереживании, проживаем с героями спектакля разные ситуации...»¹⁶. Для Коляды важно, чтобы зрители пропускали происходящее на сцене через собственное мировидение, проигрывая внутри себя действие своего личного спектакля, а это возможно только в случае, если то же самое делают с текстом пьесы актеры на сцене. Аналогично с драматургическим произведением — драматург должен представить

¹⁵ Слова Анастасии Паньковой из ее Инстаграм-аккаунта (25.04.2021).

¹⁶ *Лычагина И. В.* Театр: услуга или служение // Вопросы театра. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. № 1–2. С. 57–59. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2013_1-2_57-59_lichagina.pdf (дата обращения: 18.05.2021).

себе какую-то жизнь и поиграть в эту игру¹⁷. Главное — воздействие на все сферы духовного мира человека, на его подсознательное, систему ценностей, эстетический и этический облик. Поскольку в своей драматургической школе Коляда настаивает на том, чтобы речь персонажей была разговорной, на фразах, которые берутся из реальной жизни, задача актера — быть естественным, жизненным. Конечно, фразы, придающие пьесе яркий оттенок, прозвучат и сами по себе, даже если актер не окрасит их определенным характером персонажа, но от своих актеров Коляда требует более глубокого восприятия текста. Как писал К. Станиславский, «если в жизни не может быть настоящего без прошлого и без будущего, то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе»¹⁸.

«Слова, — как говорит Коляда, — придумали люди, чтобы скрывать свои чувства»¹⁹. За словами, как он считает, прячется неживой диалог, т. е. неживое прячется за живое. «Язык, используемый персонажами как маска, в то же время разоблачает их»²⁰. Иначе говоря, за словом в пьесе скрывается эмоция, которую актер должен превратить в материальное

¹⁷ Об этом Коляда подробно говорил на своих онлайн-уроках «Как писать пьесы».

¹⁸ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений в 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью. М.: Искусство, 1957. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://litmir.club/br/?b=145139&p=68> (дата обращения: 18.05.2021).

¹⁹ Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 2.2.2020. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Nd-yTnJavEo> (дата обращения: 18.05.2021). Философия Коляды, наверное, исходит из мысли Талейрана, согласно которой: «Язык дан для того, чтобы скрывать свои мысли» (Цит. по: *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 2002. С. 98).

²⁰ *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 236.

и передать в зрительный зал. «Артист — человек наблюдающий» — повторяет Коляда слова своего актера Олега Ягодина²¹. Он должен постоянно наблюдать за происходящим вокруг него в повседневной жизни, за людьми, их словами, поступками, жестами, все это запоминать и научиться представлять себе эту самую жизнь при воплощении своих ролей. Яркое воображение и способность актера впитывать впечатления от окружающей среды и людей позволяют ему представить жизнь своих персонажей в ее полном объеме, и он никогда не выйдет на сцену «пустым», как бы случайно оказывавшись в данных обстоятельствах, а сыграет так, будто ситуация ему уже знакома, и это будет видно и понятно публике. Только тогда возникает связь между актерами и зрителями, когда сидящие в зале начинают верить в происходящее на сцене, начинают к нему подключаться, сопереживать персонажам. «Чтобы найти для каждого конкретного образа ему присущую характерность, актеру нужно умение замечать и складывать в свою творческую копилку наблюдения над самыми разнообразными людьми, которых он встречает в жизни»²². В театре невозможно выполнить дословно то, что написано в пьесе, но надо найти театральный эквивалент написанному. Артисты должны понимать, что «язык — и в своей возвышенной, и в своей “низменной” ипостаси — выступает как средство создания альтернативных реальностей, миров и измерений, альтернативного прошлого и настоящего»²³, должны представить себе эту альтернативную реальность персонажа и поиграть в нее, ибо жизнь в философии Коляды и есть театр, а театр — жизнь. Сущность скрывается в оживлении диалога, в оживлении мертвого слова актером.

²¹ Из личного разговора с Николаем Колядой.

²² *Кнебель М. О.* О действенном анализе пьесы и роли. С. 105.

²³ *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». С. 236.

Эпштейн писал, что «драматический герой находится на перекрестке двух модусов существования: в себе и для других. Он есть не то, чем он кажется. Но это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга»²⁴. Нечто подобное происходит и в школе Коляды: при соприкосновении актера с художественным образом, при воздействии внутреннего мира актера на внутренний мир героя пьесы и наоборот, получается уникальное исполнение, позволяющее актеру внести в созданный образ долю оригинальности, независимо от требований режиссера. «Для актера персонаж — это и субъект, которому он сопереживает, и объект, на который он смотрит со стороны. Актер то предстает в маске персонажа, то показывает свое человеческое лицо, выражающее отношение к этой маске»²⁵, — Эпштейн подчеркивает неизбежную двойственность сущности персонажа, образ которого создает артист на сцене. В процессе создания образа в актере происходит отчуждение от подлинного «я», и ему предстоит воссоединить эти две ипостаси. Такой прием приводит к сценическому воплощению актерами «Коляда-театра» неповторимых художественных образов.

Режиссер пытается научить своих артистов слушать и слышать, обращать внимание на своего собеседника на сцене и на окружение. Надо выстраивать причинно-следственные связи между действиями на сцене по схеме: действие-1 — реакция — оценка — действие-2. Процесс работы актера над ролью в первую очередь должен быть направлен от внутреннего к внешнему; каждая реплика, прежде чем быть произнесенной, должна быть глубоко продумана

²⁴ Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. С. 287.

²⁵ Там же. С. 291.

и осознана актером. Если Станиславский считал физическую жизнь актера на сцене и свободу тела условием для создания определенного образа, Коляда требует от артистов свободы мысли и чувства. Импровизационное самочувствие актера невозможно без свободы мысли, ибо мысли связывают слова, а слова зависимы от мыслей. «Умение произносить на сцене авторский текст целиком связано с умением актера думать и облекать свои мысли словами, данными ему автором»²⁶. Коляда отрицает и Станиславского, и Брехта, настаивая на собственном методе работы с актером, на своеобразном творческом театральном процессе. «Прочитали текст, ногами ходи налево, направо и все» — говорит Коляда своим актерам²⁷. По мнению Коляды, актер должен наработать мастерство, а это значит — овладеть тем, что находится внутри него. Чтобы достичь этого он должен подняться на определенную ступень контроля себя и своих чувств. Коляда это называет «хитрым обманом артиста на сцене»²⁸. Если артист понимает и ощущает музыкальность фразы, он сможет передать ее в зрительный зал. Переживания героев должны быть видны из диалогов, а чтобы этого добиться, артист должен показать характер героя, которого играет. ЧТО я хочу сказать, а не КАК — это дело артиста. Действие всегда определяется глаголом, и здесь как раз речь идет о внутреннем действии.

Можно сравнить этот принцип с творческим методом Немировича-Данченко, который утверждал, что «от текста

²⁶ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. С. 20.

²⁷ Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 3.04.2020 г. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Cdy_NXDvUvw (дата обращения: 18.05.2021).

²⁸ Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 4.04.2020 г. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=r7mdN2IVLhg> (дата обращения: 18.5.2021).

зависит — что сказать, а от внутреннего монолога — как сказать»²⁹, подчеркивая значимость внутреннего монолога актера. Представление о цели и замысле автора пьесы всегда должно вести актера по пути осознания роли и ее смысла в пьесе. Если актриса рассказывает мрачную историю из своей жизни, она не будет говорить это красиво. Вопрос «Что я делаю?» и «Как я конкретно воздействую на персонажа?» (интересничаю, кокетничаю и т. п.) должен двигать актером. Если режиссер точно сообщает актеру соответствующий глагол, он тем самым дает ему ориентиры, словно объясняя, что должно быть в подтексте. Станиславский писал: «Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту»³⁰. Действие должно быть направлено на партнера, оно должно цеплять партнера, иначе невозможно построить взаимоотношение и конфликт, которые всегда обязательно должны быть. Приведем пример. В спектакле «Баба Шанель» староста труппы Тамара Ивановна называет героиню по имени и на «ты» и только к одной из них обращается на «Вы». Это уже выстраивание взаимоотношений, показ характера героини с самого начала, и слова эти должны ясно прозвучать на сцене. Правильно произнесенные фразы сразу цепляют партнера, позволяя ему, в свою очередь, сыграть партию так, как того требует пьеса. Актер должен передавать текст пьесы слово в слово. Нельзя чтобы импровизированный текст фиксировался на репетициях. Это голос драматурга Коляды, не позволяющего актерам «балаболить» текст и тем самым оскорблять произведение автора. Если говорить о работе над спектаклями по пьесам самого Коляды, иногда артистам с трудом удается уловить и понять

²⁹ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. С. 94.

³⁰ Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://litmir.club/br/?b=145139&p=68> (дата обращения: 18.05.2021).

сложные смысловые авторские конструкции, и это оправдано, учитывая погружение в чужой мир, требующее особого напряжения чувств и ума. В этом есть особая дидактичность пьес Коляды и его работы с актерами.

Работа «этюдами» тоже не чужда Коляде, но и на этюдных репетициях режиссер не допускает импровизаций в тексте. Такие репетиции служат для того, чтобы разложить спектакль на фрагменты, чтобы дать ему возможность развиваться в разных направлениях, ибо на них ищутся различные сценические решения, приводящие к «сдвигам», иногда определяющим дальнейший ход постановки. Этюдные репетиции чаще всего подразумевают прием детских игр. С помощью механизма детской игры Коляда раскрывает ощущение игры в актерах, давая им достаточно свободы, чтобы почувствовать сцену как что-то родное, свое, как площадку из детства, где все позволено, где мечты сбываются. На репетициях часто можно услышать слова Коляды: «Мама ушла на работу, давайте придуриваться!»³¹, и на сцене начинается детсадовское веселье и радость, сохраняющиеся в артистах в течение всего творческого процесса. «Я хочу, чтобы главным было (если уж не в спектакле, то хотя бы на репетициях!) баловство, чтоб — никакого пердячего пара, напряга. Чтобы было весело»³². В конечном итоге в театре главенствует режиссерский диктат, но такой подход к репетиционному процессу расширяет кругозор артистов и помогает их внутреннему самоощущению развиваться в разных направлениях.

Коляда понимает, что на чувства зрителя можно воздействовать по-разному: во-первых, на зрителя действует звук,

³¹ Интервью Николая Коляды Павлу Рудневу // Искусство театра. Вчера. Сегодня. Завтра. Вып. 5. Сост. В. Г. Бабенко. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2010. С. 130.

³² Там же.

слово и (или) музыка, звучащая в спектакле, потом картина, возникающая перед ним, а после происходит умственный процесс связывания и понимания смыслов в нем самом. Слово со сцены должно звучать по-настоящему, будто его произнес кто-то из зала, сидящий рядом. Как писал Г. Винокур, «театр всегда говорит с публикой на ее языке»³³, и Коляда это отлично чувствует. Это важно, потому что звук является носителем эмоции, а от эмоции и, соответственно, атмосферы, зависит успех спектакля. В то же время картина, возникающая на глазах зрителей с помощью слов и сценической игры, должна вызывать определенные ощущения, ассоциации, воспоминания. Воспоминания для Коляды — очень важная составляющая его творчества, ибо часто его пьесы и спектакли построены на личных воспоминаниях — возврат в прошлое играет здесь значимую роль, тем более, присутствие советского кода, который непременно считывается в постановках Коляды, о чем пойдет речь ниже. Надо, чтобы актер осмыслял текст сам и делал это за персонажа, которого играет. Коляда учит своих актеров, находясь на сцене, обращать внимание на несколько объектов (объекты внимания, работа с предметом на сцене), говоря, что они должны слышать спиной, ощущать малейшие движения партнера по сцене. Гиперчувствительность присуща артистам Коляды, они подготовлены к такой игре и добиваются в ней необходимой органичности. На сцене не должно быть случайности. «В драме каждый элемент действия и жест “играет”: возвышая героя, готовит ему избавление; суя избавление, ведет к несчастью; выражая любовь, таит ненависть...»³⁴, — другими словами, все находящееся и происходящее на сцене имеет свои цель и смысл.

³³ Винокур Г. О. Русское сценическое произношение. М.: Всероссийское театральное общество, 1948. С. 103.

³⁴ Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. С. 288.

В течение творческого процесса Коляда старается сохранять индивидуальность каждого из актеров. Процесс создания образа — сложная работа, подразумевающая вкладывание определенной доли творческой свободы актера в роль, которую он исполняет. Если это нужно, а так бывает в основном на репетициях спектаклей по пьесам самого Коляды, он, чтобы помочь артисту, читает монолог. Но это бывает редко, поскольку поиск воплощения роли происходит всегда в самом актере, через слово, жест, мимику. Роль режиссера Коляды — указать на возможные пути к исполнению роли. «Каждая фраза должна быть присвоенная, но объемная. Не как в жизни, а по-другому»³⁵, — говорит Коляда артистам, подразумевая под этими словами подчинение особой театральности, присущей его практике, хотя такое ощущение в актере должно исходить из его интуитивной внутренней жизни. Актеру, играющему роль Вьетнамца в спектакле «Картина», он советует, как надо играть «это покинутое, отчужденное существо, со стороны наблюдающее за происходящей на его глазах жизнью»³⁶, показывая, как он должен, сгорбившись, присесть на край скамейки, тем самым отражая отношение к своей одинокой жизни. Когда этого требует сцена или когда артист не находит решения для определенного эпизода внутри себя, Коляда предлагает поиск от внешнего к внутреннему, ставя актера в положение «вне», которое позволяет ему почувствовать суть данной сцены и эмоциональное состояние героя. В зависимости от требования самого текста и идеи пьесы, Коляда иногда просит своих актеров вовсе не сыграть, а, наоборот, попытаться понять и прожить жизнь, обрисованную в постановке.

³⁵ Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 30.04.2020.

³⁶ Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 9.04.2020.

«Подлинность, искренность, понимание, память» — это все, что, по его словам, нужно актерам³⁷. Нельзя, чтобы видна была игра, режиссерский намек актерам, как им надо исполнять роль — все на сцене должно быть естественным человеческим поведением. Лучше упростить там, где можно, тогда актер добьется необходимой искренности игры. Все должно идти от естества — главного принципа актерской игры. Свет, музыка и декорация служат поддержкой атмосферы на сцене, они служат актерской игре. Коляда пользуется всеми средствами театральной выразительности. «Искусство — это чуть-чуть»³⁸, — говорит он актерам, разрабатывая детали своих постановок до мелочей. Музыка, хорошо и тонко продуманная Колядой, делает укол в сердце зрителя, оставляя сильное впечатление, не покидающее зрителя еще долго по окончании спектакля. «Музыкальный ряд, обращенный к массовой коллективной памяти, строится по принципу узнавания и прямого эмоционального воздействия»³⁹. Музыка, как и танец, изображает новый мир, чувства героев, словно она исходит из самих актеров. Когда речь идет о костюмах, для Коляды важно, чтобы актеры в них выглядели ярко, театрально, но не так будто «их сшили в театральных мастерских <...> и что актер существует теперь отдельно от костюма»⁴⁰. Чаще всего Коляда покупает костюмы и реквизит для постановок на рынке, роскошь получается из импровизации, переделки, добавления каких-то интересных мелочей, создающих ощущение причастности

³⁷ Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 24.04.2020.

³⁸ Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 8.05.2020.

³⁹ Щербакова Н. Г. Театральный феномен Николая Коляды. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2013. С. 154.

⁴⁰ Интервью Николая Коляды Павлу Рудневу. С. 127.

к какому-то другому миру. Музыка, костюмы и декорация создают на сцене особую эстетику существования. Музыкальные номера, звучащие в постановках Коляды, часто экзотичные, не соответствующие реально тому времени, о котором повествуется в пьесе. К примеру, в спектакле «Амиго» звучит лаконичная легкая мелодия песни «La Camisa Negra» современного испанского исполнителя. В столкновении с апокалиптической концовкой спектакля, когда героиня покидает дом, проходит через нарисованные на стене двери и исчезает, песня начинает звучать по-другому, атмосфера сгущается, а легкие завораживающие ноты летней мелодии становятся проводником в другой мир, в который герои отправляются в поисках смысла и счастья.

Настаивая на реалистичности своего театра и утверждая, что в «Коляда-театре» зритель имеет дело с «великим русским реалистическим театром, приближенным к сегодняшнему дню»⁴¹, Коляда все-таки делает большой прорыв в современность, совмещая некоторые главные черты реализма в театре с экспериментальным подходом, больше всего заметным в роскошных массовых сценах и часто гротескной манере игры актеров. Здесь мы встречаемся с другим приемом актерского исполнения, требующего видной и яркой театрализации. К гротескной манере игры в театре Коляды актеры прибегают нередко. Прежде всего это отсылка к гоголевскому миру гротеска, которым Коляда пользуется не только в постановках по произведениям Гоголя, где это очевидно («Женитьба» и «Ревизор», «Старосветские помещики»⁴²), но и в спектаклях по мировой и русской

⁴¹ Из личного разговора с Николаем Колядой.

⁴² Пьеса по мотивам повести Гоголя «Старосветские помещики». В постановке Коляды стирается не только граница между пространством пьесы, литературным миром и миром спектакля (косвенный автор становится героем спектакля), но и граница между

классике, даже в постановках по собственным пьесам⁴³. Надо подчеркнуть, что, вводя в спектакли выдуманных или литературных персонажей, которых нет в пьесе, Коляда совмещает бытовое и фантазмагорическое, добиваясь новой условной реальности, которая должна не миметически отражать мир, а создавать новую театральную реальность, направленную на преобразование искусства и мира в целом. Чрезмерно накрашенные образы, парики, яркие костюмы, неестественные движения и жесты персонажей, эклектика жанров — все работает на усиление эффекта воздействия на зрителя и обращение внимания на определенное явление в пьесе, на большие вопросы русского общества и человечества в целом.

В спектакле «Женитьба» Коляда изображает всех мужиков как павлинов с пышными, красивыми «хвостами», иронизируя над отношениями между мужчинами и женщинами. Перья у мужчин являются средством и символом необоснованного важничанья. Привязанные подушки как имитация большого живота у мужчин и традиционная русская посуда на головах вместо корон — явная пародия на их статус в обществе. Тут и насмешка над судьбой и выбором русского народа, но и постановка вопроса классовых различий — как ведут себя те, у кого есть положение, а как остальные? Вопрос манипуляции другим человеком выходит на первый

художественным и реальным миром — в одной из сцен идет упоминание имен актеров, играющих спектакль. Происходит выход из художественного пространства. Это делает каждое новое исполнение уникальным, зависимым от актеров, принимающих участие в показе спектакля.

⁴³ В спектакле Коляды по его собственной пьесе «Картина» в бреду старика появляется девочка Паночка из повести Гоголя «Вий». Ссылаясь на гоголевский мир, Коляда настаивает на том, что вся русская реальность пропитана гоголевским гротескным мироощущением.

план. Что касается пластики, движения персонажей стилизованы, у всех характерные движения головой и жесты, ассоциирующиеся с безумием. Коляда интересуется тема безумия, пропасти, физического насилия и несвободы мышления. Насмешка режиссера слышится в потоке русских слов, обозначающих традиционные русские предметы и явления: «бабушка», «водка», «матрешка», «самовар», «тройка». Коляда настаивает на особом произношении сценической речи опять же с целью пародии и издевки над героями пьесы. «Режиссер от души издевается над русской интеллигенцией с ее пиететом к высокой культуре, заставляя героев пьесы старательно выговаривать все “тсь” и “тсья” и находиться в экстазе от итальянской оперы», — пишут в одной из рецензий на спектакль «Ревизор» Коляды⁴⁴. Приведем еще один пример. На репетициях спектакля «Анна Каренина» по Толстому Коляда нарочно надевает на головы своих актеров полуженские парики, подчеркивая, что ему «надо чтобы все мужики выглядели бы отвратительно. Но чтобы они думали, что они — красивее некуда»⁴⁵. Гротеск для Коляды является средством выражения и критики, но это и воплощение приема остранения, показа определенных явлений не так, как положено, и не в соответствии с представленной в пьесе эпохой, а через какой-то условный, мифологизированный универсальный мир, который должен спровоцировать зрителя и вызвать конфликт в нем самом. «Ведь искусство драмы, — как пишет Б. Костелянец, — изначально обращено к изображению лиц в том или ином

⁴⁴ Рецензия на гастроли «Коляда-театра» в Москве: Фарс по расчету. «Женитьба» Николая Гоголя в постановке Николая Коляды // Коммерсантъ. 01.02.2008. № 15. С. 22. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/847843> (дата обращения: 18.05.2021).

⁴⁵ Слова и видео записи с Фейсбук-страницы Николая Коляды (дата обращения: 2.05.2021).

смысле “виновных” и несущих ответственность за содеянное ими, да и за “строй жизни”, складывающийся не только помимо их воли, но и при их участии»⁴⁶. Гротеск, помимо отсылки к гоголевскому фантазмагорическому миру, еще восходит и к древней народной культуре. В постановках Коляды высвечиваются и элементы русского народного театра, балагана, карнавала, лубка, иногда элементы мифические и мистические.

Еще один хороший пример спектакля, созданного в жанре острого гротеска, — «Вишневый сад» по Чехову, о котором на официальной странице «Коляда-театра» сказано следующее: «Здесь нет грустных размышлений, томно-ленивых разговоров, полутонов и тихой скуки, что присутствуют по обыкновению в постановках этой пьесы. Это взгляд на Россию сегодняшнюю (или ту, что была и будет), где вечно веселье и гульба без повода, безалаберность и безответственность, драки до крови, слезы и причитания вместо того, чтобы что-то сделать, изменить в себе и в людях. <...> на место дворянства пришли потомки крепостных, и в образе мифического ящера является в опустевший мир Общая Мировая Душа»⁴⁷. Опять-таки, гротеск выступает как средство разоблачения героев, как способ откликнуться на происходящее в обществе, на потерю нравственности, морали. К гротескной манере игры часто прибегает ведущий артист «Коляда-театра» Олег Ягодин, исполняющий роли Гамлета, Хлестакова, Арбенина, Лопахина, Ричарда III, Бориса Годунова, Тригорина, Подколесина, Стэнли

⁴⁶ Костелянец Б. О. Мир поэзии драматической. Л.: Советский писатель, 1992. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://teatrlib.ru/Library/Kostelyanets/Mir_poezii_dramaticheskoy/ (дата обращения: 18.05.2021).

⁴⁷ Режим доступа: <http://www.kolyada-theatre.ru/performance/vishnyovyj-sad> (дата обращения: 2.05.2021).

Ковальского и других. Может показаться, что Ягодин играет всегда на один манер, его движения стилизованные, у него особая речевая манера, несколько шепелявое, невнятное сценическое произношение, выделяющее этого актера из общего ряда. «В каждой постановке кажется, будто Олег Ягодин играет самого себя, но это только на первый взгляд. Все его герои разные», — Е. Тимофеева точно подмечает, как Ягодин во всех исполнениях «добавляет какую-то свою язвительную нотку, свой перчик»⁴⁸, что отражается на психологическом плане существования персонажа, а тем более на физическом (в гиперболизированных жестах, неправильной походке, искажении черт лица, через разные телесные ужимки). Можно сказать, что Ягодин постоянно играет персонажей, находящихся в оппозиции и к другим героям, и к обществу в целом. Он — своеобразный отщепенец, яркий индивид, как в жизни, так и на сцене, и это совмещение внутреннего мира актера с характером персонажа позволяет Ягодину создавать неповторимо яркие образы. Актер должен постоянно расширять свое воображение и к тому же отстаивать свою индивидуальность. Только «исходя из неповторимой индивидуальности каждого человека, актер найдет своеобразное для данного персонажа физическое воплощение»⁴⁹.

Говоря о режиссерском опыте Коляды, нельзя не упомянуть о его подходе к режиссерам, учащимся у него на режиссерском курсе. Уже известный девиз Коляды, что спектакль делается из «говна, палки и маминой шторы»⁵⁰, на самом деле, подразумевает подстраивание режиссера

⁴⁸ Тимофеева Е. Bad Boy «Коляда-театра».

⁴⁹ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. С. 107.

⁵⁰ Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 6.4.2020. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=bwShKxPZapк> (дата обращения: 18.05.2021).

и актеров под обстоятельства и возможный имеющийся реквизит. Настоящее волшебство Коляды состоит именно в превращении обычных, бытовых вещей в театральную магию, в чем ему помогают игра света, музыки и, конечно, его яркое воображение. В феврале 2021 года Коляда своим студентам-режиссерам дал следующее задание: придумать постановку «Гамлета» при условии, что бюджет спектакля составляет десять тысяч рублей. «Надо учиться работать на маленьком пространстве, но не стыдясь бедности, а пытаюсь сделать яркое, талантливое и умное зрелище для людей, для публики — сделать практически из ничего»⁵¹. Мастер ставит перед своими учениками сложные задания, заставляя их развивать воображение и учиться думать в рамках определенных обстоятельств. Ограничивая учеников при работе в физическом пространстве и в средствах, Коляда расширяет пространство фантазии, что для него важнее всего: зарождение идеи и готовность за эту идею бороться. Постановки «Коляда-театра» яркие, шокирующие, провокативные. Превращая обыденные вещи в театральные объекты и декорацию, Коляда демонстрирует, что, благодаря богатому воображению, используя старые костюмы или превращая повседневную одежду в сценическую с помощью мелких деталей, можно сделать волшебное театральное представление.

Что касается декорации спектаклей, Коляда всегда ищет театральный эквивалент написанному. К примеру, если в спектакле должен быть показан паровоз⁵², Коляда придумывает, как создать гул поезда с помощью огромных

⁵¹ Слова Николая Коляды из его Фейсбук-страницы от 14.2.2021. (дата обращения: 14.2.2021).

⁵² Видео записи с репетиций спектакля «Анна Каренина» от 11.05.2021 с Фейсбук-страницы Николая Коляды (дата обращения: 11.05.2021).

мерцающих блестящих панелей, которые в руках будут держать и трясти актеры, надвигаясь над героиней и символически изображая ее смерть. А в спектакле «Оптимистическая трагедия» актеры катают по сцене пластиковые бочки, создавая шум моря, стирающего все, — и прошлое и настоящее, даже будущее. Обычные театральные игрушки он умеет превратить в символическое пространство, заявляющее о себе уже в самом начале спектакля. Чайные пакетики в «Ричарде III», пластиковые стаканы в «Вишневом саде», миниатюрные матрешки в «Борисе Годунове», пластиковые бочки в «Оптимистической трагедии», мягкие игрушки в «Курице» — все это элементы необыкновенной декорации и бутафории, помогающей вовлечь артистов и зрителей в нужную атмосферу, пробудить у всех присутствующих ощущение причастности какому-то древнему ритуалу или карнавалу. Театропонимание и мировидение создателя театра отражается как во внутреннем, так и на внешнем плане: сама эстетика интерьера театра напоминает смесь какого-то сказочного пространства с элементами народного театра, балагана. Занавеса в «Коляда-театре» не существует, более того, перемены в течение спектакля, чаще всего, происходят на глазах публики во время массовых сцен, что еще больше подчеркивает идею карнавальности. Если у Станиславского мы имеем дело с, так сказать, более консервативным типом театра, не позволяющим зрителю увидеть перемены сцены (занавес всегда опускается, свет гаснет при переходе к следующей сцене), то у Коляды бывает совсем наоборот. Такой порядок частично разрушает ощущение четвертой стены в театре, хотя Коляда все-таки настаивает на отделенном условном пространстве сцены по отношению к зрительному залу⁵³.

⁵³ Иногда он принимает и брехтовские принципы и решения, позволяя своим актерам общаться прямо со зрителями, но в основном

Характерные массовки в постановках Коляды совсем разбивают канонические принципы следующего за Станиславским русского театра, придавая каждой оттенок карнавальности, особого праздника, обрядовости. Очень часто массовка уже в начале задает координаты спектакля, вводит главный мотив, вместе с этим и музыкальный номер, диктующий атмосферу всего спектакля. Массовки на сцене «Коляда-театра» всегда построены на пластике. Труппа играет и движется как одно целое, массовка выступает как один актер. Танец есть единение, происходящее на глазах зрителей и заводящее зрителей, но еще важнее, заводящее самих актеров; это игра, способ выражения без слов, развлечение, которое должно присутствовать в театре, — танцы видятся Колядой как способ раскрепощения актера и подготовки к драматической театральной игре. Иногда репетиции бывают полностью посвящены работе над массовой сценой, ибо она требует тщательной разработки и усердия каждого из актеров. В своих постановках Коляда смешивает жанры, высокое и низкое, смех и слезы, реальный и фантазмагорический миры — все эти особенности отсылают к карнавальному ощущению мира, столь характерному для театра Коляды.

В таком мире образы персонажей часто строятся на парадоксальном сочетании красивого и нелепого, высокого и низкого, серьезного и смешного. Как пишет Н. Лейдерман, «карнавальное мироощущение предлагает человеку “расслабиться”, сорвать с себя моральную узду — в сущности, вернуться в доличностное состояние! Но согласится ли человек, осознавший себя личностью, такой ценой избавиться от экзистенциальных мук? Вот проблема, которая

это кабаре-сцены, как в спектаклях «Скрипка, бубен и уют» или «Мальчик мой», сцены, направленные на развлечение и раскрепощение зрителя. Игривое отношение к зрителю должно вызывать смех и подключать зрителя к действию, происходящему на сцене.

заключает в себе колоссальный драматический потенциал»⁵⁴. Часто массовые сцены, напоминающие как раз обряды или какие-то ритуальные действия, показывают людей, вернувшихся к состоянию древнего человека, или людей, пребывающих в состоянии безумия и превратившихся в стадо (крики и движения массовки в «Ричарде III», или массовка из спектакля «Картина», имитирующая библейский сюжет с картины Микеланджело «Тайная вечеря», представляющий обряд тайного причастия, или сюжеты итальянских ренессансных картин — это тоже своего рода карнавал). Один их героев спектакля «Картина» произносит монолог, обращаясь к Иисусу и ища в нем собутыльника. Коляда играет с персонажами, библейская картина оживает, но герой не получает ответа — даже бог молчит в ответ на упования русского человека. Примеров много, и все они свидетельствуют о наличии элементов мифологизации и обрядовости в постановках Коляды.

В свою очередь, массовки часто выступают как средство иронии над народными явлениями, традиционными кодами, над культурными стереотипами и литературными классическими образцами. «Корни театральной природы “Коляда-театра” растут из национальной культуры и народного театра в разнообразии его балаганных и карнавальных форм»⁵⁵. Говоря об иронии и пародировании культурных образцов, надо сказать, что иронически занижаются не только русские традиционные народные образцы поведения, но еще и высокая культура и литература. К примеру, в спектакле «Женитьба» Коляда иронизирует над

⁵⁴ *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Уральский государственный педагогический университет, 2010. С. 472.

⁵⁵ *Щербакова Н. Г.* Театральный феномен Николая Коляды. С. 132.

преклонением перед великими русскими писателями, представляя его как ложное идолопоклонство; фотография Пушкина, используемая для защиты от дьявола, пародирует роль иконы. В спектакле «Гамлет» сатирически обыгрывается символ высокого искусства: актеры в массовке танцуют с распечатанными репродукциями «Моны Лизы», используя свои руки как руки ожившей Моны Лизы. Потом картины разворачивают, показывая публике заднюю их сторону, где видны очертания Моны Лизы, напоминающие рентгеновские снимки. Хоровод быстро, из хлама, лежащего по всей сцене, создает имитацию гроба, перед которым кладут одну из репродукций Моны Лизы, продолжая свою посмертную пляску. Коляда активно действует на подсознание зрителя, вызывая у него ряд ассоциаций через театральную игру, включающую в себя элементы ритуальности. Он провоцирует зрителя, остраивая самые разные явления жизни, искусства, литературы, культуры.

Массовые сцены направлены, прежде всего, на то, чтобы показать народ как действующую силу, благодаря которой проявляются все перемены в государстве, обществе, в жизни каждого отдельного человека. В спектакле «Фальшивый купон» по пьесе Николая Коляды и Екатерины Бронниковой Коляда в массовке показывает русских мужиков-каторжан без голов: артисты в длинных плащах, закрывающих тела с головы до ног, движутся по сцене в сопровождении стрелецких жен. Он придумал данную сцену, чтобы показать страшную историю России, кровожадность и страдания невинных людей. Как считает сам режиссер, театр — вещь условная, в любой постановке надо отразить то самое время, в котором режиссер работает над спектаклем, но обязательно сохраняя замысел драматурга. Спектакль надо подстраивать под нынешние реалии, в противном случае он современному зрителю не будет интересен. «Коляда строит ткань спектакля, как современный художник

из народа: он играет образами традиционной культуры, но не копирует прием, а вникает в суть оригинала и адаптирует понравившийся образ в пространство своего языка»⁵⁶. Вопрос самосознания национальной культуры в творчестве художника чрезвычайно важен. Уход в прошлое как раз заставляет читателя, а тем более зрителя в театре задуматься: чему учат нас ошибки истории?

Коляда задается вопросом советского культурного и духовного наследия. В своих постановках он почти всегда вызывает у зрителя ассоциации, связанные с русскими народными традициями. В спектакле «Бибинур» по пьесе Романа Козырчикова на стенах везде вывешены фотографии российских политиков, российский флаг, но тут же еще варят пельмени, играют под русскую музыку — полицейский офис полностью отражает русский быт. В спектакле «Зеленый палец» по пьесе Николая Коляды мы видим человека, скучающего по СССР и прошлым временам, устроившего празднование юбилея в дешевой забегаловке, полностью сохранившей стиль советского общепита. В спектакле «Баба Шанель» по пьесе Николая Коляды все героини одеты в русскую народную одежду с кокошниками на головах. В спектакле «Фронтовичка» по пьесе Анны Батуриной героини хором поют «Утреннюю песню» И. Дунаевского (Коляда использует аутентичную фонограмму, записанную в 1957 г. народным хором завода г. Каменска-Уральского), держа в руках широко раскинутый плакат «Новых успехов, товарищи». Сама актерская игра тянет к фарсовой манере, героини — представители русского народа — изображены чрезвычайно пестро, даже с некоторой гротесковой остротой, о которой мы уже писали. Коляда пародирует парадный советский стиль, иронизирует над прошлым своей родины, настаивая на бытовой конкретике в своих постановках

⁵⁶ Там же.

и выдвигая всегда актуальные общественные, политические и, прежде всего, нравственные человеческие вопросы. Спектакль «Оптимистическая трагедия» построен на контрасте — прошлое и будущее. В нем режиссер задается вопросом: что стало с Россией за эти сто лет после революции и что изменилось в сознании людей? Речь идет о русском человеке и его отчизне. Для молодых актеров играть в советский быт или в революцию, изменившую совокупное сознание народа, — драгоценный опыт, позволяющий им, хотя бы на сцене, прикоснуться к прошлому своего народа. Коляда постоянно рассказывает своим актерам и ученикам о прошлом, настаивает на прочтении классиков русской и зарубежной литературы, тем самым воспитывая их литературный вкус и развивая их способность мыслить.

Хотя Коляда в своих постановках отчетливо настаивает на эмоциональном или чувственном воздействии на зрителя, его яркие массовки, о которых пишет Н. Щербакова как о части ритуального обряда, направленного на деконструкцию общепринятых культурных и религиозных кодов, должны переключить зрителя на уровень работы ума, т. е. заставить зрителей, как тех самых членов народного сообщества, выступающего в форме массовки, задуматься над ошибками, сделанными по воле или, наоборот, благодаря недеянию народа, над человеческими злодеяниями и непротивлению злу (как в «Ричарде III» или «Борисе Годунове»).

Еще один сюрприз для зрителя, приходящего в театр Коляды, — финалы его спектаклей, искренние, часто апокалиптические, но всегда прошибающие до слез, хотя оставляющие в сердцах какую-то тихую, пылающую радость и надежду на возрождение человека и возможную любовь. Какими бы ни были финалы, они всегда жизнеутверждающие. Н. Щербакова подчеркивает энергетическое воздействие театра Коляды на зрителя, отвергая главенство идеи: «Магическая функция воздействия на зрителя вытесняет

рациональную: цель театра не в том, чтобы донести идею, но в том, чтобы заразить энергией и вызвать эмоцию очищения (смех и слезы)⁵⁷. «Театр — место, где человеку предлагается думать самому»⁵⁸, и это для Коляды чрезвычайно важно — задействовать ум зрителя с помощью эмоционального и энергетического накопления.

Пустота в пьесах и спектаклях Коляды — пространственно-временная категория, отражающая, прежде всего, внутреннее состояние их персонажей. Очень часто жилье или быт заменяет пустота, как, например, в спектакле «Картина», когда в финальной сцене огромная картина красивого мира, висящая в пельменной, в которой происходит действие, становится пустой и исчезает со сцены, оставляя героев наедине со своими пустыми мечтами в подвале, который и есть их жизнь. Герои утопают в круговерти бытия, они уходят вместе со светом, исчезающим со сцены. В финале спектакля «Амиго» на пустой сцене во тьме остаются маленькие сверкающие павлины, символы красоты и любви, все-таки сохраняющие надежду на что-то светлое, однако наполняя зал каким-то мистическим, зловещим чувством. «Несчастье ведь необыкновенно сценично. Несчастье души, а не просто убогость быта, которая у Коляды на первом плане»⁵⁹. Пустота пространства и холод быта отражает душевную пустоту персонажей. Все элементы постановки — декорация, свет, костюмы и прочее — коррелируют

⁵⁷ Там же. С. 137.

⁵⁸ Цит. по: «Отца в творчестве я себе не искал»: интервью Ольги Ковлаковой с Максимом Диденко // Журнал «Театр», 2016. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://oteatre.info/maksim-didneko-ottsa-v-tvorchestve-ya-sebe-ne-iskal/> (дата обращения: 6.01.2021).

⁵⁹ Щеглова Е. Театр жалости и печали. Предисловие к публикации пьесы Н. Коляды «Амиго» // Искусство театра. Вчера. Сегодня. Завтра. Вып. 5. С. 116.

с внутренней жизнью героев, неспособных к любви, взаимопониманию, изломанных жизнью. В этом персонажи колядовских пьес похожи на персонажей драмы абсурда: зачастую они вообще не способны услышать и понять друг друга, но в то же время они активно ведут диалог со зрителем, заставляя его искать причину невозможности коммуникации и абсурда бытия в их поведении.

Эта пустота всегда наполнена ожиданием чего-то, как у Беккета: любви, Бога, правды, понимания, сочувствия. Финалы спектаклей часто открытые, оставляющие зрителю возможность свободного толкования, но они всегда направлены на попытку вызвать у зрителя состояние катарсиса. Понятие катарсиса сегодня толкуют по-разному, но, говоря об эстетическо-этическом воздействии спектаклей Коляды на зрителя, мы согласимся с определением Е. Рабинович, которая, ссылаясь на Буало, пишет, что катарсис это «потрясающая душу развязка — и дарит зрителю безвредную радость сперва возбужденного самыми сильными средствами и наконец сполна удовлетворенного любопытства»⁶⁰. Катарсические финалы в «Коляда-театре» несомненно наполняют души зрителей радостью, как они сами говорят, выходя из зала, однако радость эта всегда смешана с глубокими раздумьями и слезами от потрясения, вызванного рядом ассоциаций, механизмом идентификации с персонажами, а также воздействием атмосферы, навеянной апокалиптическим чувством. Кому-то может показаться, что Коляда своей «чернухой» тыкает зрителя носом в самое дно общества и человеческое зло, но тут надо учитывать возрождение,

⁶⁰ Рабинович Е. Г. Риторика повседневности. Филологические очерки. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://royallib.com/read/rabinovich_elena/ritorika_povsednevnosti_filologicheskie_ocherki.html#0 (дата обращения: 18.05.2021).

если не самого героя, то зрителя, который вступает в опосредованное отношение с героем. Показывая низкое, мерзкое существование, Коляда не ставит целью только обозначить черные пятна в человеческом обществе, а указать на путь перемен, на возможность перевоплощения человека.

Процесс обучения театральному искусству, согласно мировидению Коляды, никогда не заканчивается. Он подразумевает постоянное движение: снаружи — на сцене, и внутри — в душе и сознании артиста. Работа с актером в «Коляда-театре» не связана с определенной актерской школой, это живой процесс поиска новых форм, опирающийся на момент творческого вдохновения, интуитивный подход к роли, включение детского в подсознании актера, свободу мысли и творческое разнообразие.

Для Николая Коляды театр — это служение, алтарь, жизнь во всей ее полноте. Сохраняя традицию, сказочность, теплоту, «Коляда-театру» все-таки удается следить за трендами в театральном мире, но так, чтобы не нарушать своего особого стиля и актерской практики. Новаторство театра Коляды лежит в театральном подходе, подразумеваемом если не новым, то иной взгляд на определенные вопросы, злободневные темы, явления эпохи и Россию. Его спектакли навеяны патриотическим ощущением, но сохраняют иронию, как по отношению к любимой родине, так и ко всем большим вопросам, которых в своем творчестве касается Николай Коляда. Эkleктика жанров, приемов, форм делает «Коляда-театр» уникальным явлением в театральном мире, никогда не останавливающимся в поиске новых форм и переосмыслении ценностей.

Об авторах

Боянич Петар (Белград, Сербия, род. 1964 г.) — философ. Изучал философию в Белградском университете и Высшей школе социальных наук (EHSS, Париж), где защитил диссертацию под научным руководством Жака Деррида. С 2009 года возглавляет Центр этики, права и прикладной философии в Белграде, с 2010 года — Институт философии и социальной теории. Преподаёт и сотрудничает с научными центрами в США, Великобритании, Италии, Германии, Хорватии. В область научных интересов входят политическая философия, философия права, феноменология. На русский язык переведены его работы «Насилие и мессианизм» (2018), «Провокация. Воззвание и право на переворот» (2022), «Насилие, фигуры суверенности» (2025).

Ичин Корнелия (Белград, Сербия, род. 1964 г.) — профессор Белградского университета, переводчик. Автор книг о Николае Гумилеве, Лье Лунце, Александре Введенском, Овидии и его влиянии на русскую поэзию, о русском авангарде (все на русском языке). Опубликовала рукописное наследие русских эмигрантов в Сербии Сергея Смирнова и Евгения Аничкова, а также сочинения забытого русского поэта Юрия Дегена. Главный редактор «Славистического журнала Матицы сербской». Редактор 30 сборников международных научных трудов по русской литературе, философии и искусству на русском языке. Сотрудник журналов «Новое литературное обозрение», «Вопросы философии», «Russian Literature», «Quaestio Rossica», «Wiener Slawistischer Amanach», «Slavic Almanac», «Toronto Slavic Quarterly», «Slavica Tergestina», «Russica Romana», «Europa Orientalis» и др. Организовала 20 международных научных конференций, посвященных русскому авангарду и русскому андеграунду. Читала лекции по приглашению

в университетах в Риме, Падуе, Париже, Клермон-Ферране, Мюнхене, Кельне, Загребе, Любляне, Токио, Киото, Кобе, Фукуоке, Петербурге, Москве, Калининграде. Опубликовала книги переводов русской поэзии и прозы (В. Соловьев, Г. Иванов, Н. Гумилев, И. Бродский, Д. Хармс, А. Введенский, С. Завьялов, К. Малевич, А. Платонов, В. Казаков и др.). Член Международной Академии Зауми. Обладатель медали им. Николая Федорова. Лауреат премии Андрея Белого (2024).

Йекнич Лана (Белград, Сербия, род. 1993 г.) — окончила филологический факультет Белградского университета, где в 2023 году защитила кандидатскую диссертацию под названием «Драматургический и театральный метод Николая Коляды». Лауреат первой Бранковой премии Матицы Сербской (2017/2018) и премии имени профессора доктора наук Радмилы Милентиевич (2017/2018) в области русской литературы. Автор научных статей и театральной критики, публикуется в национальных и международных научных журналах на сербском и русском языках (Књижевна смотра, Сборник Матице српске за славистику, *Slavica Tergestina*, Славистика, *Slavicum Press*). Участник международных конференций (Кёльн, Санкт-Петербург, Цюрих, Белград, Екатеринбург). Член «Матицы Сербской» и редколлегии швейцарского журнала «*Slavicum Press*». Переводит с русского языка. По пьесе Романа Козырчикова «Тихий свет» в переводе Ланы Йекнич поставлен спектакль «Тихий свет» (2022) в постановке Наташи Радулович (Региональный театр Нови-Пазар).

Йованович Милюе (1930–2007) — специалист по русской литературе XX века, профессор филологического факультета в Белграде с 1971 года. До 1971 г. работал в издательствах редактором, переводил с русского языка (в основном малоизвестных и забытых авторов), писал сотни предисловий и послесловий к сочинениям русских писателей. Перевел более 50 книг русских прозаиков. Докторскую диссертацию «Искусство Исаака Бабеля» написал в 1964 г., защитил в 1968 г., опубликовал в 1975 г. Монографии: «Утопия Михаила Булгакова» (1975),

«Обзор русской советской литературы» (1980), «Достоевский и русская литература XX века» (1985), «Михаил Булгаков. Книга вторая» (1989), «Русские поэты XX века. Диалоги и монологи» (1990), «Достоевский: от романа тайн к роману мифу. Система чужих голосов» (1992), «Достоевский: от романа тайн к роману мифу. Метаморфоза жанра» (1993), «Избранные труды по поэтике русской литературы» (2004), «Элегические раскопки» (2005, соавтор: Корнелия Ичин). Автор большого числа научных статей, которые печатались в журналах и сборниках в России, Швеции, Норвегии, Финляндии, Германии, Чехии, Польше, Венгрии, Болгарии, Израиле, Франции, Швейцарии, Италии, Голландии, Дании, Канаде, США. Читал лекции по приглашению в университетах в Финляндии и в Германии. Автор сборника рассказов «Простое убеждение» (1964), пьесы «Булгаков» (1988), двадцати романов.

Йовович Татьяна (Подгорица, Черногория, род. 1973 г.) — профессор Университета Черногории, заведующая кафедрой русского языка и литературы. Исследует культурологические темы с точки зрения междисциплинарного взаимодействия литературы, философии, визуальных искусств и популярной культуры. Три года являлась деканом филологического факультета. Возглавляет Совет Национальной библиотеки Черногории имени Джурдже Црноевича. Один семестр провела в Стэнфордском университете в Калифорнии, в рамках стипендии Стейт Департамента. Опубликовала книгу «Драматический эксперимент Зинаиды Гиппиус» в Белграде. Статьи о русской литературе XX века, преимущественно интердисциплинарного характера, опубликованы в уважаемых международных сборниках и журналах. Составитель опубликованной в Черногории книги Еврема Белицы «Очерки о русской литературе XX века» (выбор текстов, предисловие и биография). Судебный переводчик и фриланс-копирайтер. Помимо академической карьеры, имеет богатый опыт работы в СМИ, в сфере рекламы и PR. Пять лет работала на должности главного редактора бортового журнала черногорской авиакомпании.

Являлась исполнительным редактором русской версии монографии «По волнам мечты» о художнике Войо Станиче, а также редактором перевода книги Шербо Растодера и Живко Андрияшевича «История Черногории». Перевела часть русскославянских документов о Шчепане Малом из Русского государственного архива на черногорский язык.

Кувекалович Мария — аспирант и сотрудник филологического факультета Белградского университета. Научные интересы направлены на исследование творчества Андрея Платонова и Сергея Третьякова. В ее научных работах рассматриваются вопросы советской идеологии, пролетарской культуры, а также социальные и политические процессы, повлиявшие на развитие литературы XX века.

Кусовац Елена (род. 1979 г.) — профессор филологического факультета Белградского университета. Автор научных публикаций о русском авангарде, художественном андерграунде и московском концептуализме, а также монографии «От абсурда к психоделике». Переводчик Д. Хармса, К. Малевича, Е. Фанайловой, А. Монастырского, П. Пепперштейна.

Куюнджич Драган — профессор Центра еврейских исследований имени Бада Шорштейна, профессор германистики и славистики, преподаватель теории кино и медиа в Университете Флориды, США. С 1990 года опубликовал множество статей в России, является постоянным автором журналов «Новое литературное обозрение», «Неприкосновенный запас», «Синий диван», «Философский журнал», «Вопросы кино», «Сеанс», «Пушкинский сборник». Редактор двух томов «Бахтинского сборника» (Москва, 1990, 1991) и автор книги «Воспаление языка» (Москва: Ad Marginem, 2003). Выступал с многочисленными приглашенными докладами в Эрмитаже, Гараже, Российской академии наук, РГГУ, Санкт-Петербургском государственном университете, Европейском университете в Санкт-Петербурге, Смольном Университете

в Санкт-Петербурге, Мининском университете в Новгороде и др. Его фильмы «Сinemuse. Селфи с Сокуровым» и «В Питере — петь. Сергей Шнуров» были впервые показаны на фестивале «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге (2016, 2017).

Петров Александр (1938–2021) — сербский поэт, писатель, литературовед, сотрудник Института литературы и искусства в Белграде (1964–1990), профессор Университета в Питтсбурге (1993–2021), почетный профессор Университета в Айове (с 1973 г.). Специалист по всемирной литературе, с уклоном в славянские литературы в европейском контексте и балканские исследования. Председатель Союза писателей Сербии (1986–1988) и Союза писателей Югославии (1988–1991). Автор книг о сербских писателях Иво Андриче и Милоше Црњански, десятка книг, литературоведческих статей и эссе. Его исследования и критические тексты публиковались на сербском, русском и английском языках. Составитель «Антологии русского формализма», «Антологии русской поэзии XIX–XX веков». Читал лекции в университетах на всех континентах. Автор 10 поэтических сборников и 3 романов, а также двухтомника воспоминаний «Мнемороман». Его поэзия переведена на 29 языков, ей посвящено несколько книг и научных сборников. Учредитель и главный редактор журнала «Литературная история» (1968–1972), редактор газеты «Американский сербозащитник» (1993–2021), один из учредителей Фонда «Вук Караджич».

Станкович Снежана (Баня-Лука, Босния и Герцеговина, род. 1996 г.) — аспирант филологического факультета Белградского университета, специализируется на русской литературе XX–XXI веков. Пишет докторскую диссертацию, посвященную эзотерическим мотивам в творчестве Юрия Мамлеева. Публиковалась в ряде научных изданий, участвовала в международных и национальных конференциях. Научные интересы включают исследование тем пространства, сновидений, визуальности и эзотерики в творчестве таких авторов, как Гайто Газданов, Владимир Сорокин и Юрий Мамлеев.

Чурич Бобан (1968–2019) — профессор Белградского университета, переводчик. Автор книг «Романы Бориса Савинкова» (2020) и «Из жизни русского Белграда» (2011). Исследователь русской эмиграции в Сербии. Студентами опубликован его курс лекций под названием «Русская эмиграция» (на сербском языке в 2019, на русском — в 2024 году). Сотрудничал с научными журналами Сербии, России и Болгарии. По приглашению читал лекции в университетах в Москве и Нижнем Новгороде. Опубликовал книги переводов русской прозы и искусствоведческих текстов (В. Аксенов, А. Солженицын, Н. Рерих, «Документы для понимания русского авангарда» и др.).

Шливар Василиса (род. 1991 г.) — доцент кафедры славистики филологического факультета Университета в Белграде. Исследователь и преподаватель русской литературы и культуры, переводчик. Автор двух книг: «Картины абсурдного мира Владимира Казакова» (2022), «Десакрализация молчания. О блокадных стихотворениях Геннадия Гора» (2025), а также многочисленных статей, посвященных русской литературе и культуре. Публикуется в сербских и иностранных журналах и сборниках.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
<i>Бобан Чурич</i> Идея террора и творчество Бориса Савинкова	9
<i>Петар Боянич</i> Насилие и противонасилие. О правильном сопротивлении. (Эскиз возможной русской этики войны в контексте Великой войны)	26
<i>Мария Кувекалович</i> Герои-ударники Андрея Платонова на фоне культурной и общественно-политической жизни СССР в 1930 гг. (на материале пьесы «Высокое напряжение»)	47
<i>Василиса Шливар</i> Вадим Сидур: бунт эроса против десакрализации смерти ...	62
<i>Александр Петров</i> Встречи с Бродским	89
<i>Миливое Йованович</i> Пастернак и Бродский (к постановке проблемы)	120
<i>Елена Кусовац</i> Эволюция московского концептуализма: от раннего Кабакова до позднего Пепперштейна	143
<i>Корнелия Ичин</i> Summa Melancholiae: Виктор Пивоваров	174

<i>Татьяна Йовович</i>	
Литературный инцидент Льва Рубинштейна: освобождение стихов от поэзии	212
<i>Снежана Станкович</i>	
Вопросы бытия: звуковые галлюцинации у Юрия Мамлеева	223
<i>Драган Куюнджич</i>	
Ликвификация и ликвидация музея у Сокурова и Шнурова: «А нету, тетя, такого музея»	239
<i>Лана Йекнич</i>	
Режиссерская работа, работа с актером и творческий процесс в «Коляда-театре»	252
Об авторах	286

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЛЕТЕЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ

в Санкт-Петербурге:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, Литейный пр., 57 8 (812) 273 50 53	«ПОДПИСНЫЕ ИЗДАНИЯ» (с 10:00 до 22:00) www.podpisnie.ru
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, ул. Некрасова, 23 8 (911) 977 40 47	«ВСЕ СВОБОДНЫ» (с 12:00 до 22:00) www.vse-svobodny.com
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, Невский пр., 66 8 (812) 640 44 06	«КНИЖНАЯ ЛАВКА ПИСАТЕЛЕЙ» (с 10:00 до 22:00) www.lavkapisateley.spb.ru
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, ул. Малая Конюшенная, 9 8 (812) 571 20 75, 8 (812) 312 52 00	«СЛОВО» (с 11:00 до 20:00) www.slovo.net.ru
ФИЛОСОФСКИЙ КНИЖНЫЙ Санкт-Петербург, Дмитровский пер., 4 8 (921) 914 45 44	«ДАЛЬ» (с 11:00 до 21:00) umozrenie.com
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, 105 8 (812) 365 41 38	«ПРОФИ» (с 10:00 до 19:00) vk.com/profknigaspb
ДУХОВНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ Санкт-Петербург, Невский пр., 177 8 (812) 643 77 43	«НЕВСКИЙ, 177» (с 10:00 до 20:00) www.vk.com/dpcspb

в Москве:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Москва, ул. Тверская, д. 8, стр. 1 8 (495) 629 64 83, 8 (495) 797 87 17	«МОСКВА» (с 09:00 до 24:00) www.moscowbooks.ru
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Москва, ул. Тверская, д. 17 8 (495) 749 57 21, 8 (495) 629 88 21	«ФАЛАНСТЕР» (с 11:00 до 20:00) www.falanster.su
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Москва, Пятницкий пер., 8 8 (495) 951 19 02	«ЦИОЛКОВСКИЙ» (с 11:00 до 22:00) www.primuzee.ru

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Москва, ул. Мясницкая, 20
8 (495) 772 95 90 доб. 15429

«БУКВЫШКА»

(пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб. с 10:00 до 19:00)
www.bookshop.hse.ru

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Москва, ул. Чайнова, 15
8 (495) 250 65 46

«У КЕНТАВРА»

(пн.–пт. с 10:00 до 19:30, сб. с 10:00 до 17:00)
www.rsuh.ru/kentavr

КНИЖНЫЙ КЛУБ

Москва, 1-Останкинская 55, 2 этаж, место 96
8 (495) 688 54 22

ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР РМ

(с 10:00 до 18:00)
www.marketbooks.ru

КНИЖНАЯ ПАЛАТА

Москва, Пятницкая, 6/1 стр. 3
8 (996) 710 96 90

В ЧЕРНИГОВСКОМ

(пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб.–вс. с 11:00 до 17:00)
teletype.link/bookchamber

в Минске, Риге:**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН**

Минск, ул. Казинца, 123, оф. 4
+375 17 338 95 23

«ЭПОСЕРВИС»

www.tregross.com

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Kr. Varona iela 45/47, Riga
+371 67315727

«Intelektuāla grāmata»

(пн.–пт. с 10:30 до 19:00, сб. с 11:00 до 18:00)
www.merion.lv

Электронные книги:**ДИРЕКТ-МЕДИА**

www.directmedia.ru

ЛИТРЕС

www.litres.ru

Университетская библиотека ONLINE

biblioclub.ru

БИБЛИОРОССИКА

www.bibliorossica.com

Интернет-магазины:**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА»**

www.moscowbooks.ru

OZON

www.ozon.ru

WILDBERRIES

www.wildberries.ru

ЯНДЕКС МАРКЕТ

market.yandex.ru

NATASHA KOZMENKO BOOKSELLERS

www.nkbooksellers.com

ESTERUM

www.esterum.com

БУКВОЕД

www.bookvoed.ru

ЧИТАЙ ГОРОД

www.chitai-gorod.ru

MY-SHOPRU

www.my-shop.ru

БУНТУЮЩАЯ КУЛЬТУРА
«Русский хронотоп». Выпуск 3

Главный редактор портала «РК. Пространство и время русской культуры»
Дмитрий Александрович Ивашиңцов

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин

Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Художник *Д. Д. Ивашиңцов*
Оригинал-макет *Н. Л. Балицкая*
Корректор *Д. Ю. Былинкина*

Печатается с готового оригинал-макета



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция:
e-mail: aletheia92@mail.ru

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Фаланстер», ул. Тверская, д. 17. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru

в Минске:

«Эпосервис», ул. Казинца, д. 123, оф. 4.
Тел. +37 517 338 95 23, www.tregross.com

в Риге:

«Intelektuāla grāmata»
Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Тел. +371 67315727, info@merion.lv
Интернет-магазин: **www.ozon.ru**

Формат 60 × 90 ¼. Усл. печ. л. 18,50.