

2007 – 2022

Коммерсантъ-Weekend

обсто- ятель- ства речи



Сборник

Обстоятельства речи.

Коммерсантъ-Weekend 2007–2022

2007-2022

УДК 7.036 (470+571)
ББК 85.103(2) +71.4(2)

Сборник

Обстоятельства речи. Коммерсантъ-Weekend 2007–2022 /
Сборник — 2007-2022

ISBN 978-5-6049359-8-9

Как Владимир Сорокин стер грань между утопией и антиутопией, Иван Шишкин показал нам идеальную Россию, Клинт Иствуд развенчал американские мифы, а одна телевизионная трилогия спасла троих невинно осужденных? В этой книге собраны тексты, выходившие в журнале «Коммерсантъ-Weekend» на протяжении последних 15 лет и описывавшие трансформации культуры и нас самих. Григорий Дашевский, Мария Степанова, Юрий Сапрыкин, Григорий Ревзин, Анна Толстова, Игорь Гулин, Зинаида Пронченко и другие авторы рассказывают о книгах, фильмах, искусстве, музыке и людях, которые определили наш взгляд на окружающий мир.

УДК 7.036 (470+571)
ББК 85.103(2) +71.4(2)

ISBN 978-5-6049359-8-9

© Сборник, 2007-2022

Содержание

От редакции	6
Место – Здесь	7
Радость отворачивания	7
Художник по своей природе	9
Слеза и топор	11
Три четверти часа на Семеновском плацу	11
Тварь я дрожащая	12
У наших	12
Ходил развлекаться, попал на похороны	13
Мертвый дом	14
Слезинка ребенка	15
З. Р. Д	16
Болото как русская святыня	18
Среда выживания	25
Под собственным надзором	27
Как расчеловечить за три недели	29
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Коммерсантъ-Weekend 2007—2022

Обстоятельства речи

© Музей современного искусства «Гараж», 2023

© АО «Коммерсантъ», тексты, 2023

От редакции

В этой книге собраны тексты, выходившие в журнале Weekend (пятничное приложение к газете «Коммерсантъ» с 2001 года) в течение последних 15 лет. На протяжении всего этого времени Weekend писал о книгах, фильмах, выставках и спектаклях, менявших культуру, о появлении новых тенденций и возвращении старых, об идеях, словах и образах, определявших наш взгляд на окружающий мир и на самих себя. Собранные здесь тексты представляют этот журнал только отчасти. Среди них мало собственно рецензий, совсем нет интервью, нет развлекательных жанров и больших многосоставных проектов, да и вообще много чего нет. И все же, сложенные вместе, эти тексты рассказывают что-то важное о том, что происходило с нами в течение этих 15 лет.

В книге три части: место, время и образ действия. В первой собраны тексты о том, как место определяет содержание: по большей части они о России – и о том, каким видится остальной мир из нее. Вторая часть – о времени, о том, как мы пытаемся разглядеть свое настоящее в прошлых эпохах и ищем прошлое в окружающей нас жизни. Третья часть сосредоточена вокруг действия и посвящена тому, как, преодолевая различные обстоятельства, люди пытаются изменить мир или остаться собой. Собственно, обстоятельства во всей своей сложности и есть главный предмет этой книги. Речь не только о том, в каких условиях действовали ее герои, но и об обстоятельствах написания текстов и, что немаловажно, их отбора. Эта книга была собрана в Москве в 2022 году, и это обстоятельство стало для нее определяющим.

Место – Здесь

Радость отвращения Как Владимир Сорокин стер грань между утопией и антиутопией *Григорий Дашевский, 2008*

Две последние книги Сорокина «День опричника» (2006) и «Сахарный Кремль» (2008), изображающие будущую Россию с царем, опричниной, порками, юродивыми и полной зависимостью от Китая, доводят до карикатурного предела тенденции режима: изоляционизм, клерикализацию, произвол силовиков. Большинству читателей Сорокина эти тенденции не нравятся, а изображение малоприятного нам политического будущего мы привыкли называть «антиутопия», так что и эти книги мы сразу же автоматически зачислили в этот разряд. Но ведь любое будущее одних может пугать, а других радовать. Например, за два года до выхода первого романа Сорокина, в 2004 году, прогремел доклад политолога Михаила Юрьева «Крепость Россия», где «новый изоляционизм» в духе Московского царства проповедовался как единственное спасение России.

Может показаться, что назвать книгу о будущем утопией или антиутопией – дело попросту читательских убеждений: что для либерала ужас, то для государственника восторг. Но на самом деле эти названия не просто внешние этикетки – утопические и антиутопические книги по-разному устроены.

Если человек видит, что обществу грозит распад, он пишет утопию и показывает, как разум мог бы устранить причины распада и превратить общество в гармоничное целое. «Может ли быть большее зло для государства, чем то, что ведет к потере его единства и распаду на множество частей? И может ли быть большее благо, чем то, что связует государство и способствует его единству?» – сказано в «Государстве» Платона. Главный вопрос утопии – как устроить гармоничное общество, то есть, в сущности, вопрос начальника, поэтому чаще их и сочиняют люди с задатками правителей – реализованными, как у Томаса Мора, успевшего побыть советником короля до попадания на плаху, или нереализованными, как у Платона или Чернышевского, которым поучаствовать в управлении не удалось. Читатель утопий отождествляется не с персонажами внутри этого мира, а с самим этим миром, воплощающим правила разума и справедливости, и радуется, видя свои представления получившими зримую форму.

Антиутопию человек пишет тогда, когда планы начальства по созданию гармоничного целого близки к осуществлению и, главное, когда он боится той части своей души, из которой это гармоничное целое вырастает. Автор изображает реализацию этих планов, и читатель спрашивает: «Разве можно жить в таком мире?» Это читательское недоумение (негодование) открывает в книге зазор и посылает внутрь книги своего представителя в виде героя, сохранившего представление о минимуме человеческого: о праве утверждать, что дважды два четыре (Уинстон Смит в «1984» Оруэлла), или о праве на «свое место» (землемер К. в «Замке» Кафки), или о праве страдать (Дикарь в «Дивном новом мире» Хаксли) и т. п. Удовольствие мы получаем и от этих мрачных книг, но совершенно иного рода, чем от утопий. Это удовольствие от сознания, что есть какой-то общий для всех нас минимум, атом человеческого, который становится различим именно в уничтожающих его условиях антиутопии. Вокруг этого атома, общего для читателя и героя, мир антиутопии и строится.

Короче говоря, кому дороже целое, пишет (читает) утопии, а кому дороже единичное, пишет (читает) антиутопии.

И вот, вдумываясь в свои впечатления от книг Сорокина, мы видим, что будущее изображено, конечно, не очень радужное, но при чтении никакого особенного недоумения и тем более негодования мы не испытываем. Что на самом деле мы относимся к изображенным поркам и поджогам с тем же смиренно-веселым приятием, что и сами персонажи, с тем же рефреном из «Дня опричника»: «И слава богу». Что никакого зазора между правилами изображенного мира и нашим представлением о человечности на самом деле нет и, соответственно, персонажу, который бы не подчинился законам этого мира и с которым бы мы отождествились, просто некуда втиснуться. И что при чтении мы получаем то самое удовольствие от цельности изображенного мира, от слияния с правилами этого мира, какое обычно испытывает читатель утопий.

Сорокин и раньше изображал цельные утопические миры: советский мир, мир «русской классики» и проч. Но прежде главный его прием состоял как раз в том, чтобы отравить читателю удовольствие от этой целостности, вводя в текст копрофагию, членовредительство, каннибализм и прочие вещи, вызывающие инстинктивное отвращение. Собственно, способность читателя к отвращению и была тем минимумом человеческого, который Сорокин использовал как главный инструмент, превращающий утопию в антиутопию. Но в последних двух книгах он от этого своего фирменного приема отказывается и почти демонстративно заменяет отвратительное соблазнительным – прямолинейно и подробно написанными эротическими сценами.

Он словно говорит читателю: «Друг перед другом можно не притворяться – нам с вами все это действительно нравится; но посторонние нас не поймут, поэтому пусть внешне это будет сатирическая антиутопия, а внутренне – эротическая утопия». А в число посторонних, от которых мы прячемся, чтобы без помех наслаждаться слиянием друг с другом и с общей для нас целостностью, входит не только внешний мир, но и наш собственный минимум человеческого, чем бы этот минимум ни был – способностью к отвращению, протесту или просто к уходу. То есть Сорокин предлагает нам наслаждаться нашим общим целостным миром, но не забывать, что это наслаждение слегка непристойное; предлагает удовольствие от государственно-верноподданных чувств как от тайного порока.

№ 33, 29 августа 2008 (приложение «Книжный квартал»)

Художник по своей природе

Как Иван Шишкин показал нам идеальную Россию

Григорий Ревзин, 2007

Есть разные способы проведения досуга – можно сходить в кино, в театр, на выставку, но лучше всего погулять в сосновом лесу. То есть, конечно, такой культурной значимости, как с выставкой, в еловом лесу получить не удастся, но для души это наибольшее облегчение. Так вот, выставка Ивана Шишкина в Государственной Третьяковской галерее – это соединение душевного облегчения с культурным обогащением, то есть самое большое удовольствие, какого может достичь русский человек в смысле досуга. Даже одно полотно Ивана Шишкина оставляет ощущение соснового леса, но небольшого, как на участке в Барвихе. А тут полная выставка всего Шишкина, то есть это просто как заповедник в Завидове плюс примыкающие спело-колосающиеся поля.

Этот художник всегда меня поражал. Он всех всегда поражал, в особенности грибников и лесопромышленников, но меня он поражал как теоретическая проблема. Про этого художника известно, что на него глубочайшее влияние оказал Николай Гаврилович Чернышевский, автор романа «Что делать?». Шишкин учился рисовать пейзажи в Академии художеств в Петербурге и там познакомился с идеями Чернышевского, а потом поехал в Швейцарию, но и там все время думал о Чернышевском. Ему казалось, что Николай Гаврилович открывает новые горизонты в искусстве вообще и в пейзаже в частности.

И вот сколько я ни смотрел на полотна Ивана Шишкина, я никак не мог понять, при чем тут Чернышевский. Потому что Шишкин нам открыл, как прекрасен русский сосновый лес, еловый лес, лиственный лес, смешанный лес, ржаное и пшеничное поле, как хороши голосеменные и покрытосеменные растения, как по-разному растут растения со стержневой и мочковатой корневой системами и так далее – на выставке вы увидите сотни его зарисовок на эту тему. Фактически он ввел в искусство весь наш растительный мир, за исключением семейства споровых (мхи, лишайники и папоротники попадают в его творчестве, но мельком). А Чернышевский открыл язвы российского общества и пути его движения к прекрасному состоянию через сны Веры Павловны. Но Вере Павловне растения не снились. И где связь?

Я долго бился над этой проблемой и искал в творчестве Шишкина какого-нибудь бичевания язв русского общества, но ничего там не находил. А потом я прочитал диссертацию Чернышевского «Эстетические отношения искусства с действительностью», и мне открылось все содержание живописи Шишкина. Теперь я открою его вам, чтобы вы не читали такой длинный и утомительный труд.

Чернышевский рассуждал так. Какое яблоко лучше – настоящее или нарисованное? Конечно, настоящее, его можно съесть. То есть прекрасное есть жизнь. Среди настоящих какое лучше – большое и вкусное или маленькое и невкусное? Конечно, большое и вкусное. Отсюда картина, изображающее большое и вкусное яблоко, конечно, гораздо прекраснее, чем картина, изображающая маленькое и невкусное. То же рассуждение он повторил в отношении женщин – реальные оказались лучше нарисованных, а среди нарисованных лучше те, которые в реальности поавантажнее.

Эту первобытную прямо-таки логику в общем-то никто не принял, хотя про женщин он написал с душой и в чем-то убедительно. Действительно, одно дело – реальная красотка, а другое – так, картинка. Но в целом на искусство эта диссертация мало повлияла. Ни на кого, кроме Шишкина. Шишкин распространил эти идеи на растения.

Хороший пейзаж должен изображать хорошие растения, и чем растения лучше, тем лучше и пейзаж. Например, среди деревьев самое лучшее – это сосна. Береза что? Береза

только если на дрова, а сосна для всего годится: и дом строить, и корабль, а отходы можно и на дрова. Еще тоже хорошо дуб, хотя он труден в обработке и долго растет, – но дорогое дерево. Эти деревья и стали у него любимые. Причем среди сосен он выбирал самые лучшие, самые в соку экземпляры, и у него даже некоторые картины называются по сортам древесины: есть «корабельная роща», это вообще высшая категория, а есть «строевой лес», тоже хорошая картина, хотя, конечно, несколько ниже качеством, так сказать, экономического класса.

Вы можете подумать, что это тоже дремучий какой-то подход, но он привел к поразительным последствиям. Есть у Шишкина такая картина в ГТГ, называется «Рожь». И она появилась одновременно с картиной художника Саврасова, тоже «Рожь». Какая лучше? Великий критик Владимир Стасов написал про это: «у Шишкина „Рожь“ кажется сам-сто». Это такой хозяйственный термин, имеется в виду урожайность, из одного зерна получается сто, и это такая художественная гипербола, потому что реальная урожайность ржи в России в то время едва была сам-десять. Но Шишкин-то написал самую лучшую рожь, чтобы получить самую лучшую картину. А Саврасов, который пренебрег диссертацией Чернышевского и не овладел этой художественной методикой, нарисовал рожь вялую, побитую дождем, урожайность у нее вообще сам-пять. Ну и, понятное дело, проиграл в художественном отношении.

Тут вроде бы имеет место быть строгий реализм – все прекрасное берется из реальности. Но поскольку из реальности берется самое лучшее, причем в понятном, потребительском отношении, то возникает особый эффект. Надо понимать, что пейзаж изображает какую-то конкретную землю, и в частности русский пейзаж – это образ России. И получилась ух какая страна.

У Шишкина в России всегда хорошая погода. Практически всегда лето, июль. Потому что зачем изображать плохую погоду – ведь плохое же произведение выйдет, ведь научно доказали, что прекрасное есть жизнь. В эту хорошую погоду в самых лучших полях колосятся самые урожайные кормовые культуры. В лесах в России растут самые лучшие деревья, наиболее доходные с промышленной точки зрения. «Русский лес, русское богатство», как называется одна из его картин. Хороши также и почвы – в основном песчаные, на которых хорошо растут сосны. Хороши озерца, небольшие ручьи, луговые травы. В кустах вроде проку нет, но они укрепляют почвы от эрозии. Вообще художественную роль подлеска Шишкин только наметил, но должно же было что-то остаться и следующим поколениям живописцев. Что он недооценил в своих пейзажах – это хозяйственную роль рек. Ну как это объяснишь? Причуды гения...

В общем, прекрасный, превосходный получился художник, и людям радость. Вот ведь парадокс: весь реализм пришел к бичеванию мерзостей русской жизни, а в природе дал обратный результат – и с тех пор мы так и считаем, что жизнь у нас не очень, зато природа удалась. Жалко, что эта линия в нашем искусстве перестала развиваться. Деревья он нарисовал, а дальше? Ведь вот сейчас, скажем, был бы такой мастер. И бросить бы его на нефтянку. Ведь какие могли бы быть картины!

№ 59, 12 октября 2007

Слеза и топор

Достоевщина как общий знаменатель русской жизни

Юрий Сапрыкин, 2021

Исполнилось 200 лет со дня рождения Федора Достоевского – автора величайших русских романов, заглянувшего в неизведанные человеческие глубины, соединившего самое приземленное бытописание с самой возвышенной метафизикой и предсказавшего крутые повороты истории и мысли XX века. Наследие Достоевского необозримо, но есть в его текстах и философии некий общий знаменатель, отфильтрованный за десятилетия массовой культурой и школьным образованием. Что такое «достоевщина», понятно даже человеку, не читавшему Достоевского (и, вернее всего, именно такому человеку), – это бесконечный извив, излом, надрыв, метания между святостью и бесстыдством, самоуничтожение, граничащее с самолюбованием, иррациональная тьма, клубящаяся под благонравным обликом. Суффикс «-щин» придает этой «душевной неуравновешенности» универсальный характер: достоевщина – то ли вечная матрица русского сознания, то ли психический вирус, который автор выпустил из своей литературной лаборатории, некий «достоевский-трип», в котором носители русского языка пребывают уже второе столетие. «До него все в русской жизни, в русской мысли было просто, – писал Вячеслав Иванов в статье „Достоевский и роман-трагедия“. – Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство». Рассмотрим составляющие этой сложности, которые до сих пор то ли определяют нашу действительность, то ли в ней навязчиво мерещатся.

Три четверти часа на Семеновском плацу

В 1849 году Федору Достоевскому, одному из обвиняемых по делу кружка петрашевцев, вменяют в вину чтение вслух письма Белинского Гоголю – того самого, где сообщается, что «Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности».

Затемнение, титр «прошло 10 лет» – и вот тот же Достоевский критикует европейские ценности, пишет антинигилистический роман, рассуждает об особом предназначении России и видит спасение в религиозном преображении человеческой души, а не в общественном переустройстве.

Превращение молодого вольнодумца в пожилого охранителя – обыкновенная история, но у Достоевского и она окрашена в особые тона: тирания, играющая человеческими жизнями, ужас смертного часа, экстатический восторг чудесного спасения. 22 декабря 1849 года (по старому стилю) осужденных петрашевцев приводят на Семеновский плац и зачитывают смертный приговор. Жестокая инсценировка длится без малого час: троим приговоренным уже завязали глаза (Достоевский стоит во второй тройке), солдаты уже вскинули винтовки, когда офицер зачитывает указ о помиловании – расстрел заменили каторгой. «Ведь был же я сегодня у смерти, три четверти часа прожил с этой мыслию, был у последнего мгновения и теперь еще раз живу!» – пишет он брату Михаилу вечером того же дня. Последовавшие годы каторги и солдатской службы лишь довершат начатое в тот день.

Либеральная публицистика часто видит в истории Достоевского стокгольмский синдром: страдания проще пережить, если увидеть в них высшую правду и воспеть собственных мучителей. В слиянии с силой, способной казнить и миловать, можно найти своеобразный комфорт, но это какой-то сюжет из фильма «Ночной портье», для России Достоевского в нем не хватает метафизического размаха. Чтобы прийти от потрясения основ к их искреннему утверждению, необходимо пережить пограничное состояние, экстремальный опыт.

Этот паттерн повторяется в XX веке в самых разных судьбах: легальный марксист образца 1905-го, рок-н-рольный гедонист эпохи рок-лабораторий, художник-постмодернист из «новых диких» – каждый из них в свой час отпускает бороду и начинает проповедовать Царство Божие, пережив перед этим войну, тюрьму, болезнь или просто доведя себя до точки подручными средствами. Путь к консерватизму лежит через встречу со смертью. Прежние соратники могут увидеть в этом предательство (к тому же «новые консерваторы» нередко топчут прежние идеалы с упоением, свойственным скорее персонажам Ф. М. Д., нежели самому автору), сам «обратившийся» осознаёт это как выход к пониманию более глубоких истин – от прежних, поверхностных; если в этом и есть попытка договориться с некоей силой – то скорее не с той, что выносит судебные приговоры, а с той, в чьих руках все концы и начала. Так или иначе неумолимость этого поворота заставляет видеть за ним какой-то специфически русский поворот сознания – в отличие от перечисленных ниже, не придуманный Достоевским, но отчетливо проявившийся в его собственной судьбе.

Тварь я дрожащая

Человек, идущий на убийство, чтобы испытать себя, подняться на новый, «надчеловеческий» уровень, – эта фигура возвращается в литературу в начале XX века и остается надолго. Персонажи Горького, Сологуба, Леонида Андреева убивают без раскаяния, иногда не опираясь ни на какую идею, случается, что буквально топором. Раскаянием, по словам героя рассказа Бунина «Петлистые уши», «мучился... только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора»: мрачный тип Соколовitch убивает проститутку безо всяких угрызений, при этом подводит под свой поступок совершенно раскольниковскую базу – рассуждение о людях, которые «убивают, ничуть не горячась, а убив, не только не мучаются, как принято это говорить, а, напротив, приходят в норму, чувствуют облегчение». Серебряный век возвращается к Достоевскому через Ницше, и за всяким ницшеанским монологом о человеке, который звучит гордо, маячит тень раскольниковского топора.

Буревестникам революции вскоре выпадет шанс применить свои теории на практике: начиная с 1920-х сильные личности, не останавливающиеся перед убийством ради высших целей, станут ключевыми фигурами не столько в литературе (хотя и в ней тоже), сколько в политике – не случайно Камю назовет Достоевского настоящим пророком XX века. Пророчество работает до сих пор, спустившись на бытовой уровень и лишившись идейной подкладки: в жизни русской провинции всегда была своя доля абсурдной жестокости, слова «современный Раскольников», заведенные в гугл, и сегодня приносят десятки новостей о том, как «студент убил пенсионерку и забрал у нее 300 рублей».

Еще одна «достоевская» черта – склонность подводить под свои деструктивные импульсы метафизическую базу: почти в каждой истории подростка, отправляющегося с винтовкой в родную школу, присутствует манифест, где будущий убийца объявляет себя богом; современный Раскольников не таит эти мысли в себе, а сразу выкладывает в соцсети.

Отдельная история – топор: отделившись от своего рефлексирующего носителя, этот инструмент то всплывает в стихотворении Вознесенского («А в небе кровавым довеском / Над утренней нашей тропой / С космической достоверностью / Предсказанный Достоевским, / Как спутник, летит топор»), то появляется в финале сорокинского «Романа», круша выстроенную автором тургеневскую идиллию и всю русскую литературную традицию вместе с ней.

У наших

Роман об inferнальном переполохе, который устраивает в одном губернском городе группировка местных и заезжих либертенгов, пишется как остроактуальный памфлет (реакция

на убийство студента Иванова участниками Общества народной расправы), но оказывается приговором (или диагнозом) на все времена, долгосрочной моделью русского радикализма – и критики русского радикализма. Планы мгновенного переустройства всего, пощечины общественному вкусу, перманентная чистка рядов, шашни с охранкой, общее горячее исступление – кажется, со страниц «Бесов» сошли и террорист Липанченко из «Петербурга» Андрея Белого, и реальный Евно Азеф из боевой организации эсеров, и фигуранты дела БОРН, и радикальные акционисты, и вообще любые подпольщики всех времен.

В спектакле по «Бесам» Константин Богомолов вывел на авансцену название «Сеть» – что же, история одноименной организации (признана Минюстом террористической организацией) с двойным убийством под Рязанью (по версии «Медузы» – издание внесено Минюстом в реестр СМИ, выполняющих функции иноагента) тоже отсылает к Достоевскому. «Русский нигилизм, действующий в хлыстовской русской стихии, не может не быть беснованием, исступленным и вихревым кружением», – писал в статье «Духи русской революции» Бердяев, непосредственно переживший последствия этой стихии; тот же кружащийся темный вихрь слышен в «Двенадцати» Блока (литературовед Дина Магомедова замечает, что стихотворный размер последней главы поэмы – тот же, что у пушкинских «Бесов») и вообще в околореволюционных текстах и настроениях – об этом подробно рассказывает в своем исследовании «Хлыст» Александр Эткинд.

Мечта о всеобщем счастье в два шага приводит к признанию России Мордором, не имеющим права на существование, – и к мечтам о тотальном обрушении всего во имя «прекрасного будущего»; «русское искание правды жизни всегда принимает апокалиптический или нигилистический характер», как сформулирует все тот же Бердяев.

«Бесы» – описание радикализма извне, критическое и пристрастное; оно вызывало естественный отпор со стороны людей, находящихся внутри революционного процесса, – так, Горький назвал роман одним из «темных пятен злорадного человеконенавистничества на светлом фоне русской литературы» – и создало общие места консервативной критики на полтора столетия вперед. Бесовское кружение видят в своем предмете и авторы анти-либеральных романов – вплоть до «Чего же ты хочешь?» Всеволода Кочетова и «Все впереди» Василия Белова, и охранительная публицистика, разоблачающая проявления очередного «свежего ветра перемен»; даже телевизионная пропаганда, бичуя современных оппозиционеров, непременно упомянет, что те норовят, условно говоря, засунуть мышь в киот или пустить красного петуха. Подрыв устоев, разрушение морали, осквернение традиций – все это по сей день приписывается любым активистам или деятелям культуры, выходящим за рамки официального фарватера, и это тоже с легкой руки Ф. М. Д.

Ходил развлекаться, попал на похороны

Герой рассказа Достоевского «Бобок» прислушивается к подпочвенному разговору еще не вполне разложившихся мертвецов – те несут чушь, отпускают сальности, норовят заголиться и обнажиться; все как у людей. Грань между живыми и мертвыми в России особенно тонка – эта интуиция, которая присутствует уже у Гоголя, а у Достоевского пока что проходит по разряду шуточной фантазмагии, будет развернута во всю ширь в XX веке. Уже «Котлован» Платонова (в остальном лишенный какой бы то ни было достоевщины) рисует мир, где люди как бы зависли между жизнью и смертью: «Мертвых ведь тоже много, как и живых, им не скучно меж собой». Мертвая старуха ползает по комнате в повести Хармса: «Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не расползались». Вселенная Мамлеева – вся в каком-то смысле расширение пространства «Бобка»: недаром у героев «Шатунов», творящих непотребства, о которых мертвецы Достоевского не могли и мечтать, на стене то и дело мелькает портрет Ф. М. Д. Кажется,

даже фрагменты текста у двух «метафизических реалистов» взаимозаменяемы: «Затем полупроснулся один инженер, но долго еще бормотал совершенный вздор, так что наши и не приставали к нему, а оставили до времени вылежаться» – совершенно мамлеевская фраза (особенно глаголы «полупроснулся» и «оставили вылежаться»), в «Бобке» нетрудно представить иные мамлеевские пассажи – «его тянуло на пиво после Неопикуемого» (мертвецы из «Бобка» обсуждают не пиво, а «блон-ди-но-чек», но общий вектор понятен).

У Мамлеева есть отдельное эссе о «Бобке», где он, в частности, пишет: «Слово „бобок“ в рассказе Достоевского символизирует до известной степени не только идиотизм псевдозагробной жизни, но и бессмыслицу земного существования при тотальном воплощении эдаких ходячих привидений в условиях нашей цивилизации». Ходячие привидения Мамлеева, в соответствии с принципом «Бобка», «идут развлекаться, попадают на кладбище»: в рассказе «Свадьба» прямо посреди застолья умирает жених, но гости решают, что и так нормально – «Да пусть сидит, кому он мешает», – и торжество продолжается. Мертвый жених, в свою очередь, переедет потом в фильм Балабанова «Груз 200», где тоже не вполне понятно, кто мертв, а кто еще нет – поскольку «мухи у нас».

У мира «Бобка», пропущенного через Мамлеева, есть даже более точное киновоплощение – питерский некрореализм, превращающий само изображение в полуживую-полумертвую материю. Как писал в книге о некрореалистах Виктор Мазин: «Та реальность, с которой сталкивается кинозритель, кинореальность, мертва. Это всегда уже не реальная реальность. Некрореальность. Ибо перед нами предстают отснятые кем-то образы отсутствующего живого – растений, животных, людей, – и в то же время она жива».

Впрочем, весь этот нескончаемый парад умертвий можно принять за проявление затянувшегося горячечного психоза, соответствующего другой национальной традиции, – что, собственно, и делает Достоевский в первых же строчках «Бобка»: «Семен Ардадьонович третьего дня мне как раз: „Да будешь ли ты, Иван Иванович, когда-нибудь трезв, скажи на милость?“»

Мертвый дом

Достоевский возвращается в литературу из омского острога не просто с заметками о каторжном быте: «Записки из Мертвого дома» – модель русской неволи (и ее описания) на все оставшиеся времена. Тюрьма – это изнанка свободы, они, как и русские жизнь и смерть, разделены условной, легко проницаемой чертой.

«Записки» начинаются с картины вольной жизни, которая открывается арестанту через щель в заборе; через сто лет тот же забор появится в первой главе «Архипелага ГУЛАГ»: «Мы счастливо неслись или несчастливо брели мимо каких-то заборов, заборов, заборов... Ни глазом, ни разумением мы не пытались за них заглянуть, а там-то и начинается страна ГУЛАГ, совсем рядом, в двух метрах от нас». Тюрьма – плавильный котел, где перемешиваются аристократия, интеллигенция и народ; место, где писатель встречается с народом (или народ встречается сам с собой), изучает говор всех этих «Разговор Иванычей», постигает его жестокость и мудрость, видит, сколько внутри него наций, истин, вер. Тюрьма – территория рабского бессмысленного труда («каторжная работа несравненно мучительнее всякой вольной, именно тем, что вынужденная»), а иногда работы, в которой жизнь внезапно обретает смысл – «каторжный работник иногда даже увлекается ею, хочет сработать ее ловчее, спорее, лучше»; точно так же Иван Денисович, увлекшись кирпичной кладкой, будет забывать о лагерных тяготах. Тюрьма – это место, где вопреки всему пробиваются проблески человечности, это страдание, которое может уничтожить, но может и возвысить. Солженицын напишет об этом в «Архипелаге», в главе «Душа и колючая проволока», против подобного «обеления» лагерей будет протестовать Шаламов.

«Мертвый дом» и «Архипелаг» – два архетипичных описания неволи, они рифмуются и спорят друг с другом: «Когда читаешь описание мнимых ужасов каторжной жизни у Достоевского, – пишет Солженицын, – поражаешься: как покойно им было отбывать срок! Ведь за десять лет у них не бывало ни одного этапа! – ни внезапных ночных обысков, госпиталь, выбегание из строя за милостыней».

За столетие, разделяющее эти два текста, – написанные, по недавнему определению Дмитрия Быкова, «крупным прозаиком с четырехсложной фамилией... который сидел по ложному политическому обвинению, отбывал ссылку в Казахстане, вернулся, написал об отсидке прославленный документальный роман, с годами из революционеров превратился в пыльные государственники», – сила подавления, обрушивающаяся на человека в тюрьме, увеличилась неизмеримо: ГУЛАГ несравним с омским острогом – и как жизненный опыт, и как тема для романа. Но, при всей разности опыта и его описания, и «Мертвый дом», и «Архипелаг» с равной силой впечатывают в сознание читателя одну жестокую истину, актуальную до сих пор. Система «исполнения наказаний» в России держится на пытках, избиениях, намеренно причиняемых физических страданиях – и на людях, которые добровольно соглашались их причинять. Описание наказаний розгами и шпицрутенами шокировало современников Достоевского – вплоть до того, что в апреле 1863 года, через год после публикации «Записок», телесные наказания в России были отменены. Сцены пыток в «Архипелаге» действуют так, будто читателю самому втыкают иглы под ноготь, и приводят к единственному выводу – система, в которой возможно такое изуверство, не имеет права на существование; возможно, эта книга сыграла свою роль в том, что она действительно перестала существовать.

Оба прозаика с четырехсложной фамилией, наверное, согласились бы – система держится на людях, которые соглашались взять в руки пыточный нож, и это согласие само по себе страшнее, чем любые режимы и идеологии. Достоевский пишет об изуверах, которых он видел на каторге, – поручике Жеребятникове и Смекалове; Солженицын посвящает психологическому анализу гулаговских палачей целую главу «Голубые канты», и тот и другой приходят к похожим выводам – грань между мучителями и мучениками тонка, и от этого падения не застрахован никто: «свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке» (Достоевский), «ведь это только так сложилось, что палачами были не мы, а они» (Солженицын). Когда мы видим очередной ролик проекта Gulagu.net (издание внесено Минюстом в реестр СМИ, выполняющих функции иноагента), мы попадаем все в тот же Мертвый дом и сталкиваемся с тем же необъяснимым вопросом, как человеком завладевает зло, – и наверняка чувствуем: это видео – не о том, «что бывает с другими», ты мог бы оказаться на месте жертвы – и, что еще страшнее, в роли мучителя; никто не застрахован, грань тонка.

Слезинка ребенка

Аргумент, который применил Иван Карамазов в споре с братом Алешей, способен не только разрушить «высшую гармонию», о которой говорят братья: страдание беззащитного существа – предельная этическая величина, нечто абсолютно недопустимое и неоправдываемое, то, что нужно прекратить во что бы то ни стало. Как только в пресловутой «проблеме вагонетки» на рельсах оказывается ребенок – у стоящего перед этой дилеммой не остается иного выхода, кроме как любой ценой пустить состав под откос или самому лечь на рельсы.

Слеза ребенка – еще и универсальный тест на эмпатию: про человека, принимающего закон, из-за которого больные сироты не смогут попасть в семью и получить лечение, а будут продолжать мучаться в детдомах, мы сразу понимаем: какой бы «высшей гармонией» он это ни оправдывал, у него прежде всего нет сердца. Слезинка (точнее, мысль о ней, сама идея, что где-то рядом страдают дети) породила множество благородных начинаний, от комитетов помощи

голодающим в 1920-е до фонда «Подари жизнь» в 2000-е, и облегчила реальные страдания миллионов самых настоящих детей.

Да, апелляция к слезе ребенка спасает жизни – но в ней есть своя разрушительная сила. Вырвавшись из текста «Карамазовых», перейдя из области богословского спора в сферу политической риторики, слезинка становится безотказным инструментом манипуляций. Появившаяся в медиа фотография умирающего ребенка способна перевернуть общество и изменить политический курс, развязать или закончить войну. Ни одно начинание, хоть открытие кофейни, хоть полет в космос, не выдерживает сравнения с «лекарствами для умирающих детей» и, будучи помещенным на эту шкалу, сразу лишается смысла. Любой тоталитарный режим взывает к страданиям детей, подавленных национальным или классовым гнетом, – и на следующем историческом витке спокойно смотрит на то, как тысячи детей гибнут от голода или войн: эта слезинка какая надо слезинка. Заботой о детях можно оправдать какие угодно запреты и ограничения: если когда-нибудь в России закроют, например, интернет, это непременно будет сделано для того, чтобы защитить детей от чего-то тлетворного. Исследователи до сих пор спорят, согласен ли был сам Достоевский с этой карамазовской аргументацией, несомненно одно: с его любовью к вглядыванию в человеческие бездны он не мог не почувствовать, что и этот моральный императив может вести к самопожертвованию и святости – или стать поводом для беспредельной низости.

3. Р. Д

Выражение «русский культурный код», которое прочно обосновалось в лексиконе разного рода начальства, это же начальство связывает, как правило, с памятниками Петру и Февронии или фильмами про битву за Москву. Начальству виднее, но если говорить об этом «коде» не как о «традиционных ценностях», передающихся вместе с ДНК, но как о закрепившемся в культуре коллективном портрете, о том, какими нас привыкли видеть и как мы сами понимаем себя, – за этим портретом очевидно проступают контуры героев Достоевского. Мы загадочны, иррациональны и противоречивы, нас бросает в крайности – от святости к злодейству, от апатии к подвигу, от разврата к благодати. Нам скучно там, где закон, порядок и здравый смысл, наша стихия – удаль, гибельный восторг и сила-в-правде, мы вечно вглядываемся в бездны, и в наших сердцах борются бог и дьявол. Мы «по своей глупой воле» готовы весь мир превратить в ядерный пепел или как минимум со всем миром на пустом месте рассориться, выкинуть что-то эдакое, пуститься вразнос. Я/мы – Раскольников, подпольный человек и все Карамазовы сразу. От нас всего можно ожидать. Нас не понять умом.

Все противоречивое и экстремальное в характерах героев Достоевского можно объяснить сугубо биографическими обстоятельствами: жестокий мрачный отец и кроткая любящая мать, обостренная чувствительность и ущемленное самолюбие, инсценировка расстрела, жестокий опыт каторги, смерть брата, жуткие долги, маниакальная игра на рулетке. Метафизические крайности и бездны, как всегда, уходят корнями в самую житейскую обыденность. «Он много говорит о русских и России, а на самом деле описывает себя, собственные комплексы, страхи, проблемы, – замечает филолог Александр Криницын, – когда он говорит, что типичный русский человек стремится к бездне, это не русский человек стремится к бездне, это Достоевский стремится к бездне». «Загадочная русская душа», по Достоевскому, – вполне возможно, всего лишь автопортрет.

Само выражение «загадочная русская душа» у Ф. М. Д. нигде не встречается; судя по всему, его ввели в обиход в конце XIX века британские и французские критики – как раз в связи с переведенным на европейские языки Достоевским (которого в этой связке сопровождал Толстой, а затем и Горький). *The Mysterious Russian Soul* – это взгляд на Россию извне, надеждающий ее всеми чертами Другого: она опасна, непредсказуема и притягательна, это *femme*

fatale Европы, в ней есть своя манящая пряность, но лучше держаться от нее подальше. Русская эмиграция первой волны лишь подтверждает уже сложившееся представление: Бердяев, Мережковский и прочие трактуют революцию через Достоевского; да-да, империю на Востоке обрушили именно бесы, которых он то ли предсказал, то ли вывел на свет; именно они ввергли огромную страну в трагическую беспредельность, ту самую, что царила в их душе.

Славянофильская по происхождению идея – образ народа, который закону предпочитает благодать, – была перенесена Достоевским в сферу темного, иррационального и тем оказалась близка XX веку с его психоанализом, экзистенциализмом и геополитическими катастрофами: человечеством правят вырвавшиеся из подсознания необъяснимые силы, а Россией особенно. «Загадочность» в глазах Запада до сих пор подогревает туристический интерес – и обосновывает политическое дистанцирование; за любыми разговорами о «нормах международного права» у этих русских наверняка кроется темный хаос, спорадические вспышки агрессии на ближних окраинах лишь подтверждают подозрения.

Концепт оказался особенно живучим потому, что объясняет любые поставленные рядом крайности русской жизни – величие и разруху, ГУЛАГ и Гагарина, путч 1991-го и путч 1993-го, – и в таком виде прекрасно сгодился для внутреннего употребления: этой темной загадочностью вообще удобно оправдывать любую дичь и хтонь. Откуда берется привычка ездить без ремня безопасности или ходить без маски в разгар эпидемии? Почему снова попытки в колониях? Вечное одобрение действующей власти, равнодушие к собственной жизни, невероятная отзывчивость к чужим бедам, готовность отдать последнюю рубашку ради ближнего – это все наша загадочность. Широкий русский человек, и нельзя его сузить, чтоб удержать такого в рамках, нужна сильная рука – иначе мы бы давно друг друга поубивали, – и пусть боится Запад, которому все равно нас не понять. Странно, что эта модель – видимо, не имевшая отношения ни к какой действительности, кроме внутреннего мира самого Достоевского, – остается жива и легитимна и через 150 лет после его смерти; но человек, как сказал однажды Ф. М. Д.: «... есть существо ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение».

№ 38, 5 ноября 2021

Болото как русская святыня

Как Александр Бродский создал идеальный русский парк

Григорий Ревзин, 2021

Александр Бродский – это художник, благодаря которому наше время в будущем, в истории, будет выглядеть относительно привлекательно. Парк – это высказывание о том, как там оно все устроено, если не в раю, то в идеальном мире, где вещи получают смысл существования. Парк Бродского в Веретьево стоит на болоте и располагает к сложным эстетическим переживаниям и размышлениям. Хотя болото при этом остается все же болотом.

Усадьба Веретьево – это восстановление традиции классической подмосковной усадьбы, но одновременно и пародия на нее. Большой усадебный дом с колонными портиками и полуротондами на торцах – как у Росси или Кваренги, – но сколоченный из неотесанных досок внахлест. Аллея со статуями, только статуи – советские гипсовые спортсменки и пионеры, странных пропорций и изрядно развалившиеся. Ключевой образ – крашенный густой бронзянкой гипсовый Пушкин с пистолетом, даже не развалившийся, а изначально недолепленный, с существенными утратами массы тела. Пушкин – центральная фигура русского усадебного мифа, но предстает он в образе чумазого, пуляющего хулигана, хотя остается при этом все же Пушкиным.

В каком-то смысле созданный Бродским в Веретьево парк можно рассматривать в том же смысловом ряду. Усадьба не бывает без парка, но это парк-болото. Помните, в детстве можно сбежать из дома куда-нибудь в наше – тайное – место, построить там шалаш и жить уже совсем отдельно целый день? Исторически в Веретьево не было усадьбы, там был пионерлагерь. Парк Бродского – парк про то, как сбежать из пионерлагеря. Там масса мест, где можно спрятаться, и все они будто сделаны руками безобразящих пионеров из материалов, позаимствованных на участках раздраженных дачников.

Но это частность, ряд, в который вписывается этот парк, все же иной.

* * *

В этот парк входят через иву, которая в падении образовала арку. Похоже на грот. Гроты – обязательная принадлежность классических парков, это место из «Метаморфоз» Овидия, символическое обиталище нимф источников и сатиров. Это, в общем-то, низшие божества, живущие жизнью мокрой и скрытной. Они выбираются на поверхность, когда вокруг никого нет, грот – вход в пещеру, в скрытый мир, в парках обычно только обозначается его присутствие, но сам парк им не является. Здесь же вам предлагается войти в грот, и все, что дальше, – это мир в гроте. Болото, тихий плеск стоячей воды, топкая земля, осока, камыши, ивы, болотные птицы, насекомые и земноводные. Мир, где люди не бывают.

Эта иномирность – главная тема. Парк прежде всего состоит из проложенной над болотом узкой деревянной дорожки-мостика, она висит над поверхностью на высоте примерно полуметра и нигде его не касается, вы идете по болоту, но не можете до него дотронуться. При подчеркнута неумелой рукодельности – старые доски, черный металл стоек – в переживании пространства есть что-то от виртуальной реальности: вы можете ее видеть, можете в ней передвигаться, но не можете ее коснуться. Есть только одно тайное место, лестница, как в подпол, по которой можно спуститься и приложиться к воде, оставив на ней мгновенно исчезающий след руки. Это пространство медитаций, медленных, тянущихся минутами прогонов взгляда по текущей воде, как в «Сталкере» Тарковского, который, мне кажется, повлиял на образ. Болото тут живет как святыня. В христианской иконографии есть канонический сюжет

Noli me tangere – «Не прикасайся ко мне» (это первое явление Христа Марии Магдалине, когда она видит его воскресшим и хочет коснуться рукой, а он запрещает). «Не прикасайся ко мне», «не смей меня трогать» – такова идея парка. Но не единственная.

* * *

Не только арка ивы – это грот, тут полно цитат из классических парков. Дорожка в середине парка вдруг превращается в идеально прямую линию, нечто из русского усадебного парка, «темную аллею». Есть мост-скамейка, в котором не без изумления опознается царскосельский Палладиев мост. В центре парка – ротонда, «Пантеон», опять же обязательный элемент пейзажного парка XVIII века. Есть и Эрмитаж, «павильон отшельника», оттуда же. У нас была великая усадебная культура, Кусково, Архангельское, Вороново, Марфино – несколько сотен усадеб, сгинувших в болоте русской жизни. Ну вот они и поднимаются из него, подмоченные, видоизменившиеся вследствие обживания лешими и кикиморами, заменившими в нашей традиции нимф и сатиров, но все же поднимаются.

Правда, так, что, кажется, завтра исчезнут. Ловишь себя на досаде, что очень это все эфемерно сделано, недолго простоит, зимы не переживет. Это не павильоны, скорее инсталляции на тему павильонов, из досочек, палочек и травы. Вот тот же грот – его из валунов надо делать, а не из старого дерева, которое, того гляди, совсем сгниет. Впрочем, очевидно, что создателям парка эта мысль должна была прийти в голову раньше, чем нам, и они сознательно отказались от гранита, нержавеющей стали и каленого стекла, обрекая себя или на утрату всего сделанного, или на бесконечный ремонт. Парк этот поднялся из болота и как будто им несколько захвачен, в него и уйдет, и ваша тревога, что все это разрушится, входит в образный строй. В болоте все быстро меняется так, что ничего не меняется, и кажется, что эти павильоны специально созданы так, чтобы быстро разрушиться, что вы должны ходить по дорожкам с чувством, что завтра тут будет не пройти. Это очень русский парк. Русское болото – это такая экспансивная святыня, она стремится затянуть в себя все.

* * *

Впрочем, утрата – нерв поэтики русского парка вне всякой связи с обстоятельствами советской истории. Русский парк – это вечная утрата, там то, что утрачивается, никогда не заканчивается. Как в пушкинской «Царскосельской статуе»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Был такой великий историк искусства Ганс Зедльмайр, он написал книгу «Утрата середины». Идея там в том, что история Европы Нового времени – это утрата связи человека с Богом (это и называется «серединой»); и, соответственно, на месте храма возникают его субституты: музей, театр, универмаг. Так вот, первым из субститутых храма был парк.

Принято начинать с Версаля, это был математический рай с системой координат в виде стриженных аллей и точкой «0» в виде трона «короля-солнца». У нас такая система употреблялась в парках Петра Великого, который действительно как-то соответствовал тому, чтобы воссесть в начале координат. Потом этот парк, называемый регулярным, сменился на пейзажный – аллеи больше не стригли, деревья росли живописными группами, открывая виды на пригорки,

полянки и гладь воды. Наши великие императорские парки, Царское Село, Павловск, Гатчина, равно как и парки в усадьбах, создавались в этой логике.

Обязательной принадлежностью пейзажного парка были руины. Они получались не от разрушения, они сразу строились как руины. Джакомо Кваренги собрал кухню-руину в Царском Селе из подлинных античных деталей, специально привезенных из Италии, а Осип Бове собрал грот в Александровском саду из подлинных деталей, оставшихся от сгоревших в московском пожаре 1812 года дворцов екатерининских вельмож. Руины указывали на то, что живописное построение сада возникло не сразу, сначала был порядок, как при Людовике XV или Петре Первом, а потом строения разрушились, деревья разрослись, и получилось то, что получилось. Это не образ рая, но образ утраченного рая, место, где рай когда-то был, а теперь осталось вот что. Похожее впечатление у нас производят обветшавшие ЦПКиО, растительные указания на то, что при Сталине был порядок, а теперь его, слава богу, уже нет, и получилось, пожалуй, даже покрасивее и уж точно посвободнее. Но утратить этот рай насовсем не получается, он, хотя все время и утрачивается, но не сякнет и не сякнет.

Дальше произошло изменение, которого русские парки почти не знают. На место живописного парка (*picturesque garden*) приходит дикий парк (*wild garden*), представляющий природу не как руинированный замысел порядка, но как бы саму по себе. У нас, по-моему, всего один такой парк, Воронцовский парк в Алушке, с его Большим и Малым хаосом. Природа здесь не утраченный рай, она сама себе начало, закон и основание. Свободная, кстати, природа. Из сакральных ценностей, которые теперь обретаются в парке, на первом месте – свобода. Это идеи Руссо, концепция исторически соединяется с политикой, парк рассматривается с точки зрения прав граждан на природу, возникают общественные парки. Самый известный из них – Центральный парк Нью-Йорка Фредерика Ло Олмстеда. Впрочем, тут появляются не только политические свободы – вспомните «Завтрак на траве» Эдуарда Мане.

Думаю, *wild garden* – самая близкая Веретефеву идея парка. Сложно представить себе, чтобы здесь стригли лужайки и кусты, это парк по принципу «что выросло – то выросло». Применительно к нашему случаю не имеет смысла разбирать три следующие большие парковые идеи: ботанический сад (парк-музей), досуговый парк и парк большого стиля тоталитарных государств. Они ничего Бродскому не дают (за исключением руин одной сталинской лавочки, занесенной в наш парк разливом реки). Они дожили до 1970-х, а дальше произошла катастрофа, идея *wild garden* вернулась и их победила. Вернее, катастрофа не произошла, но выяснилось, что произойдет неминуемо.

* * *

В 1972 году Донелла и Деннис Медоуз, Йорген Рандерс и Уильям Беренс III создали модель глобального развития человечества, рассчитали прогнозы на компьютере и опубликовали доклад Римскому клубу (глобальный *think tank* ученых, политиков и бизнесменов) под названием «Пределы роста». С тех пор разные части этой модели пересчитывались множество раз, прогнозы сдвигались и уточнялись, но главный вывод никуда не делся. А именно: развитию человечества есть предел, и этот предел – природа. Мы испортим воду, изведем полезные ископаемые, заразим почву, испортим воздух и вымерем, провозгласил допотопный компьютер. Так родилась новая вера человечества – экологическое сознание.

За полвека эта вера отчасти переделала промышленность, города, экономику, политику (хотя, по правде сказать, пока не очень). Но что она полностью переделала – это парки. Ими нельзя пользоваться, им можно только поклоняться путем созерцания и медитации. В 2019 году в Дании открыли парк Гисселефельд Клостерс (студия Effect) – это прозрачная башня с длинным спиральным пандусом внутри, как в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, только рассматриваешь не картины, а лес. В лесу нет тропинок, нельзя ходить, можно только рассмат-

ривать подробности растений. Если в парке что-то строится, то прежде всего в том смысле, что позволяет эффективно не касаться природы. Дорожки должны быть отделены от земли, по которой они проложены, строения – парить над землей, подниматься на стерильных колышках из нержавеющей стали, входящих в землю так, чтобы при вкапывании не пострадал ни один дождевой червь. *Noli me tangere*.

В этом смысле болото – идеальная поверхность для современного экологического парка, на него, как ни старайся, все равно не ступишь. Есть такой японский архитектор, Дзюнья Исигами, очень тонкий мастер, у нас он в 2011 году победил в конкурсе на реконструкцию Политехнического музея, а в 2010 году получил «Золотого льва» Венецианской биеннале. В 2018 году он создал парк *Art Biotop Water Garden*, это у подножия гор Насу, в Японии. Это болото со 160 озерцами-лужами и 318 топкими мшистыми кочками, на каждой растет по одному дереву. Очень ухоженное болото, по-японски благовоспитанное, не то что наше. Но пройти через него тоже нельзя. Можно немного углубиться по специальным камушкам, выложенным под каждый шаг, и, встав на последний, маленький и неудобный пьедестал, предаться медитации. Вы должны смотреть, как едва течет вода, как еле движется трава, как образуются пузыри земли и как они лопаются, как порхают насекомые, смотреть безопасно не для вас, а для них, чтобы ваш взгляд их не ранил, слова не задевали, а дыхание не отравляло.

Парк Бродского – очень современный, можно сказать, модный экологический парк. Но есть одно существенное отличие. В экологических парках нет руин, их создатели верят, что природу можно спасти современной техникой и инженерией. Есть парящие дорожки, но они стеклянные, как в *NOMA Sculpture Garden* в Новом Орлеане (Reed Hilderbrand, 2017). Есть павильоны, но это идеальные хайтековские строения, как раскидистые металлические деревья с перекинутыми между ними висячими мостами в парке *Marina Bay Gardens* в Сингапуре (Grant Associates и Wilkinson Eyre, 2011). Они цветут естественной зеленью на гидропонике, светятся дискотечными прожекторами и исполняют классическую и современную музыку – настоящая мультимедийная установка. А в качестве инсталляций в траве размещены огромные, в рост человека, скульптуры насекомых, выполненные из авиационного алюминия.

Ничего подобного в парке Бродского невозможно себе представить. У Бродского есть собственное, уникальное прочтение темы сегодняшнего парка как экологического святилища, и это важная вещь.

* * *

Александр Бродский прославился в конце 1970-х годов как «бумажный архитектор». Тогда японские архитектурные журналы устраивали концептуальные конкурсы типа «Хрустальный дворец», «Стеклянная башня», «Интеллектуальный рынок». Бродский (в соавторстве с Ильей Уткиным) их выигрывал – то первая премия, то третья. Поздняя советская архитектура невысоко котиновалась в мире, эти победы были исключениями. Людей заинтересованных это вдохновляло.

Его проекты были виртуозной графикой, офортами, которых почти никто уже делать не умел. Выбор техники отсылал к великому мастеру архитектурного офорта всех времен Джованни Баттисте Пиранези. Пиранези в XVIII веке рисовал руины Рима, чаще воображаемые. Он строил в воображении грандиозные сооружения эпохи римских императоров и их разрушал. Это патетические и несколько сновидческие образы. Они имели христианский смысл, апеллировали к теме *vanitas* – тщете всего сущего: созерцая разрушение мирского величия, человек должен был задуматься о своей душе. Это была популярная тема, руины рисовали все, просто Пиранези делал это лучше всех.

Происходило это за 10–15 лет до Великой французской революции, опрокинувшей королей и государства, – так сказать, в преддверии конца света. Теперь представьте себе ту же поэ-

тику, перенесенную в конец 1970-х, в эпоху позднего Брежнева, когда до конца СССР остается примерно 10 лет. Эти работы Бродского были не политическим высказыванием, но очень острым экзистенциальным переживанием, когда видишь, как мир вокруг на твоих глазах превращается в руину, темнеет, ветшает, истлевает. Я помню, что тогда, в 1980-е, я не мог оторваться от этих офортов. Не понимая метафоры, но интуитивно ощущая, что вот, да, так все вокруг и есть.

Не то что СССР осыпался, оставляя по себе только классицистические колонны, фронтоны и купола, было достаточно и другого. Ржавая паутина сетки-рабицы, согнувшаяся поросль арматуры, осклизлые полимерные поверхности. Но все же классических деталей было достаточно для облагораживания полуживого пейзажа. И Бродский их ценил, что, разумеется, усиливало сходство с Пиранези и было вполне в духе 1980-х с их разочарованием в ценностях прогресса и техники. Тогда (впрочем, и по сию пору) было принято повторять, что «современная архитектура плохо стареет» – колонны превращаются в прекрасные руины, а проржавевший металлокаркас совсем как-то не имеет вида.

Даже и за пределами «бумажного периода», уже в 1990-е, когда Бродский стал делать то ли скульптуры, то ли инсталляции из глиняных макетов разрушенных зданий, эти руины получали карнизы, табернакли, ряды статуй на карнизе. Это было современное искусство в смысле увлечения распадом и тленом, но одновременно и *vanitas* Пиранези. Наверное, самой известной из таких вещей Бродского была «Кома» (2000) – белый гипсовый макет города, отдаленно напоминающего Москву, поставленный на большой, как бы хирургический стол, вокруг которого стояли восемь «капельниц» с пластиковыми десятилитровыми бутылками, постепенно заливающими город нефтью. И сопровождающие эту катастрофу макеты руин то ли ренессансных, то ли сталинских палаццо, тонущих в нефти.

Но в конце 1990-х у Бродского возникла несколько иная тема. Она появляется в его инсталляции в заброшенной станции метро в Нью-Йорке, монументе разрушенному зданию фабрики в Питсбурге, ну и более всего в его программной выставке в галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке (1998). Этот тезис – «современная архитектура плохо стареет» – несколько европейский. Ну или просто в Америке рано поняли, что это не так. Там меньше антиков, стареют они в музеях, а не на улицах, как в Риме.

Как плохо стареет? Да она упоительно стареет! Какие фактуры, какое кружево тления создает коррозия металла! Вспомните эти пятьдесят оттенков ржавого! А предсмертный отсвет ядовито-голубого пластика на фоне шершавой серой туманности мятого целлофана? Разве это не прекрасно? А графика скелета ушедших вещей внутри скульптуры их осыпающейся плоти? Последнее трепетание лоскутка истлевшей ткани на ветру, будто на глазах превращающейся в поток воздуха?

В руины может превращаться современность, техника, прогресс, и это не менее прекрасно, чем руины Античности. И может быть, это превращение даже несколько больше говорит человеку с современным опытом. Инсталляция в галерее Фельдмана представляла собой тянувшийся через множество залов стол-витрину, на котором были выложены гипсовые скульптуры советских вещей, самых обыденных. Цитируя старую песню Юза Алешковского, «тридцать метров крепдешина, // пудра, крем, одеколон, // два бидона керосина, // ленинградский патефон, // белой шерсти полушалок, // фирмы Мозера часы, // два атласных одеяла // и спортивные трусы».

Каждый, кто посещал пустынные залы археологических музеев с бронзовыми наконечниками и глиняными черепками, сразу понимал, о чем это. Великая цивилизация рухнула, и все, что от нее осталось, бесконечно ценно. Это больше не вещи – это находки. Я уговаривал Бродского повторить эту инсталляцию в Москве, но, к сожалению, он не повторяется. Жаль, это был потрясающий памятник СССР, который видел только Нью-Йорк.

* * *

В 2000 году Александр Бродский в «Пирогово» на Клязьминском водохранилище построил ресторан «95 градусов». Бывают сколоченные из досок причалы-насесты на торчащих из воды тонких ножках, этажа в три, так, чтобы начальник пристани мог с насеста переговариваться со стоящим на мостике капитаном речного парохода. Примерно так это выглядело. Этот насест начал отклоняться от вертикали, он стоял под углом к земле не 90, а 95 градусов, еще не упал, но собрался падать, и вот этот момент Бродский и построил.

Руины, как выяснилось, – это не Парфенон и не Пальмира, это все такого рода строения, от павильона «Махорка» Мельникова до безвестного деревянного курятника. Они приобрели лирический трагизм остывающего тепла ушедших лет и людей, мы это всегда о них знали, но не умели назвать. Пришел Бродский и придумал, что это тот же Пиранези.

Я с сомнением назвал эту тему иной, поскольку в своих вещах Бродский начал игру в рифмы всемирной истории искусства с мусором советской империи. Так часто бывает, что ты не очень понимаешь, куда идешь, а тут оказывалось, что не очень понятно, откуда ты вышел. То ли с чердака старой дедовской дачи, то ли из черно-белой книжки про римские театры из дедовской библиотеки, которую на чердак давно складировали родители.

Вот кажется, что противнее замазанных масляной краской окон в старых рамах, какие бытовали в советских социальных учреждениях: детских садах, поликлиниках, военкоматах, больницах и моргах? Вид их непосредственно, как иглоукалывание, вызывал в спине пронзительное ощущение утреннего медосмотра. Но Бродский обнаружил, что когда вы смотрите изнутри на свет сквозь эту масляную краску с разводами и загустениями, то это вещи не лишённые благородства. Что в их попытках ухватить исчезающую мимолетность света есть что-то изысканно японское, что-то от Хокусаи. Или от Тёрнера в тех его вещах, где он балансирует на грани абстракции, пытаясь поймать живопись бога в рефракциях облаков. Так родился «Павильон для водочных церемоний» («Арт-Клязьма», 2004), античный храмик, сколоченный из этих советских окон разных пропорций и абрисов.

А еще белой краской, приобретающей со временем оттенок веера из слоновой кости, замазывали двери. И такие двери, со стеклом в верхней части, стояли не только в детских садах и процедурных, но на каждой советской кухне общей квартиры, отделяя ее от коридора с сортиром. Из этих дверей в Перми Бродский построил круглый храм-ротонду, и она оказалась парафразом ротонды с урбинской ведуты Пьеро делла Франчески. Ее потом сожгли местные вандалы, и Бродский сделал нечто на ту же тему на фестивале ленд-арта в заповеднике Никола-Ленивце – единственное повторение в его жизни, и то не буквальное.

* * *

Из этого же акта вандализма, насколько я знаю, родилась когда-то идея парка в Вере-тьеве. Вообще то, что Бродский принципиально не повторяется, иногда невозможно жалко. Он мог бы наполнить этот парк еще десятком своих павильонов, и это доставило бы нам много радости. Но не судьба. Павильоны этого парка – это руины Бродского. Телесная их фактура – старые доски, черный металл каркасов – это язык руин. Нужно это почувствовать, опознать в восьми столбах на болоте, поддерживающих не купол, а неряшливое гнездо какой-то огромной болотной птицы, – Пантеон. Это важно, это ключ к парку.

Я бы сказал, что Бродский сделал с современным экологическим парком то, что когда-то Гораций Уолпол, которого числят философом английского живописного парка, сделал с регулярным французским парком Людовика XIV. Он его руинировал, он внес хаос живописности в математический порядок аллеи Версаля. Бродский перепридумал едва ли не главную тему

русского пейзажного парка и превратил хайтековские павильоны в руины. Это не экологический рай, это утраченный экологический рай.

Это парк, который рассказывает нам, что у нас есть фантастическая, невероятная ценность, святыня, можно сказать, духовная скрепа. Это наше болото. Но попытка сохранить благоговейную дистанцию от него приводит к тому, что мы лишь глубже в него проваливаемся. Никакая техника не помогает, все рушится, зарастает мхом, илом, тлеет и тонет. Очень современный русский парк.

№ 19, 10 июня 2021

Среда выживания **Как Максим Шер нашел** **универсальное постсоветское не-место** *Анна Толстова, 2020*

На выставке Максима Шера «Невидимый ландшафт» в «Росфото» собраны фотографии последнего десятилетия из книги «Палимпсесты» и других проектов художника. Максим Шер называет себя исследователем постсоветского обитаемого пространства с точки зрения повседневности, однако тема его исследования, кажется, шире.

Фотографии на выставке подписаны одними лишь датами – «15 января 2011», «19 февраля 2014», «17 октября 2017», – так что кажется, будто нам предъявляют одно и то же место, запечатленное в разные времена. Впрочем, разные времена сгущаются в этом месте, наслаиваясь друг на друга пластами «текста эпохи», словно в палимпсесте, как, собственно, и называется лучшая фотокнига Максима Шера: промзоны, железнодорожные узлы, стихийные парковки, бараки, хрущевки, брежневки, поселки с типовыми коттеджами, кооперативные ларьки – перестроечные долгожители, торговые центры с неперменными угловыми башенками, парки аттракционов, церкви шаговой доступности – культурные слои повседневности, от сталинской индустриализации до путинской стабильности, наложены один на другой и проступают на поверхность характерными фактурами, проржавевшими коробками гаражей, облезлым заборным бетоном, деланой – чтобы не хуже, чем в Европах, – аккуратностью крылечек и лавочек, ЖЭК-артом и прочим низовым народным украшательством. Можно настроить свой глаз на определенный микросюжет – скажем, поэзию дорожных указателей, дизайн магазинных вывесок или приключения бытового шрифта, от совершенно кабаковского по духу расписания на каком-то вокзальном домишке до абсурдистского билборда с одиноким номером телефона, алые цифры которого шлют послание посвященным в его тайну *in the middle of nowhere*. И тогда способность места расслаиваться на времена станет заметней. В этой игре фактур прячется меланхолия, отравляющая зрителя знанием, что новенький сайдинг вскоре обретет тот же неромантический руинный вид, что и расходящиеся швы между панелями многоэтажки. Место представляет собой арену скрытого конфликта, но это не конфликт фактур – временных пластов, это конфликт между явленным и отсутствующим.

Между тем при входе можно взять экспликацию, где указано, в каком именно городе или пригороде снят каждый из этих восьмидесяти кадров. Тут есть и Москва с Петербургом, и Улан-Удэ с Петропавловском-Камчатским, и Махачкала с Брянском, и даже заграничные Запорожье, Одесса, Киев, Атырау, Улан-Батор. Прочитав на бумажке названия Кола, Елизово или Корсаков, зритель вряд ли с ходу вспомнит, где все это находится, и легко спутает друг с другом снимки Кунгура, Старого Оскола и Костромы. Потому что фотографии сделаны так, чтобы Москву, столицу нашей родины, невозможно было отличить от горно-шорского моногорода Таштагол. Семьдесят с лишним городов Российской Федерации и других стран так называемого ближнего зарубежья, включая не вошедшую в состав СССР Монголию, которые объездил Максим Шер, действительно выглядят одним и тем же местом – бывшей «одной шестой частью суши». Урбанисты твердят нам, что мегаполисы и моногорода, города-миллионники и малые города – все это разные России, постколониальные исследователи тренируют внимание к локальным особенностям территорий, но «одна шестая» предстает здесь на удивление гомогенным пространством, пространством общей судьбы. Однако фотографа «одной шестой части суши» трудно упрекнуть в имперскости взгляда – напротив, его задачей становится тотальная деколонизация: освобождение реальности от тоталитарной идеи красоты, освобождение пространства от оппозиции «метрополия – колонии» – здесь все провинция и захолустье.

Эта гомогенность не подразумевает универсальности, общечеловечности, пафоса цивилизационного единства и прочих колониальных предрассудков – она достигается путем полной очистки кадра от узнаваемых индивидуальных примет, будь то красоты природы или архитектурные достопримечательности. Пиранезианское нагромождение лестниц над путями и перронами какой-то станции можно принять за изнанку Белорусского вокзала в Москве, но это Смоленск – нас просто обманывает цветовая гамма, мгновенно опознаваемая как нечто родное и существующая повсеместно. Но одной из побочных тем этого конкретного снимка становится парадоксальная в своей бесчеловечности топология перехода как средства затрудненной городской коммуникации, знакомая всем, кому приходилось тащить чемодан вверх и вниз по бесконечным, частично раскрошившимся и обнажившим свои железные каркасы ступенькам – в Москве, Смоленске, Саранске, далее везде. Непарадное городское пространство, которое делается предметом анализа Максима Шера, по большей части безлюдно, или же люди присутствуют в нем на правах стаффажа, но фотографа интересует именно обитаемая и обжитая среда, пронизанная скрытыми политэкономическими противоречиями и энергиями. В эти визуальные тексты нужно долго вчитываться, чтобы понять, какие серые экономические зоны прикрыты яркими вывесками «круглосуточно» и какие экономические механизмы приводят стаи фур на это стойбище между ничем и ничем.

Украины и обочины, промзоны, рынки, привокзальные территории, полосы отчуждения, пустыри, конгломераты гаражей и ларьков – эти пространства хочется назвать «не-местами», но вовсе не в том смысле, какой вкладывал в свой термин Марк Оже: они становятся «не-местами» в силу своего стремления ускользать от взгляда – чиновника, налогового инспектора, полицейского, туриста, случайного прохожего и самого их обитателя. И глядя на неказистую натуру «невидимых ландшафтов», понимаешь, насколько амбициозна идея фотографа, взявшегося зафиксировать эту неуловимую реальность повседневности – той, что не занимает ни любителя, ни профессионала, что не найдешь ни в старых семейных фотоальбомах, ни в памяти смартфонов, ни в официальной, то есть постановочной, советской фотографии, ни в репортерской съемке с прицелом на World Press Photo – за отсутствием какой-либо экзотики.

Максим Шер, лингвист по образованию, уже 15 лет профессионально занимается фотографией во всех ее ипостасях – от фотожурналистики (он печатался в «Огоньке», «Большом городе», «Русском репортере», Le Monde, Liberation, The Guardian, The New York Times Magazine, Sueddeutsche Zeitung Magazin) до разного рода концептуалистских работ вроде книги найденных фотографий «Отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс» или мокьюментарного проекта «Карта и территория». Но именно в своих ландшафтно-урбанистических исследованиях, каталогизирующих подъезды хрущевок, выморочные зоны, непосредственно прилегающие к пенитенциарным учреждениям и психоневрологическим диспансерам, или вот эти «палимпсесты», ему удалось доказать, что он – едва ли не лучший российский ученик Бернда и Хиллы Бехер. И как во всяком аналитическом каталоге, выпущенном художником дюссельдорфской школы, за четким, холодным, отстраненным видимым скрывается поле невидимого, но ощутимого и тревожащего. Когда ясно видишь бетонный забор в лианах колючей проволоки, что отделяет здание старинной тюрьмы от детской площадки – баскетбольное кольцо, пара скамеек, пара песочниц и россыпь унылых клумб в кольцах автомобильных шин, – и не понимаешь, с какой стороны этой границы находятся подлинные места лишения свободы.

№ 30, 18 сентября 2020

Под собственным надзором Как охранник ГУЛАГа увидел СССР с другой стороны *Игорь Гулин, 2014*

Дневник вохровца Ивана Чистякова, вышедший книгой под названием «Сибирской дальней стороной», – уникальный документ, описывающий опыт ГУЛАГа с той стороны.

В конце 1935 года Иван Чистяков был направлен на БАМ командиром взвода охраны (низший командный чин, не дающий практически никаких привилегий, но зато много унижительной ответственности). Он провел в Дальневосточном крае год с небольшим и все это время вел дневник, скрупулезно, почти маниакально записывая каждый лагерный день.

В основном в эти дни ничего не происходит. Отупение, лень, ужасный холод. Отсутствие собеседников, культуры, повода для мысли. Невыносимые жилищные условия. Строительство, рельсы, шпалы, траншеи. Однообразные побег, убийства, обыски, доносы, бесконечные интриги между разными уровнями лагерного начальства, утомительная суэта. Мечты о Москве, планы спасения из БАМа, мысли о самоубийстве. Невероятная северная природа, сопки, сойки, горные козы. Но больше все-таки холод. Чудовищное ощущение потери времени, замораживания личности. Несовместимость с окружающим и неадекватность этого окружающего каким-либо представлениям о нормальной жизни и обществе.

Самих заключенных Чистяков сначала держит не вполне за людей, считает скорее материалом, госимуществом, которое он вынужден охранять на манер сторожа, вместо того чтобы выполнять более квалифицированную работу. Потом – начинает им завидовать. Зеки перевоспитываются, трудятся, чтобы получить свободу, их поощряют, премируют за стахановские темпы. Вохровцы же не обеспечены ничем и всем безразличны. Именно они – так кажется из этих дневников – и есть настоящие пленники лагеря. Зеки презирают их будто бы свысока – как и чекисты. Они беззащитны и одиноки, а среди них больше всего одинок автор дневника.

Это одиночество, ощущение несовпадения с миром Чистякову как бы не совсем подходят. В отличие от большинства авторов известных нам лагерных повествований, он – обычный советский человек. Не то чтобы энтузиаст социалистическихстроек, но уж точно не критик власти, он полностью разделяет ее политику и идеологию. Не интеллигент, но и не дурак. Что называется, «культурный» – инженер, любитель книг, обладатель даже некоторого таланта (пишет стихи, рассказы, картины). Не аутсайдер, хотя и не привилегированный член общества (исключен из партии за непролетарское происхождение). Он – «обыватель», ценитель малых советских радостей («Я хочу заниматься спортом, радио, хочу работать по специальности, учиться, следить и проверять на практике технологию металлов. Вращаться в культурном обществе, хочу театра и кино, лекций и музеев, выставок, хочу рисовать. Ездить на мотоцикле, а может быть, продать мотоцикл и купить аэроплан резиновый, летать. Пусть ВОХРа останется Хренкову и подобным маньякам»). Он – совсем не злодей, но и не хороший человек, временами жестокий, даже подловатый, но скорее механически, без ненависти. В общем, Иван Чистяков – обыкновенный.

И вот этот обыкновенный человек оказывается в ситуации, в которой его качества нормального члена общества становятся вдруг неуместными, лишними, заставляют его чувствовать себя исключаемым, не совсем пригодным. Представитель первого полностью советского поколения, Чистяков возвращен так, чтобы частное и общественное в нем образовывали плотную связку. Сама практика ведения дневника – постоянного самонаблюдения и самовоспитания – почти обязательная часть жизни человека из 1920-х. Чистяков, его устройство – плод раннесоветской политики по формированию нового социалистического субъекта. И вдруг этот

субъект оказывается брошен своим государством туда, где от него не нужен рост – ничего, кроме его тела.

Тем не менее он продолжает писать. И советский фантазм самовоспитания, отсутствие условий для развития, мучит Чистякова не меньше, чем чудовищный быт и презрение начальства. Кажется, именно эта идеологизированная образованность почти доводит его до безумия: «Но иногда вступает в силу холодный анализ, и многое за недостатком горячего потухает. В истории всегда были тюрьмы и почему же, ха-ха-ха, не должен в них сидеть я, а только другие. Эта лагерная жизнь необходима для некоторых исторических условий, ну, значит, и для меня».

В накапливающем безумии – особенный интерес дневника Чистякова. Об этом много написано: советские люди 1920-х вели дневники не совсем для себя, их скрытым собеседником, ожидающим Другим, было государство, Партия. Автор бамовского дневника продолжает (он явно привык к этому) записывать свою жизнь, он хочет сделать ее правильной и – сам того не сознавая – ждет одобрения. Ему не дают даже сапог. Можно сказать, что Чистяков – субъект, созданный, окликнутый новой советской идеологией, а затем этой идеологией оставленный. Он – нормальный член больше не нужного государству общества.

Через год его репрессируют, погибнет он еще через четыре. Но эта предшествующая оставленность для нас – момент более важный. Именно из-за ее точной и наивной фиксации дневник Чистякова кажется документом, способным прояснить, что случилось с советскими людьми накануне Большого Трора, корни этической катастрофы.

№ 33, 29 августа 2014

Как расчеловечить за три недели
Путеводитель по аду Варлама Шаламова
Ольга Федянина, 2022

Шаламова посадили в первый раз, когда ему было 22 года. Потом он напишет, что считает этот момент началом своей жизни. Его почти убили лесозаготовки и золотой прииск, а спасла лагерная больница – и счастливая возможность остаться в ней фельдшером. Что-то о своем писательском предназначении он понял между первым и вторым арестом, в начале 1930-х, но по-настоящему писать начал на 20 лет позже, после окончательного освобождения. «Колымские рассказы» в России были «легально» изданы уже после его смерти, в годы перестройки, когда сталинские лагеря из запретной темы – без перехода – стали темой расхожей. Целый пласт истории страны спешно выходил из немоты. На этом фоне «Колымские рассказы» выглядели – и выглядят до сих пор – как немота, ставшая текстом.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.