



В 2017 году вышло в свет новое издание автобиографического романа Евгении Гинзбург «Крутой маршрут» с иллюстрациями Ивана Задорожного, петербургского художника с барнаульскими корнями

Специфика новейшего издания, включившего семьдесят пять иллюстраций Ивана Задорожного, — в нестандартном оформительском решении и силе совместного воздействия текста и изображения.

## Слово

«Крутой маршрут» — это путь длиной в восемнадцать лет одной женщины, члена партии, еврейки, университетского преподавателя и журналистки,

обвиненной в троцкистской контрреволюционной деятельности, заключенной ярославской тюрьмы и исправительно-трудового лагеря на Колыме, дробильщицы вечной мерзлоты, уборщицы, посудомойки, по странному стечению обстоятельств угощающей хлебом своего следователя, тоже оказавшегося по эту сторону колючей проволоки, санитарки, работницы лесоповала, птичницы, медсестры, дочери, к отцу которой никто не пришел на похороны, матери двух мальчиков — одного, погибшего в блокадном Ленинграде, и второго, не погибшего и ставшего писателем Василием Аксёновым, поражения в правах, приговоренной к вечному поселению

в таких местах, которые ленивые школьники даже не считают нужным отмечать на контурной карте, в конце концов реабилитированной в 1955 году за отсутствием состава преступления.

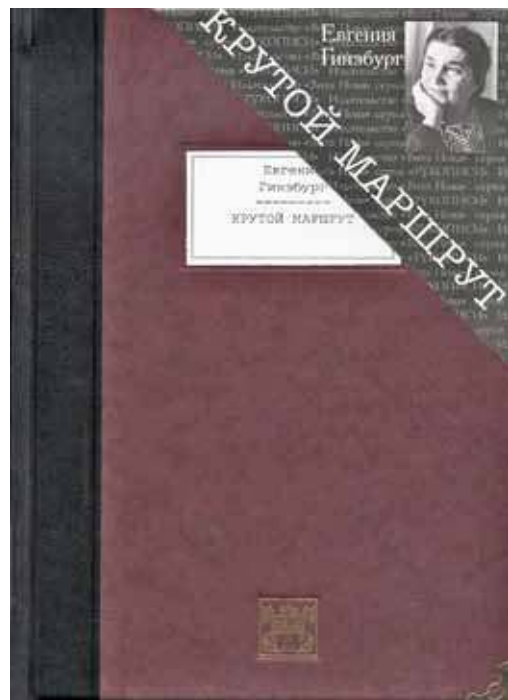
Одним вопросом задается Евгения Гинзбург в предисловии, и он все время висит над читателем: неужели все это всерьез? Потому что это театр абсурда, это сон, в котором все связи порваны или алогичны, если его начинаешь пересказывать, это боль, которая находится за границей болевого шока, после которого — некроз, атрофия, необратимые биологические процессы.

Помимо очевидного политического значения, которое не могло быть индифферентно автору (даже своего бывшего мужа, тоже подвергнутого воздействию репрессивного механизма, Евгения Семёновна характеризует, прежде всего, в контексте его политических взглядов), через ткань текста, сознательно или несознательно вложенный, сквозит вневременной, почти библейский, как книга Иова, на определенном этапе отсекающий вопрос «За что?» онтологический смысл, горящий о страдании вообще, о страдании как свойстве всего человеческого и абстрактной категории. И еще это, пожалуй, один из немногих примеров, когда формула «горе от ума» недействительна. Во-первых, Евгения Гинзбург, обладая прекрасной памятью, спасала себя от нависающего над многими заключенными умопомешательства чтением про себя давно заученных стихов (а стихи — это почти молитва), а затем, после освобождения, во время работы в детском саду (куда она была допущена по великой милости), поражала выпускниц педагогических училищ декламированием советских классиков детской литературы наизусть. Во-вторых, за эти восемнадцать лет она стала буквально пишущей машинкой, ходячим звукозаписывающим устройством, кажется, оказавшимся в том месте и времени только для того, чтобы все верно запомнить и отчитаться точно по Мандельштаму: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» Ее личная культура стала чем-то вроде подушки безопасности, которая помогала оставаться человеком в нечеловеческих условиях, когда другие сплошь и рядом приближались к состоянию почти звериному, которому, скорее, сочувствуешь, чем осуждаешь, потому что неизвестно, где бы был сам, если что. Эта книга, от которой становишься старше на полжизни и, может быть, седеет на несколько волос, и поэтому перед автором иллюстраций стояла довольно сложная задача, с которой он, на наш взгляд, вполне справился.

## Изображение

Специфика задачи заключалась в том, что текст сам по себе выразителен: Евгения Гинзбург создала мир, существующий в некоей точке равновесия между вещной осязательностью, эффектом личного присутствия и тем, что в древнегреческом искусстве было принято обозначать критерием достаточности. Иллюстрирование литературных произведений — это порой скользкая дорожка, потому что, с одной стороны, для художника всегда есть риск стать жертвой нарратива, неким сурдопереводчиком литературного языка на язык пластический либо, напротив, создать свою собственную художественную систему, оторвавшуюся от изначального материала, как потерявший связь с космической станцией спутник. Вступать в соревнование с текстом Гинзбург, пожалуй, не имело смысла, но, чтобы ему

соответствовать, важно было услышать его ритм, тональность. Скупыми, ограниченными средствами (прямые четкие линии, педантичное изгнание второстепенных деталей) в подчеркнуто графичной манере художник создает среду, существующую как бы по ту сторону той самой боли: это отстраненность, доходящая до бесчувственности, атараксии. И эта сдержанная манера задает искомый уровень драматизма, более устрашающий, чем простая истерика. С другой стороны, автору иллюстраций порой не чуждо влияние немецкого экспрессионизма, но его вкрапления используются в дозировке сильнодействующего препарата, что позволяет опять же добиваться нужного воздействия без эффекта замыливания, как это бывает при круглосуточной новостной трансляции катастроф, к которым все привыкают. Художник оперирует скупой цветовой палитрой и создает мир, из которого выкачали почти все краски, оставив серый каркас: это кадры бесконечного черно-белого фильма, для которого киношные начальники пожалели цветной пленки, не найдя сюжет душеполезным. В целом используются довольно простые метафоры, ясно прочитываемые образы, вызывающие целый сонм ассоциативных привидений из культурного бэкграунда. Например, применяется мотив некоей угрожающей, хтонической силы, стоящей над людьми, неконтролируемой и иррациональной, как природная стихия. Эта сила в отдельных иллюстрациях приобретает черты антропоморфности, наделяется характеристиками человекообразного чудовища, немного отдающего щекочущим холодком опять же мандельштамовского «Мы живем, под собою не чуя страны...» Но у данной силы, как у какого-то надмирного механизма, есть вполне конкретные земные представители и исполнители. И на данном уровне зло обезличено, имперсонально, лица лишены индивидуальных черт, а туловища — порой и голов, глаза (если головы все-таки есть) прикрыты то ли очками, то ли слепящими фарами. И этому злу как всеобщей категории противопоставлен человек, — конечно же, маленький, мерзнущий, перепуганный и живой (вроде бы еще). Но чем ближе к финалу, тем более этот человек сам становится подверженным обезличивающему началу, превращаясь в подобие







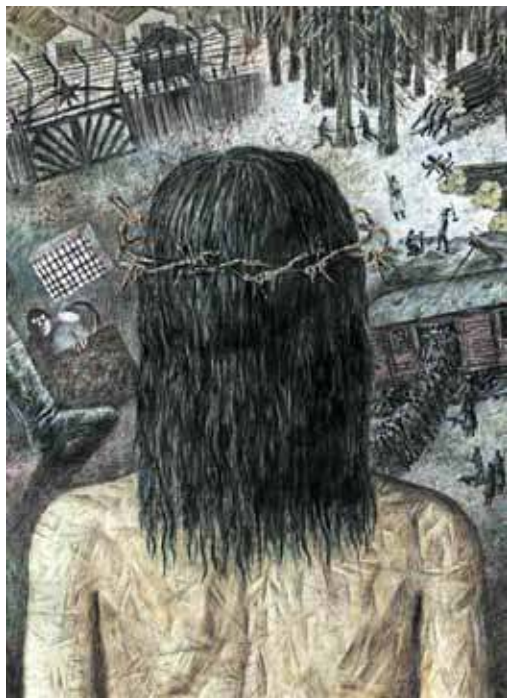
деревянной скульптуры Русского Севера, в рубленного неисклюмым мастером болвана со стертыми чертами и лицом-маской — так вводится довольно актуальная для искусства XX века тема манекенообразного существования.

Еще один смыслообразующий элемент некоторых иллюстраций — это мотив машинерии, индустриальной эстетики, механистического мира, построенного исключительно из металла, скрепленного гайками и заклепками и замыкающего в свои железные скобы человека, который рискует быть скорректированным этим прокрустовым ложем. Время от времени этому искусственному, жесткому, регламентированному началу противопоставляется нечто живое, теплое, непослушное и трепещущее: груда цветных платьев, которые обменяли на тюремные робы, цветы, прорастающие в самых неподходящих местах вопреки здравому смыслу. В целом мотив дихотомии, двоимирия, разделения на два начала характерен для данной серии и используется в различных вариациях. Важной художественной характеристикой, которая, безусловно, восходит к технике исполнения, но в какой-то момент ее переступает, становится использование многочисленных пересекающихся мелких линий, которыми буквально испещрены пространство и, особенно, лица героев: это одновременно исчерканные, смятые и выброшенные в урну листы бумаги, линии жизни на ладони, шрамы на коже, борозды на многократно распаханной истерзанной земле. И снова пластическое решение невольно притягивает литературное сравнение: «Как клинописи жесткие страницы страдание выводит на щеках». Даже оборотная сторона иллюстрированных страниц оформлена в виде сгущающейся черноты, тоже покрытой этими линиями, и она сродни той, что висит над мертвым «Маратом» Жака Луи Давида: в ней есть

что-то еще, помимо отсутствия света. Говоря об общем художественном решении, можно также отметить и некоторые элементы романтизации (в смысле романтизма, а не романтики), например, использование приема эстетизации ужасного, будь то образ смерти или привидений.

Отдельные многофигурные сцены этой серии, решенные с помощью противопоставления ближнего и дальнего планов, интересны тем, что человек существует в них как бы в условиях картины Северного Возрождения: персонаж или слишком мал, затерян в пространстве, поглощен им, или, напротив, слишком велик, но в любом случае несоразмерен окружающей обстановке, и тут уже — какой там возрожденческий гуманизм — скорее, похоже на восточный деспотический максимализм: все или ничего. Сюда же, пожалуй, можно отнести и то ли древневосточную, как в месопотамском фризе, то ли древнерусскую, как в иконе, симультанность — все происходит одновременно, без деления на «до» и «после»: работа, допросы, убийства; со времен Средневековья ничего не изменилось в нашей стране, события по-прежнему не научились дисциплинированно вставать в очередь друг за другом, впрочем, в аду времени нет (да и в раю, наверное, тоже). Само же пространство (трудно назвать его просто пейзажем) — пустое, несуразно большое, одичалое, брошенное, возможно, даже проклятое, и это точно не Земля, это другая планета, на которой когда-то была жизнь: даже солнце висит здесь слепым негреющим блином.

Однако не только парафразы с классическим искусством прочитываются в этих иллюстрациях. В отдельных работах, относящихся к финальной части романа, чувствуются отсылки и к соц-арту, например, к знаменитому Эрику Булатову, чьи характерные приемы: плакатность, включение текста в изображение, мотив вечной очереди-строга, образ вождя, — переводящие советскую реальность в плоскость постмодернистской пародии, вполне корректно отражают оценку героиней (а вместе с ней и некоторой частью общества) политического климата в стране. Светлый небесный горизонт за распахнутой перед отсидевшей свой срок женщиной и вовсе воспринимается как поймавшая художником между строк издевка — на свободу с чистой совестью.



**Иван Александрович Задорожный — живописец, график. Родился в 1981 году в Барнауле. Окончил Новоалтайское художественное училище и Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (мастерская станковой графики). С 2015 года — член Санкт-Петербургского Союза художников.**



— Тема моего диплома («Путешествие домой») была частично связана с лагерной прозой. В то время я увлекался Солженицыным, Шаламовым и включил этот мотив в работу. Алексей Захаренков, директор издательства «Вита Нова», обычно присутствует на защите дипломов художественных вузов, где есть графическое отделение. Он как-то пригласил меня и предложил сотрудничество. «Вита Нова» — это такой глобальный арт-проект, и отношения там не на уровне «заказчик — исполнитель», это скорее творческий процесс.

Мне показалось, что текст написан с каким-то колоссальным, почти патологическим болезненным страхом: смерти, забвения, что сейчас за тобой придут. Поэтому такая изобразительная манера: все как бы мятое, темное, — так я постарался воспроизвести страх. В текст нужно вчитываться, вживаться в него — а это довольно тяжелая вещь, иногда просто «накрывало». Тогда приходилось делать значительные паузы, необходимо было просто закрыть книгу, съездить в Крым, посмотреть на море и горы, чтобы потом отойти и вернуться к работе.

Моими задачами были образность, настроение, вчувствование. Что касается политики, то это не мое дело. Я никого не осуждаю и не оправдываю. Но то, что случилось в первой половине XX века (имеются в виду события мировой истории в целом. — Г.Б.), — совершенно беспрецедентно, такого вообще за всю историю человечества не было: шесть миллионов одних только евреев были убиты. Я не знаю, как это осмыслить, после этого можно заниматься только абсурдом, как Беккет или Кафка, — они были предтечами, чувствовали, как барометры. Абсурд — это когда невозможно как-то описать, интерпретировать, потому что сказать: да, это ужасно, кошмарно, — ничего не сказать.

Сейчас мне близка тема войны как следствия какого-то одного глобального процесса. В советской академической школе, соцреализме, собственно, войны и не было: это какой-то ура-патриотизм. Война — это, например, Отто Дикс со своей серией, это Кирхнер, хотя у него войны и нет как таковой, но сама манера — осколочная, можно порезаться. У Кирхнера есть «Солдатская баня», там лейки — один в один, как в газовых камерах. Макс Бекман — то же самое: психушка, дурка, шиза сплошная. Поздние композиции Кандинского — для меня это просто речь фюрера: я там вижу что-то агрессивное-неумолимое. Вот так об этом можно, наверное, говорить. Но, понимаете, у нас в России еще формально классическое образование, мы — выходцы из Академии, нас по-другому научили. Хотя, что касается графики, там немного свободнее, чем в живописи (имеется в виду разница в методах преподавания на факультетах живописи и графики в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. — Г.Б.), поэтому можно в своем развитии как-то дальше эволюционировать. Конечно, эволюционировать не из-за конъюнктуры какой-то, потому что многие художники вдаются в этот процесс, когда надо а-ля Френсис Бэкон что-то намазать и можно ехать на ярмарку в Лондон или Испанию, — я не сторонник этого: художник должен быть искренним. Если происходит какой-то слом, то это органический переход, это необходимость. Сейчас я продолжаю работать в фигуративной, даже более традиционной, чем раньше, манере: это моя внутренняя потребность, так надо, у каждого это по-своему. ■

Эте темы, о которых в искусстве говорить, возможно, сложнее, чем об абсурде репрессивной системы и специфике лагерного быта (или бытия). Кира Муратова, например, не любила снимать поцелуи: считала, что получится все равно плохо. Образ влюбленных друг в друга политической заключенной и доктора включается в упомянутые ироничные соц-артовские почти коллажи ярким пятном, киноварной иконописной вспышкой, как будто единственно имеющей смысл среди то ли маршей, то ли очередей: это любовь во время зимы, чумы, войны — чего угодно, почти по Пастернаку: я знал двух влюбленных, живущих Петрограде в дни революции и не заметивших ее. В отдельных иллюстрациях, посвященных, как это называлось по терминологии лагерного начальства, «связи зэка с зэкою», между этими двумя самыми несчастными и самыми счастливыми людьми есть что-то такое, что чувствуют те, кто способен воспринимать инфр- и ультразвук, что-то наподобие привидения умершего родственника, которое пытаешься окликнуть по имени, и оно тут же исчезает. Эта сомнамбулическая атмосфера вечного макового поля намекает и на магриттовский сюрреализм с его паузами и умолчаниями, и на вечный покой булгаковских Мастера и Маргариты (а тот самый доктор, между прочим, объяснялся в любви на латыни — нужно учитывать).

Избранная аскетичная манера не сразу уступает место другим цветам и характеристикам в иллюстрациях, относящихся к периоду жизни Евгении Гинзбург после освобождения. Тем не менее по мере продвижения к финалу все более заметны контрасты между образами отчужденной, враждебной человеку среды и всюду проникающей весны. В конце концов прощенное кем-то пространство безвольное процветает весенним лугом, и стены темниц рушатся, и вечная зима отступает, что, конечно, не отменяет случившегося ада.

В мире есть вещи, стоящие за гранью добра и зла, что-то такое, после чего привычный порядок вещей невозможен. Немецкий философ Адорно считал, что после Второй мировой войны, например, писать стихи и создавать фигуративную живопись — безнравственно. Возможно, в этом правиле время от времени встречаются удачные исключения.