

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Факультет журналистики
Кафедра русского языка и литературы

РАБОТА ПРОВЕРЕНА

Рецензент, к. ф. н., доц. ЧелГУ

_____ М. С. Родионов

« ____ » _____ 2017 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.

_____ Е. В. Пономарева

« ____ » _____ 2017 г.

ПОЭТИКА КНИГИ ГРИШИ БРУСКИНА «ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ
НИР
ЮУрГУ—45.04.01.2017.406.ПЗ ВК НИР

Руководитель НИР, д. ф. н., профессор
_____ Т. Ф. Семьян

« ____ » _____ 2017 г.

Автор НИР

студент группы СГ-215

_____ А. А. Абрамов

« ____ » _____ 2017 г.

Нормоконтролер

_____ Л. В. Выборнова

« ____ » _____ 2017 г.

Челябинск 2017

РЕФЕРАТ

Абрамов, А. А. Поэтика книги Гриши Брускина «Прошедшее время несовершенного вида». — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-215, 2017. — 94 с., библиогр. список — 107 наим., 1 прил., презентация.

Ключевые слова: вербальный и невербальный компоненты, проза художника, Гриша Брускин, поэтика, креолизация.

Объектом исследования стала поэтика книги Гриши Брускина «Прошедшее время несовершенного вида». **Предмет исследования** — художественные доминанты структуры книги. **Целью** работы являлось исследование поэтики книги «Прошедшее время несовершенного вида».

Задачи работы: 1) Описать специфические особенности прозы художника. 2) Изучить творческий путь Гриши Брускина. 3) Установить роль мифа в творческом методе Брускина. 4) Исследовать феномен коллекции. 5) Обратиться к проблеме определения жанра книги «Прошедшее время несовершенного вида». 6) Исследовать гипертекст, как особенность поэтики Брускина. 7) Проанализировать заглавие книги, вербальный компонент текста, структуру, функции и виды и креолизованных текстов в произведении. 8) Исследовать коллаж, как ключевой прием поэтики Брускина.

Новизна работы заключается в описании черт *прозы художника*, а также монографическом изучении первой прозаической книги яркого представителя современного авангарда.

Материалы исследования могут быть востребованы при изучении современной отечественной литературы, а также на спецкурсах по синкретичным литературным формам.

STUDY SUMMARY

Abramov, A. A. The poetics of Grisha Bruskin's book «Past Time of the Imperfect Kind». — Chelyabinsk : SUSU, SH-215, 2017. — 94 p., bibliography list — 107 names, presentation.

Key words: verbal and nonverbal components, prose of the artist, Grisha Bruskin, poetics, creolization.

The object of the study was the poetics of Grisha Bruskin's book «The Past Time of the Imperfect Kind». **The subject** of the study is the artistic dominants of the structure of the book. **The aim** of the work was to study the poetics of the book «Past Time of the Imperfect Kind».

Objectives: 1) Describe the specific features of the prose artist. 2) Study the creative path of Grisha Bruskin. 3) Establish the role of myth in the creative method of Bruskin. 4) To investigate the phenomenon of the collection. 5) To address the problem of defining the genre of the book «The Past Time of the Imperfect Kind». 6) Investigate hypertext as a feature of Bruskin's poetics. 7) Analyze the title of the book, the verbal component of the text, the structure, functions and types and creolized texts in the work. 8) Explore the collage, as a key technique of poetics Bruskin.

The novelty of the work is to describe the features of the artist's prose, as well as the monographic study of the first prosaic book of the bright representative of the modern avant-garde.

Research materials can be in demand in the study of modern domestic literature, as well as special courses on syncretic literary forms.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 6 |
| 1. ПРОЗА ХУДОЖНИКА КАК ПОГРАНИЧНЫЙ ФЕНОМЕН | 9 |
| 1.1. Биография и творческий путь Гриши Брускина..... | 9 |
| 1.2. Мифопоэтика как ключевая черта творчества Гриши Брускина..... | 12 |
| 1.3. Принцип коллекционирования как нарративная стратегия в творчестве Гриши Брускина | 19 |
| 1.4. Генезис литературного творчества Гриши Брускина..... | 25 |
| 1.5. Особенности <i>прозы художника</i> : генезис и теоретическое осмысление | 28 |
| 1.6. Выводы по главе..... | 33 |
| 2. ПОЭТИКА КНИГИ «ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА»..... | 35 |
| 2.1. История создания | 35 |
| 2.2. Проблема определения жанра книги | 37 |
| 2.3. Гипертекстуальность книг Брускина | 40 |
| 2.4. Смысл заглавия | 46 |
| 2.5. Структурно-стилистическое своеобразие вербального компонента текста в <i>прозе художника</i> | 48 |
| 2.6. Креолизация как черта <i>прозы художника</i> | 54 |
| 2.6.1. Фотография как элемент креолизованного текста | 56 |
| 2.6.2. Экфрастичность как черта прозы художника..... | 68 |
| 2.7. Коллаж как прием | 73 |
| 2.8. Выводы по главе..... | 79 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 82 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК | 86 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ | 95 |

ВВЕДЕНИЕ

Гуманитарной науке известно немало примеров, когда люди искусства обращаются к не свойственным, на первый взгляд, для их творчества сферам. Среди них известен, но пока остается мало изучен феномен «прозы художника».

Бенуа, Грабарь, Репин, Анненков, Петров-Водкин, Кандинский, Шагал — и это далеко не все представители несметной армии художников, которые к кисти приравняли перо». Исследователи Елизавета Плавинская и Илья Кукулин отмечают, что всплеск прозы художников приходится на конец 1990-х; Пивоваров, Брускин — авторы, которые до этого воспринимались как «чистые» художники. На этом имена художников-писателей не заканчиваются. И. Кукулин и Е. Плавинская вспоминают роман Веры Хлебниковой «Доро», романы и посмертно вышедшие дневники Сергея Шерстюка, арт-критику и журналистику Никиты Алексева, Константина Звездочетова, Владимира Сальникова, Елены Герчук.

Такой поворот от кисти к перу Илья Кукулин увязывает «с особой «литературностью»» русской жизни и с логоцентричностью русского сознания» [50, с. 24].

Среди этих авторов можно выделить известного художника Гришу Брускина — выделить по критерию относительной популярности его литературных сочинений. И пусть не велик суммарный тираж (около 15 тысяч экземпляров), зато накоплен стартовый капитал публикаций, которые посвятили Брускину именитые филологи, культурологи, искусствоведы. Среди них Марк Липовецкий, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, Соломон Волков, Татьяна Семьян. Кроме того, как у популярной фигуры, медиа-персоны, у Брускина часто берут интервью публицистические издания, аудитория которых — от широкого круга читателей («Российская газета», «Независимая газета», «ТАСС») до узкоспециализированных изданий об

искусстве. Несмотря на это, полноценного и всеобъемлющего исследования какой-либо книги Брускина нет.

Материалом для детального изучения феномена прозы художника послужила книга «Прошедшее время несовершенного вида».

Целью работы являлось исследование поэтики книги Гриши Брускина «Прошедшее время несовершенного вида». **Объектом исследования** стала поэтика произведения, а **предметом** — художественные доминанты структуры книги Брускина.

Для достижения поставленной цели были поставлены следующие задачи:

- 1) Описать специфические особенности феномена прозы художника.
- 2) Установить роль мифа в творческом методе Г. Брускина.
- 3) Исследовать феномен коллекции в творчестве Брускина-художника и Брускина-писателя.
- 4) Обратиться к проблеме определения жанра анализируемой книги.
- 5) Исследовать гипертекст как одну из особенностей поэтики Брускина.
- 6) Проанализировать смысл заглавия книги.
- 7) Проанализировать вербальный компонент текста и его взаимодействие с невербальной составляющей.
- 8) Исследовать коллаж как ключевой прием поэтики Брускина.

Структура работы отвечает поставленным задачам. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. В первой главе рассматриваются тексты Гриши Брускина как феномен «прозы художника». Вторая глава обращается непосредственно к анализу поэтики книги «Прошедшее время несовершенного вида».

Научная новизна работы обусловлена тем, что в ней впервые дан комплексный анализ первой книги Брускина.

Теоретическая значимость исследования определяется методологической основой изучения синкретичного литературного феномена прозы художника.

Практическая значимость исследования обеспечивается возможностью использовать предложенные подходы, а также непосредственно материал диссертации для дальнейших исследований синкретичного литературного феномена, когда человек искусства из одной сферы обращается к иной форме выражения действительности; а также является базой, которая поможет в дальнейшем изучении литературного творчества Гриши Брускина. Известно, что живописец не оставляет писательства и сейчас готовит к изданию пятую художественную книгу.

Результаты исследования были апробированы на международной научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи» (Магнитогорск, кафедра языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова, 25 ноября 2016 г.), XII Международной научно-практической конференции молодых ученых «Язык. Культура. Коммуникации» (Челябинск, кафедра русского языка и литературы ЮУрГУ, 25 марта 2017 г.), научно-практической конференции ««Гуманитарные исследования молодых учёных Южного Урала»» (Челябинск, Челябинский государственный университет, 15 апреля, 2017 г.). По результатам очного и заочного участия в конференциях были опубликованы статьи в научных сборниках.

1. ПРОЗА ХУДОЖНИКА КАК ПОГРАНИЧНЫЙ ФЕНОМЕН

Данная глава посвящена анализу особенностей творчества Гриши Брускина в целом, поскольку мифопоэтический вектор, принцип коллекции в качестве нарративной стратегии являются общими как для живописно-перформативного, так и для литературного творчества Гриши Брускина.

Для того, чтобы понять специфические особенности прозы художника вообще, и Гриши Брускина в частности, необходимо осмыслить и описать не только специфическую литературную стратегию его книг, но и ключевые черты его живописно-перформативного творчества.

1.1. Биография и творческий путь Гриши Брускина

В этом параграфе собрана биография Гриши Брускина. Это представляется важным, поскольку все его художественные книги имеют автобиографическую основу.

Григорий Давидович Брускин родился 21 октября 1945 года в Москве. Гриша Брускин — его художественный псевдоним, «артистическое имя» [23, с. 2]. Его отец преподавал в Московском энергетическом институте. В 1968 Брускин оканчивает художественное отделение Московского текстильного института. За два года до этого начинает участвовать в выставках. Однако свою первую персональную экспозицию представит только 1976 году. В 1989 году эмигрировал в Америку.

Часто бывает, дабы представить персоналию пресса выбирает один примечательный факт из биографии своего героя и тиражирует его в каждой статье. Для Брускина этим стал аукцион «Sotheby's Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art», который проводили в столице в 1988 году. Его полотно «Фундаментальный лексикон» было продано за 220 тысяч фунтов стерлингов. Это в 12 раз превысило первоначальную стоимость лота.

«В советские времена жизнь Брускина не была счастливой: персональные выставки художника запрещались с завидным постоянством, и

его работы практически не были известны широкой публике. Зато уже в 1988 году Гриша Брускин был с лихвой отмщен за прежнее невнимание. Приобрел известность своим “Фундаментальным лексиконом” (1986), где фигурки, несущие эмблемы официальной советской культуры, сведены воедино на больших таблицах» [31].

Далее в биографии Брускина обычно повествуют о его поездке 1999 года в Берлин. Немецкое правительство пригласило мастера принять участие в реконструкции Рейхстага. С тех пор федеральное собрание Германии украшает его монументальный триптих «Жизнь превыше всего».

Брускин является одним из самых известных и успешных современных художников российского происхождения [8]. За всю свою творческую жизнь Брускин провел более трех десятков персональных выставок по всему миру. Его работы выставляли в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Парижа, Чикаго и других мегаполисах.

Его полотна представлены в собраниях мировых музеев, среди которых Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Музей Людвига в Кельне, Государственный музей Берлина, Музей современного искусства в Нью-Йорке, Музей Зиммерли университета Ратгерс в канадском Нью-Брансвике, Музей еврейской культуры. Еще с десятков работ находятся в частных собраниях в России и за рубежом.

В 2012 году стал лауреатом премии Кандинского в номинации «Проект года» — за серию «Время «Ч». В 2017 году представил Россию на 57-й биеннале в Венеции с проектом «Смена декорация» [24]. Последние годы Брускин живет и работает в Нью-Йорке, часто бывает в Москве.

Брускина причисляют к истории нонконформистского движения, с оговоркой, что тот занимает там «особое место» [23, с. 2]. Марина Бессонова конкретизируют, что Брускин вписывается в плеяду московских концептуалистов [23, с. 23]. Элинор Хартни, знакомя американскую интеллигенцию с художником, напишет, что «в середине семидесятых

Брускин принадлежал к группе художников андеграунда, чьи работы бросали вызов властям» [23, с. 116].

Марк Липовецкий во вступительной статье к книге «Подробности письмом» отнесет Брускина к кругу художников-концептуалистов [23 с. 247], а журнал «Сноб» окрестит его «художником-нонконформистом» [15].

Определение себе попытается дать и сам Брускин в одной из задокументированных бесед с Дмитрием Приговым. Художник скажет, что его коробит ярлык «Брускин — соц-артист». Хотя сам он отметит точки соприкосновения с ним и концептуализмом [23, с. 324].

«Мы комфортнее чувствуем себя, например, с термином “московский концептуализм”, употребленным в расширительном смысле. Хотя, пожалуй, исчерпывающих дефиниций нет» [23, с. 324].

Гриша Брускин является популярной медиаперсоной, которой интересуется арт-журналистика. В интервью 2017 года он вновь попросил не ассоциировать себя ни с какой творческой группой или направлением и объявил свое направление как «художник Гриша Брускин» [46].

«Я в принципе не принадлежу ни к каким группам. Слово “мы” мне чуждо. У меня есть очень близкие друзья среди “неофициальных” художников — но я никогда не подписывался ни под какими манифестами. У меня в искусстве свои задачи. Конечно, мы дышим общим воздухом, художник связан с окружением, переживает свое время, и это время отражается в его искусстве» [76].

Искусствоведы причисляют Гришу Брускина к деятелям русского андеграунда, кругу художников-нонконформистов, московских концептуалистов. Сам Брускин отрицает всякую официальную связь с иными направлениями и считает свой метод полностью самобытным. Далее рассмотрим концептуальное ядро мифов, которое важно для понимания поэтики Гриши Брускина.

1.2. Мифопозитика как ключевая черта творчества Гриши Брускина

Одной из ключевых категорий, которая поможет в описании и рецепции всего творческого наследия Брускина, является миф. Исследователь теории мифа Елеазар Мелетинский объяснил суть мифологического мышления. Согласно распространённой точке зрения, для «первобытного» человека, который еще не совсем четко выделял себя из окружающего мира и переносил на природные объекты свои собственные свойства, приписывал им жизнь, человеческие страсти, сознательную, целесообразную хозяйственную деятельность, миф позволял выступать в человекообразном физическом облике, иметь социальную организацию и т. п. [52, с. 46].

В XX—XXI веках такая «первобытная» роль мифологизма заметно эволюционирует в куда более сложную структуру.

«В отличие от подлинного мифологизма в древних культурах это мифологизм второго, третьего и т. д. порядка, своего рода мифологизм вообще, отвечающий потребности универсальной символизации и одновременно выражающий нивелированность, безличность отдельных лиц и предметов в мире современного отчуждения. Тот же пафос универсальной символизации вечных метафизических начал в историческом плане оборачивается концепцией циклических повторений» [52, с. 256].

Михаил Столяров в своей статье для «Литературной энциклопедии: Словаря литературных терминов» (1925) предостерегает от узкого понимания мифа как первобытной сказки. Исследователь объясняет «принцип работы» мифа: «Если принципами построения нашей действительности являются объективирующее познание и рассудок, то принципами построения действительности мифологической являются — непосредственное вчувствование и фантазия. Мифотворческое сознание “дологично”; оно основано не на логическом принципе тождества и противоречия, а на своеобразном принципе “сопричастия” явлений; оно

осознает себя не отрезанным от жизни мира, а погруженным в нее свою собственную внутреннюю жизнью» [23, с. 303].

Возвращаясь к мифопоэтике Брускина, отметим, что мастера часто сравнивают с путешественником во времени [23, с. 116]. Он, как и многие современные россияне, пережил империю — Советский союз, увидел ее расцвет и крах. Затем оглянулся назад и принялся изучать то время, из которого он перенесся в настоящее.

Анализируя экспозицию Брускина «Коллекция археолога», Евгений Барабанов отмечает многослойную тематизацию «архе у Брускина». «Древнееврейская и советские мифологии, их следы в культуре, закрепленные канонами правильного зрения» [23, с. 69].

Эту же мысль подтверждает аннотация к сборнику статей о художнике. «Он разрабатывает три основных проекта: “личный проект” — исследование частной жизни человека, “советский проект” — исследование коллективного советского мифа, “еврейский проект” — исследование национального мифа» [23, с. 2]. Борис Гройс указывал на пересечение традиций иудаизма и советского коммунизма. И далее подчеркивал, что своим искусством художник манифестировал свою идентичность в качестве «советского еврея» [23, с. 31].

«Уже в своих первых работах “Алефбет” и “Фундаментальный лексикон” Брускин создал структуру, которой продолжал пользоваться в дальнейшем: в её основе — уподобление мира всеобъемлющей книге (...) Основываясь в целом на идеях каббалы, Брускин использует также в своем творчестве символы, почерпнутые из других религий и мистических учений Древнего Востока, средневекового христианства и других» [23, с. 32].

Борис Гройс увидел в Брускине декадента, который приходит в восторг от эпохального упадка империй:

«Брускин рассматривает процесс заката советской империи в перспективе Ветхого Завета, обещающей закат и падение всех империй. Но в то же время его увлекает, прежде всего, эстетическая сторона этого упадка —

эстетика упадка как таковая. И именно эта увлеченность побуждает его воспроизвести упадок советской культуры в виде художественного перформанса... Брускин воспроизводит историю как осознанный фарс, то есть как искусство. То, что когда-то было историей, возвращается сегодня как художественное событие, как перформанс» [23, с. 33].

Вторая тема — социальная мифология советского периода. «За что бы ни брался Брускин, за картину, шпалеру, фарфоровый сервиз или даже перформанс в соавторстве с перкуSSIONИСТом-КОНЦЕПТУАЛИСТом Владимиром Тарасовым, неизменно выходит словарь», — пишет о нём искусствовед Анна Толстова [23, с. 43].

Анализируя метод художника, Э. Хартни отметил, что живописец придумал как удвоить «артистическую атаку на официоз: с одной стороны, исследованием еврейской тематики и иконографии, с другой — изучением мифологии, лежащей в основе советской системы. И то, и другое было неразрывно связано в его сознании» [23, с. 117]. Исследователь утверждает, что миф об иудаизме художник превратил в свою мифологию. «Он всплывает в искусстве художника, как сокровенный сад, полный воспоминаний и грез». Миф же о советской власти, по мнению Э. Хартни, Брускин не разоблачает, а скорее наоборот. «Он говорит: “Моей целью было не сорвать маску, но надеть маску на маску”» [23, с. 118]. Но при этом, тем самым он «подтачивает идеологию, доводя ее до такого предела, когда она превращается в фарс» [23, с. 127].

«По его словам, как гражданин Советского Союза, он был одновременно и внутри, и вне системы. Желанию воспарить над советским мифом и увидеть его глазами бесстрастного наблюдателя мешало физическое присутствие в его пределах. Художник сохраняет этот статус и по сей день, работая как в системе политических знаний и дискурса, так и вне ее и обретая в разрыве между ними свободу творчества», — резюмирует свою статью 2000 года американский критик Элинор Хартни.

Марк Липовецкий замечательно структурировал три «мифа Брускина»: «Автобиографическая энергия, изнутри согревает брускинские монументы советского и иудейского сакрального» [23, с. 247].

При этом миф идеологический противопоставлен мифу религиозному: «настоящий миф, противоположный фальшивому советскому мифу». По мнению Марка Наумовича, еврейский миф не становится для Брускина религией, а остается светским. «Этот миф продукт его творческого воображения, а не результат погружения в традицию» [23, с. 248].

Однако религия все же важна для художника. Как и любой мыслящий человек, в жизни Брускина наступали моменты, когда нужно было как-то самоидентифицировать свое эго. Тексты художника проникнуты антисоветскими настроениями. Григорий Давидович ревностно пишет, что режим пытался отобрать у него право быть евреем. В то же время замечает, что родился он в стране, где к народу Израиля было нейтральное отношение, еврейство так и не стало бы для него духовным вектором. В итоге можно говорить о создании Брускиным своей «еврейскости» [23, с. 253].

Еще одну интересную взаимосвязь между мифами описывает искусствовед Александр Боровский. Он замечает, что репрезентация детства связана с тоталитарным мифом. Потому что жестокий режим «инфантилен по природе» [23, с. 248].

«Иными словами, еврейское и детское в визуальной эстетике Брускина во многом синонимичны: оба сюжета альтернативны советскому мифу», — пишет М. Липовецкий [23, с. 248].

Наконец, сам Брускин в беседе с критиком и журналистом Соломоном Волковым сказал, что его «занимают три мифа».

«Первый: жизнь — Книга Другого... Еврейская идея, что Книга Жизни — Тора была написана Богом... Миф также может быть создан “другим” с маленькой буквы. Например, государством».

Творчество Гриши Брускина синкретично. Связано это с его мировоззренческо-биографическим контекстом. Религиозно-культурные

корни его семьи переплелись вместе с советской реальностью и породили человека и художника, в искусстве которого возникло уникальное соединение различных векторов жизни. Брускин выстраивает свои собственные мифологемы «с бесконечным количеством разнообразных иконографических граней» [23, с. 151].

Теории искусствоведов и филологов Брускин прямо подтвердил в нескольких интервью. При этом он определил четкую позицию советского мифа, относительно своей персоны: миф словно когда-то был внутри него, но теперь сгинул в прошлом. И теперь деятель искусства превратился в ученого, который обращается к минувшей действительности для решения своих художественных задач.

«Жизнь в мифологическом пространстве Советского Союза — близкая для меня тема. Я эту жизнь проживал. Поэтому и мифология, и человек, живущий в этом мифе, и, соответственно, тема отчуждения — мне важны и интересны. Было ведь несколько слоев отчуждения: гражданина и государства, индивида и коллектива, вообще “Я” и “ОНО”, о чем, в частности, писал философ Мартин Бубер» [24].

В другом интервью Брускин напрямую называет свои три мифа, однако именуется их «проектами» или «темами».

«Внутри того, что я делаю, существует “советский проект”, но есть и другие темы. Я бы выделил три главные, воспользовавшись терминологией Мартина Бубера. “Я” — частная жизнь человека, явленная в художественных метафорах. “Я и Оно” — взаимоотношение индивидуума и коллектива, гражданина и государства... Советский проект входит в эту тему, но тема не исчерпывается им. Например, мой последний проект “Время «Ч»” — о советском, но не только. И наконец, “Я и Ты” — взаимоотношение человека и “высшего”. В частности, к этой теме относятся произведения круга “Алефбет”» [45].

При этом советский миф, по словам Брускина, не противоречит религиозному: «Я выстраивал обе темы параллельно. Меня в них

интересовало не просто коллективное. В картинах “Алефбет”, связанных с мифом об иудаизме, мне важно было исследовать, как формируются понятия “народ”, “этнос”, “нация”. Существует ли национальное искусство — и если существует, то что это такое? (...) Советский миф был выстроен как религиозный: многое было заимствовано из христианства, иудаизма, магических религий. Тут можно вспомнить и про авторитет текста — газета “Правда” была небесным законом, небесной инструкцией для всей страны, как Библия или Тора. У меня виноград в контексте “Алефбет” был символом Земли обетованной, но этот же виноград в контексте “Фундаментального лексикона” преображался в символ успехов советского сельского хозяйства. Книга в контексте “Алефбет” была Книгой Жизни или Книгой Смерти, а в советском контексте становилась Конституцией СССР или томиком Ленина. Меня безумно увлекала эта игра» [45].

Восприятие детства у Брускина не вполне однозначное. Его воспоминания о юношеских годах неразделимо связаны с жизнью в СССР. С одной стороны, все, что касается его семьи, окрашено в теплые тона чувств. Однако сама советская система не вызывает у Григория Давидовича восторга. В своей прозе он лишь раздосадованно вздыхает, дабы упрекнуть систему и никогда напрямую не говорит, что жилось плохо. Тогда как в своем публицистическом творчестве Брускин дает себе волю бросить откровенный упрек в сторону почившей империи. В 2005 году на выставке «Russia!» в музее Гуггенхайма страну своего детства он описал, как сказочную землю между «Тигром и Евфратом советских границ», за пределами которой находится «царство Зла, тьма кромешная» и «Люцифер-эксплуататор». Земным адом он назвал систему ГУЛАГ, картотеки спецслужб окрестил «Книгой смерти» [23, с. 17].

Через два года на конференции «Территория террора» в Гарвардском университете вновь «метафорический выпад» в сторону рухнувшей империи. «Мне казалось, что коммунизм в России непоколебим, что армия невероятно

сильна, что КГБ — повсюду и что советская власть, как власть египетских фараонов, продлится несколько тысяч лет» [16].

Эту синкретичность всего плохого политического и всего хорошего, что было у Брускина в детстве, он воплотил в инсталляции «Потерянный Рай». Собою она являет набор холодных, глянцевых скульптур пантеона советских образов: пионер с флажком, мальчонка в противогазе и с лопатой, очевидно, готовый к труду и обороне, партработник, который гордо держит серп и молот. К слову, в пионере с флажком Брускин отождествляет себя и добавит, что это «попытка компенсировать утрату рая мне, мальчику из сталинского детства».

Именно тот синтез Григорий Давидович и положил в основу своего творчества. Борис Гройс отмечает, что Брускин демонстрирует «советскую реальность как вещь из прошлого — уже истертую, на грани исчезновения» [23, с. 45]. Однако искусствовед делает оговорку, что никакого злорадства при этом в творчестве нет, а скорее наоборот, есть некое сочувствие.

Искусствовед Евгений Барабанов, анализируя советский миф у Брускина, заявляет, что у мастера полностью отсутствует потребность в осмеянии той действительности [23, с. 85]. Хотя в литературном творчестве этот тезис теряет силу.

«В его коллекциях нет и не было занимательных ситуаций, анекдотов, карикатурных характеров или выгодных фактов. В мутных сумерках монотонной повторяемости он с самого начала стремился различить господство идеального порядка. Порядка обязательных слов, правил, норм, позиций, жестов, предписаний, эталонов, ограничений, приемов» [23, с. 85]. Исследователь резюмирует, что свод правил советского прошлого у Брускина, такая же Книга жизни, сродни религиозному иудейскому талмуду.

Говоря о проработке советского мифа в своем творчестве, Брускин сказал, что представляет себя «ученым, который неожиданно обнаружил доселе неизвестное африканское племя». «Мне нравилась мерцающая

позиция автора, когда, с одной стороны, я — бесстрастный исследователь, а с другой — сам представитель изучаемого африканского племени» [16].

Таким образом, большинство ученых выделяют два направления, которыми проникнуто все творчество Брускина: это мифы — советский и еврейский. Однако наиболее полно мифопоэтическую структуру творчества Брускина выражают три проекта: «личный проект», «советский проект», «еврейский проект». Дефиниция «проект» в данном случае тождественна мифу. Проекты Брускина могут существовать вне зависимости от других. Например, серия полотен «Алефбет» посвящена только иудаизму, а скульптурные композиции проекта «Время “Ч”» — олицетворяет советские архетипы. Однако следует помнить, что в жизни советский и еврейский мифы Брускин противопоставляет как два идеологических начала — религиозное и тоталитарно-государственное. Еврейский миф — это попытка обрести духовную и национальную идентичность. Советский миф вобрал в себя много негативного. Связано это, прежде всего, с историческими обстоятельствами — политическое давление на художника. Особняком в мире Брускина стоит «личный проект», миф о детстве, в котором собраны светлые воспоминания о прошлом. В литературном творчестве Брускин склонен к мифологизации своей жизни. Он вписывает свою биографию в историю, в чем ему помогает категория мифа. Далее обратимся к еще одному не менее важному понятию для понимания творчества Брускина — принципу коллекционирования.

1.3. Принцип коллекционирования как нарративная стратегия в творчестве Гриши Брускина

Важное место в своей поэтике Гриша Брускина отводит принципу коллекционирования. Брускин писал: «Я определяю жанр своих писаний как “Записки коллекционера”. Для меня важен сам принцип коллекции. Жуки, бабочки, редкие предметы, зарисовки из памяти — их существование

нелинейно, их можно как угодно рассматривать, прочитывать: хочешь — от первой до последней, хочешь — наоборот, а хочешь — как хочешь» [23, с. 5]. В этом и заключается особенность прозы художника.

Исследователи отмечают, что «для картин Г. Брускина тоже характерна фрагментарная структура. Знаменитые “Алефбет” и “Фундаментальный лексикон” написаны по принципу коллажа; полотна картин разделены на фрагменты, каждый со своим сюжетом» [75, 61].

В своей докторской диссертации, посвященной нарративным стратегиям в жанровой структуре романа, Галина Жиличева приводит несколько определений понятия нарратив. Из этих дефиниций можно выделить несколько черт повествования: событийность, адресованность дискурса, наличие повествователя [36, с. 26].

«Нарратив — это форма коммуникации, которая представляет последовательность событий, вызванных и пережитых персонажами» [101, с. 34].

«Топос книжности — ... основной топос риторических стратегий Брускина». Евгений Барабанов делает акцент на том, что изобразительное творчество Григория Давыдовича отмечено некой «книжностью». Под этим термином он понимает «многослойность системного контекста, выстроенного художником; именно этим контекстом и стягиваются разнородные ряды сюжетных коллизий, смыслообразов, ветвящихся толкований» [23, с. 76]. Барабанов отмечает системность в опусах творца. А что как не «системность» присуще коллекции?

«Системный контекст Книги — а вслед за ней библиотеки, Архива, Каталога, Коллекции, Музея — одна из наиболее устойчивых моделей репрезентации подразумеваемого» [23, с. 77].

Иными словами, исследователь описывает все тот же феномен «коллекции» Брускина, отмечая, что она становится надежным инструментом в руках мастера, который помогает лучше выразить

действительность. «Миссия коллекции обязана успехам коллекционирования», — завершает мысль Барабанов [23, с. 82].

При этом для своего «духовного музея» художник строго отбирает экспонаты. «Все работы выполнены с мастерством и артистической точностью. Таков критерий коллекции» [23, с. 87].

Даже про центральное событие книги «Прошедшее время несовершенного вида» — аукцион «Сотбейс», Брускин сказал, что собрал целую коллекцию слухов вокруг этого события [46].

Анализируя феномен коллекции, Барабанов определяет ее как систематизированное собрание, представляющее художественный интерес [23, с. 100]. Вместе с тем, исследователь напоминает, что исходно термин «collectio» предполагал не только сбор чего-либо, но и краткое обозрение, перечень, умозаключение. В своем творчестве Брускин выводит коллекцию коллекций силлогизмов жизни. В «музее» Брускина коллекция детских воспоминаний, причем не только его личных, но и его близких, коллекция мифов — советского и еврейского, коллекция картин, знакомств с выдающимися людьми и так далее. Также коллекции Брускина не являют нам «пересказ чужого сна». Они скорее втягивают своего зрителя в многозначную игру тождеств и различий [23, с. 102].

«Благодаря этим контекстам коллекция коллекций обретает двойную перспективу, которая позволяет с равным правом говорить либо о множественности миров, либо об их единстве. Обе перспективы отсылают друг к другу, либо друг с другом соотносятся» [23, с. 101]. Это следствие того, что все коллекции Брускина интегрированы в одно большое собрание, которое представлено в его различных видах его искусства.

Серия «Лексиконов» и «Алефбетов» в художественном творчестве Брускина — суть тоже коллекции. Эту мысль подтверждает и сам живописец.

«Картина “Фундаментальный лексикон” представляет собой коллекцию, где каждый персонаж — архетип идеологического советского

мифа: пионер, рабочий, врач, больной, заключенный, военный и т. д. Все персонажи смотрят вперед. У всех одинаковое выражение лица: тревожное изумление. Как жена библейского Лота, нарушив запрет, обернулась и тотчас превратилась в соляной столб, так и мои герои, посмотрев слишком далеко вперед, в заповеданную даль, стали объектом коллекционирования» [16].

Художник сравнивает свой труд с работой энтомолога — ученого, который изучает насекомых. Подобно биологу, он ловит бабочек, нанизывает их на булавки и заключает научные образцы в коробки. Поверх ящиков делает подписи, описывает и классифицирует свои трофеи. Зачем же нужна такая мертвая коллекция?

«Мы получаем эстетическое удовольствие, рассматривая их, потому что бабочки необыкновенно красивы», — отвечает Брускин [16].

Вместе с тем, бытует мнение, что «Фундаментальный лексикон» и его продолжение «Коллекция археолога» «высмеивают и разрушают мифологии, сопутствующие власти» [23, с. 121].

«Разработав принцип “бесконечной картины” (она собирается из множества отдельных ячеек, словно большой алфавит), Брускин заполнял эти ячейки (в циклах *Памятники или Реанимация*, *Логии*, 1980-е годы, или в вышеупомянутой картине) фигурками, несущими эмблемы и лозунги советской эпохи на некоей демонстрации, в равной мере похожей и на праздник, и на торжественные похороны. Параллельно создавал и живописные “алфавиты” на темы еврейской мистики и фольклора (цикл *Алеф-Бет*) — столь же загадочно-ирреальные, как и советские символы» [21].

Ханс-Петер Ризе сравнивает работы Брускина с «ярмарочными игрушками». «Несколько призм вместе образуют одну, но по-разному преломляющуюся картинку, картины Брускина кажутся отдельными, противоречивыми гранями одной и той же истории. Правда, зритель никогда не получит эту историю целиком, в виде одной картины» [23, с. 151].

В статье «В сторону Брускина» Александр Боровский отмечает: «Когда был запущен процесс производства и воспроизводства архетипов, он, помимо всего прочего, носил систематизаторски-коллекционный характер: новый образ знаменовал собой и структурную связность с предыдущим, и заполнение новой пространственной ячейки» [23, с. 114]. При этом исследователь вспоминает культуролога Ж. Бодрийяра, который стратегию коллекционирования сводил к заговариванию смерти. При этом Боровский замечает, что сей тезис не применим к коллекционированию у Брускина. «Для него слишком ценно биографическое, то есть необратимое, неигровое» [23, с. 114].

Евгений Барабанов, анализируя гобелены Брускина, как нечто новое в искусстве, пишет, что шпалеры вписаны в универсум творчества художника: циклы живописи, графики, скульптуры, фарфора, литературные тексты. Все это он обозначает как «коллекцию коллекций». Чтобы разобраться в ней, придется использовать «двойную оптику». «Одна влечет рассматривать каждый уникум сам по себе, отдельно. Другая — отсылает к поиску связей самоценных вещей с тем, что их объединяет. (...) Всякий раз единящей, собирающей воедино силой выступает некое начало, первопричина, основа, принцип. В коллекции коллекций такое начало не есть просто тема, но эстетически и художественно отрефлексируемый способ организации смыслообразующих связей между как будто бы разрозненными, на самом же деле — взаимодополняющими элементами» [23, с. 177].

Илья Кукулин, исследуя документальные стратегии в современной российской литературе, отметил, что для отечественных авторов важен феномен фотоархива. «As a consequence of all these processes, contemporary Russian artists came to regard the photo archive as a representation of personally experienced historical catastrophe. Surviving family photographs could now be understood as testimonies to an experience of the presence of the past in the here and now, which is irreducible but alienated after long years of taboo and the

subsequent social and historical changes, and therefore depersonalized» [106, p. 606].¹

Тема коллекции рифмуется с темой памяти и её мифологизацией. Об этом Брускин рассуждал в интервью «Российской газете» в 2015 году. Тогда состоялась выставка его проекта «Коллекция археолога», которая состоит из бронзовых скульптур, каждая из которых символизирует утраченную советскую империю. Автор говорит, что его выставка посвящена памяти: «Память связана с историей. История — это то, что люди вспомнили, записали и оставили потомкам. Но многие события и огромное количество фактов не записаны, о них никто не вспомнил. Более того. Даже то, что осталось в записях и памяти людей, в разные эпохи может интерпретироваться по-разному. Вот человек вспоминает свою жизнь. Какие-то события всплывают, как в романе Марселя Пруста, со вкусом печенья Мадлен. О каких-то событиях мы не хотим поведать, потому что мы в них не так хороши, как нам хотелось бы. Какие-то травмы стерты из памяти — они слишком тяжелы, чтобы их помнить. Есть масса причин что-то отвергнуть и поводов что-то вспомнить неожиданно. Поэтому память относительна. Естественно, этот проект — рассуждение о памяти, об истории и о том, что она может быть разной» [24].

В литературное творчество художник переносит один из основных принципов композиции своей живописи — фрагментарность, коллажность. Брускин лично говорит о важности принципа коллекционирования для своего творчества. В «музее» писателя коллекция детских воспоминаний, причем не только его личных, но и его близких, коллекция мифов — советского и еврейского, коллекция картин, знакомств с выдающимися людьми и так далее. Исследователи идут вслед за этим утверждением, объясняя, что коллекционирование помогает репрезентировать

¹ «Современные русские художники стали рассматривать фотоархив как представление лично пережитой исторической катастрофы. Выжившие семейные фотографии теперь можно понимать, как свидетельство присутствия прошлого здесь и сейчас, которое неустраимо, но отчуждено после долгих лет табу и последующих социальных и исторических изменений, и поэтому обезличено. Два автора, которые пришли к этой эстетической концепции из разных». (*Здесь и далее перевод наш*)

действительность. Повествуя о своих коллекциях, Брускин выстраивает структуру своих книг. Если объединить все творческое наследие Брускина, то получится «коллекция коллекций»: советской, еврейской, личной, коллекция картин, книг, скульптур. Исследование связей между ними помогает осмыслить своеобразие творческого метода Гриши Брускина.

1.4. Генезис литературного творчества Гриши Брускина

Когда исследователи изучают фрагментарную прозу XX века, то сначала говорят о традиции русского философа, литературного критика, публициста Василия Розанова (1856—1919). Его литературные опыты «Уединённое» (1912) и «Опавшие листья» (1913—1915) являют собой сборники эссеистических набросков, умозаключений, внутренних диалогов.

Евгений Берштейн пишет: «Новый психологизм Розанова, строящийся на разрушении традиционной романной формы и замене ее вещным, физиологическим и противоречивым фрагментом, привлекает к нему и Шкловского, и Бориса Пильняка, и Лидию Гинзбург» [6, с. 23].

Литературный критик Сергей Чуприн написал, что «розановщина» — «Одна из наиболее влиятельных традиций, а возможно и самая влиятельная традиция в русской литературе последней трети XX века» [92]. К ней Чуприн относит и окказиональность в выборе повода для высказывания бумаге, фрагментарность изложения, «лоскутность» души писателя и ситуативную переменчивость позиции.

«Эти творческие идеи и настроения подхвачены нашими современниками, проявившись, — разумеется, очень даже по-разному: в “Прогулках с Пушкиным” Абрама Терца (Андрея Синявского) и в “Мгновениях” Юрия Бондарева, в “Жизнемыслях” Георгия Гачева и в “Камешках на ладони” Владимира Солоухина, в “Бесконечном тупике” Дмитрия Галковского и в книгах Андрея Сергеева, Бориса Парамонова,

Сергея Боровикова, Михаила Безродного, Александра Жолковского, Владимира Гусева, Гриши Брускина» [6, с. 24].

Татьяна Семьян в своей монографии «Визуальный облик прозаического текста» пишет, что «литературный процесс продемонстрировал, что предложенный В. Розановым жанр оказался интересен и востребован» [75, с. 57]. Отмечает исследователь и традиции розановского стиля, среди которых фрагментарно-ассоциативный принцип повествования. Визуальная интенция прозы русского философа «представляет один из векторов развития визуального стандарта XX века» [75, с. 58].

Важный принцип Розанова-писателя — публиковать каждый фрагмент с новой страницы. Однако в угоду издателю, Василий Васильевич должен был отступить от этого [69, с. 17].

«В. Розанов в “Уединённом” и “Опавших листьях” воспроизвёл структуру сознания — такой, какова она есть на самом деле» [74, с. 80].

Брускин своей книгой воспроизвел пусть не столь сложное явление как сознание, но другое общеизвестное — фотоальбом, совмещенный с дневником. И если Розанов переносит суть своих философских воззрений на письмо, то Гриша Брускин переносит на бумагу свои художественные принципы.

«Концептуально важной для формирования визуальной модели прозы с начала XX века и до сегодняшнего дня стала идея Василия Розанова печатать каждый фрагмент его книг — “Уединённое” и “Опавшие листья” — с новой страницы. Можно утверждать, что в этих книгах В. Розанов визуализирует дискретный тип мышления, присущий эпохе. Примечательно, что фрагментарностью и незавершёностью характеризуются и некоторые положения философского мировоззрения В. Розанова. Эта особенность мышления философа демонстрирует его субъективное частное “Я” в движении мыслительного процесса. В своих работах В. Розанов использует так называемое право на умолчание, что в рамках его философских

воззрений является символом субстанциального понимания мира. В. Розанов считает необходимым не исказить процесс восприятия событий и не создавать в письме искусственных построений, разрушающих естественный ход жизни. Этим обусловлено то особое внимание, которое В. Розанов уделял внешним» [75, с. 87]

Татьяна Семьян называет круг современных авторов, которые в своем творчестве трансформируют визуальную парадигму Розанова. Среди них Вадим Сидур и Гриша Брускин. В книгах Сидура и Брускина имеются не только идейные, но и формальные переключки с методом Розанова.

«Повествование представляет собой озаглавленные мини-рассказы, каждый из которых — эпизод из жизни автора. Человеческая память вероятнее чаще сохраняет не столько внешне эпохальные события, сколько какие-то мелкие происшествия, формирующие в дальнейшем судьбу и характер человека. Рассказы соединены не только в хронологической последовательности (от детства к зрелости), но и по логике ассоциаций. Такая фрагментарность создаёт стихию живой жизни и является одной из визуальных тенденций современной литературы. Важное отличие от творчества В. Сидура заключается в том, что Г. Брускин абсолютно следует визуальному замыслу В. Розанова: каждый мини-рассказ расположен на отдельной странице, причем текст рассказа — минимально короткий, занимает меньше страницы» [75, с. 61].

Подводя итог, Татьяна Семьян напишет, что визуальные идеи Василия Розанова стали тем самым катализатором визуальной дискретности прозаического текста в XX веке. Фрагментарность облика страницы стала доминирующим принципом. Свои произведения писатели стали дробить на мини-главки. Иногда объем не превышает одного-двух предложений. При этом нельзя однозначно сказать, что все писатели, которые исповедовали неклассический текст, были адептами идей Василия Васильевича. Однако его мысли задали вектор литературного развития [75, с. 63].

Василий Розанов заложил прозаическую традицию, которую активно подхватывали литераторы в XX веке. Ее доминирующие черты — разрушение романной формы и, как следствие, фрагментарность.

Достоверно неизвестно, опирался ли Брускин на тексты Розанова. Однако исследователи говорят об использовании Гришей Брускиным традиции писателя прошлого столетия. В следующем параграфе обратимся к малоизученному феномену «прозы художника», в литературную традицию которой вписан Брускин.

1.5. Особенности *прозы художника*: генезис и теоретическое осмысление

В этой части работы рассматривается такое литературное явление как *проза художника*, черты ее поэтики, в том числе в творчестве Гриши Брускина.

В 2008 году в интервью журналу «Искусство кино» Гриша Брускин сказал, что «в изобразительном искусстве и литературе похожие законы. Художнику не надо приобретать новую профессию, чтобы написать книгу» [16, с. 65].

Феномен *прозы поэта* достаточно широко известное явление, которому посвящен значительный корпус научных исследований. Расцвет этого явления приходится на период Серебряного века. Наиболее яркие и своеобразные типы «прозы поэта» создали А. Блок, А. Белый, С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Ахматова, М. Цветаева.

В начале «нулевых» свет увидели сразу несколько книг, авторы которых прежде позиционировались как живописцы: роман Вадима Сидура, эссеистика и художественные тексты Семена Файбисовича, а также первый литературно-автобиографический опыт Гриши Брускина.

Исследователи Елизавета Плавинская и Илья Кукулин отмечают, что всплеск прозы художников пришелся на конец 90-х. С. Файбисович, В. Пивоваров, Г. Брускин — авторы, которые до этого воспринимались как

«чистые» художники. С ними перекликается произведение Ольги и Александра Флоренских «Движение в сторону книги. Тексты с картинками, расставленные строго в хронологической последовательности». Такой поворот от кисти к перу ученые увязывают «с особой “литературностью” русской жизни и с логоцентричностью русского сознания».

На этом имена художников-писателей не заканчиваются. Кукулин и Плавинская вспоминают роман Веры Хлебниковой «Доро», романы и посмертно вышедшие дневники Сергея Шерстюка, арт-критика и журналистика Никиты Алексеева, Константина Звездочетова, Владимира Сальникова, Елены Герчук.

«Одновременно с описанным “вторжением” началась интенсивная публикация эссеистических и мемуарных текстов художников-нонконформистов более старших поколений, чем Брускин и Пивоваров, — таких, как Дмитрий Плавинский, Анатолий Брусиловский, Владимир Немухин».

Александр Бенуа, Грабарь, Репин, Анненков, Петров-Водкин, Кандинский, Шагал, Елена Гуро — и это далеко не все представители несметной армии художников, которые к кисти приравняли перо» [50, с. 26].

Важно отметить, что Брускин всегда использовал вербальные элементы в своем художественном творчестве. Советские образы-архетипы в его живописи и скульптуре нередко вооружены лозунгами. А мистическую серию «Алефбет» венчают каббалистические символы.

«И, хотя в картинах Пивоварова и Брускина часто использовались текстуальные элементы, поэтика этих текстов и, что важно, их статус в картине принципиально отличались от поэтики и культурного функционирования их же новейших работ, выполненных в форме своеобразных визуально-литературных коллажей» [50, с. 27], — отметили Кукулин и Плавинская.

Литературоведы говорят о двух основных направлениях деятельности художников в литературе — мифотворчество и лирические мемуары.

Творчество Гриши Брускина относят к последним. Возвращаясь к связи живописи и прозы, Кукулин и Плавинская пишут, что мемуары Брускина пропущены через опыт соц-арта и концептуализма.

«Это позволяет говорить о них как о явлении постконцептуального (или постэмблематического) искусства, которое и по происхождению, и по культурному смыслу отличается от литературных версий постконцептуализма, описанных ранее» [50, с. 28].

Исследователь Светлана Иванова посвятила одну из своих статей феномену творчества Сергея Голлербаха. Их пути с Брускиным в искусстве схожи лишь финальной точкой их места жительства — США. Однако параллелей в их литературном творчестве больше.

Ученый назвал жанр, в котором работает С. Голлербах «лапидарными рассказиками особого свойства, которые можно охарактеризовать как “заметки художника”». Если сравнивать с живописью, то проза художника напоминает беглые зарисовки. Автор делится с читателями своими наблюдениями. Однако если у С. Голлербаха наблюдается автономия глав его дебютной книги «Заметки художника», то Г. Брускин наоборот строит свою первую прозу в соответствии с хронологией своей жизни.

«Чаще всего литературный талант художника воплощается в жанре мемуаров, письмах. (...) Гораздо менее известны литературные произведения художников, написанные в безусловно художественных, беллетристических жанрах» [37, с. 6].

Письмо Брускина Марк Липовецкий назвал «бессознательным (по Ж. Деррида)». Оно же становится в пику художественному творчеству Григория Давидовича, ибо оно «скорее подрывает, нежели иллюстрирует нарративы, на которых основывается изобразительное творчество автора» [23, с. 250].

В своем анализе М. Н. Липовецкий также обращается к личности автора, напоминая читателю, что Брускин прежде всего художник.

«Непрерывно предполагается связь между литературным и, так сказать, основным творчеством автора» [23, с. 247].

По мнению Дмитрия Пригова, книга явилась «компенсаторным элементом» художественного творчества Брускина. Поэт и художник еще раз отметит стремление живописца к архетипическим и каноническим образам и, вместе с тем, мастер накопил куда больший запас жизненных наблюдений, который просто не может отразиться на холсте. Зато вполне органично смотрится на бумаге [23, с. 269].

В свое литературное творчество художник переносит один из основных принципов композиции своей живописи — фрагментарность, коллажность. Структура его книги выражает основную идею произведения — жизнь как коллекция впечатлений и событий.

«Институт прогуливал как только мог, а основное время посвящал чтению книг и занятиям искусством у себя в комнате в родительской квартире, где и находился мой мир в то время. (...) Самое большое влияние оказали, как вы совершенно правильно заметили, книги. Все мое искусство родилось из чтения, и окружающая жизнь отразилась в нем сквозь образ книги. До сих пор любое произведение мне хочется создать в виде страниц книги» [41] — говорил в интервью Брускин.

Литературное творчество Брускина исследователь Евгений Барабанов причисляет к «собственным интерпретирующим текстам» [27, с. 97]. В таком случае, художник принимает на себя роль экскурсовода-интерпретатора, который наделен несколькими образами: здесь и лирический герой, художник-эксперт и мемуарист ушедшей эпохи.

«[Лирический герой] представляет два исторических времени: эпическое время смены эпох и первовремя детства. Эпическое время репрезентует мемуарист, свидетель допотопной цивилизации, исчезнувшей после исторических потрясений: “Я уподобляюсь гиду, своего рода Вергилию, предлагая путешественникам посмотреть мир затонувшей Атлантиды — Атлантиды, гражданином которой я когда-то был”» [23, с. 98].

Как и заложено традицией, герои из детства всегда наделены оттенком лиричности. Брускин продолжает следовать этой традиции. В повествовании о том времени доминируют исповедальные тона: «Я рос в большой еврейской семье...», «Мне было важно понять...», «Лет до пяти, я не знал, что я еврей...». В этом Евгений Барабанов усматривает истоки логики коллекции.

«Истоки коллекций и возможных миров описываются через логику детских грез, фантазий, сновидений. (...) Подлинность детских впечатлений, переживаний или страхов всяких раз подтверждена топографией: парк возле дома, населенный монументальными советским скульптурами, детский сад, пионерский лагерь» [23, с. 99], — объяснил Барабанов.

И. В. Кукулин и Е. Д. Плавинская зафиксировали десятки современных текстов художников, однако, проблема *прозы художника* литературоведами пока разработана недостаточно. На сегодняшний день можно выделить доминирующую черту такого творчества: автор осознанно или бессознательно транслирует на текст набор своих методов художника. Исходя из его предпочтений как художника, выстраивается структура повествования, подбирается нарратор, определяется идейно-тематический круг.

На основании вышеизложенного материала можно выделить черты прозы Гриши Брускина.

1. Литературное творчество художника относят к лирическим мемуарам, которые пропущены через опыт соц-арта и концептуализма.

2. Марк Липовецкий называет письмо Брускина — «бессознательным».

3. Есть определенная связь между коллекцией скульптур, гобеленов, картин и литературным творчеством Гриши Брускина.

4. В свою прозу художник перенес стремление к архетипическим и каноническим образам.

5. Отчасти Брускин пишет от того, что накопил солидный багаж впечатлений, наблюдений, которые ему не под силу выразить на холсте.

6. В свое литературное творчество художник переносит один из основных принципов композиции своей живописи — фрагментарность, коллажность.

7. Структура его книги выражает основную идею произведения — жизнь как коллекция впечатлений и событий.

8. В прозе Брускина нарратор принимает сразу три облика: лирический герой, художник-эксперт и мемуарист ушедшей эпохи.

1.6. Выводы по главе

Подведем промежуточные итоги исследования.

1. Искусствоведы относят Гришу Брускина сразу к нескольким родственным направлениям: русский андеграунд, нонконформизм и московский концептуализм. Сам Брускин отрицает всякую официальную связь с иными направлениями и считает свой метод полностью самобытным.

2. Большинство ученых выделяют два направления, которыми проникнуто все творчество Брускина. Это мифы — советский и еврейский. Однако наиболее полно мифопоэтическую структуру творчества Брускина выражают три проекта: «личный», «советский», «еврейский». Дефиниция «проект» в данном случае тождественна мифу. Проекты Брускина могут существовать вне зависимости от других. В жизни советский и еврейский мифы Брускин противопоставляет как два идеологических начала — религиозное и тоталитарно-государственное. Еврейский миф — это попытка обрести духовную и национальную идентичность. Советский миф вобрал в себя много негативного. Особняком в мире Брускина стоит «личный проект», миф о детстве, в котором собраны светлые воспоминания о прошлом. В литературном творчестве Брускин склонен к мифологизации своей жизни.

Он вписывает свою биографию в историю, в чем ему помогает категория мифа.

3. Брускин лично говорит о важности принципа коллекционирования для своего творчества. В своих книгах писатель собрал коллекцию детских воспоминаний, мифов — советского и еврейского, картин, знакомств с выдающимися людьми и так далее. Исследователи идут вслед за этим утверждением, объясняя, что коллекционирование помогает репрезентовать действительность. Если объединить все творческое наследие Брускина, то получится «коллекция коллекций»: советской, еврейской, личной, коллекция картин, книг, скульптур. Исследование связей между ними помогает вникнуть в суть поэтики Брускина.

4. Достоверно неизвестно, опирался ли Брускин на тексты Розанова. Однако исследователи говорят об использовании Гришей Брускиным традиции писателя прошлого столетия. Василий Розанов заложил целую прозаическую традицию, которую активно подхватывали литераторы в XX веке. Ее доминирующие черты — разрушение романной формы и, как следствие, фрагментарность.

5. Феномен *прозы художника* пока слабо изучен, однако, Брускин несомненно вписан и в эту традицию. Главной особенностью таких текстов является калькирование художниками своих методов на прозу. В свои книги Брускин перенес стремление к архетипическим образам. Писательство для Брускина стало еще одним способом выражения себя, поскольку есть такие впечатления и наблюдения за жизнью, которые невозможно передать на холсте, отлить в бронзе или вылепить из фарфора. В свое литературное творчество художник переносит один из основных принципов композиции своей живописи — фрагментарность, коллажность. Структура его книги выражает основную идею произведения — жизнь как коллекция впечатлений и событий. В прозе Брускина нарратор принимает сразу три облика: лирический герой, художник-эксперт и мемуарист ушедшей эпохи.

2. ПОЭТИКА КНИГИ «ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА»

2.1. История создания

Идею написать художественную книгу Брускин подробно объясняет в беседе с журналистом Соломоном Волковым в августе 2000 года. Художник рассказывает, что готовился написать монографию. Речь идет о его сборнике «Все прекрасное — ужасно, все ужасное — прекрасно: Этюды о художниках и живописи».

«Надо было сформулировать мысли о том, что я делаю в изобразительном искусстве. И как-то неплохо и быстро пошло» [29, с. 285].

Брускин сказал, что ему всегда хотелось описать легендарный аукцион «Sotheby's» в Москве, ведь вокруг него ходит множество слухов и небылиц.

«Стал записывать события, связанные с “Сотбис” и имевшие место в Москве в 1988 году. Мне казалось, что многочисленные слухи вокруг этого “романтического” аукциона искажали действительность. Я оказался в центре исторических для русского искусства событий, и мне захотелось изложить их со своей колокольни. Затем решил описать то, что было до аукциона и после. Потом до-до и после-после. Далее до-до-до и после-после-после и т. д. У меня было ощущение, что передо мной некая таблица Менделеева, которую надо заполнить, чтобы создать какую-то законченную картину» [29, с. 65].

Рефлексируя над проделанной работой, Брускин сказал, что работа ему давалась легко. Отчасти, потому что материал был у него в голове, отчасти, потому что не испытывал мук по поводу определения с формальной стороной текста — как собрать материал:

«Книгу я написал на редкость легко — мне не надо было ничего выдумывать, и я точно знал, что хочу записать. Меня это занятие весьма увлекло, поэтому и писал с утра до вечера. Законы, по которым складывается произведение, для меня, в общем-то, сходны» [42, с.10].

Искусствовед Александр Боровский заметил, что для Брускина «слишком ценно биографическое, то есть необратимое, игровое» [23, с. 247].

Три любимых мифа Брускина — иудейский, советский и личный, по мнению Марка Липовецкого выплескиваются на страницы книг «брызгами» микропритч, фразочек, анекдотов и воспоминаний.

«Сюжет автобиографический, с особым акцентом на детские воспоминания, и сюжет еврейский не только присутствовали в изобразительных работах Брускина, но и занимали в них особо почетное место» [23, с. 247].

Эти «брызги» литературовед называет еще одной подходящей метафорой — «мозаикой». А вся литературность, по мнению Марка Наумовича, нужна для «артикуляции и вербализации идентичности» [23, с. 248].

По мнению искусствоведа Бориса Гройса, своим творчеством Брускин поставил вопрос «Кто я?» и дал на него ответ «еврей, выросший при советской власти» [23, с. 31].

«Я бы не назвал свои проекты экспериментами, книга для меня — один из проектов в ряду прочих. Я не потерял время. Для меня в принципе не важен материал, просто вместо красок были слова. И мне не надо было выдумывать, то есть становиться писателем, а значит, заниматься другим трудом» [42, с. 11].

Таким образом, «Прошедшее время несовершенного вида» появилась на свет если не случайно, то уж точно не была заранее продумана Брускиным. Начав работу над своей монографией, художник решил обратиться к важной для него жизненной вехе — аукциону «Сотбейс». Описав само событие, Брускин продолжил распространять повествование. Далее будет рассмотрена проблема определения жанра книги.

2.2. Проблема определения жанра книги

В данном параграфе приводятся точки зрения исследователей на проблему жанра книги «Прошедшее время несовершенного» вида, а также предлагается новое определение жанровой природы литературного произведения.

Интернет-энциклопедия достаточно метко описывает состав исследуемой книги: «Прошедшее время несовершенного вида» — сборник исторических анекдотов и притч о жизни нонконформистской богемы [21].

Литературное творчество Брускина объединило в себе элементы мемуаров, экспериментальной лирики, эссеистики. Некоторые исследователи говорят о романной структуре книги [87, с. 15], о чем свидетельствуют, например, несколько сюжетных линий, которые то обрываются, то продолжают дальше через несколько «главок».

Можно также говорить о классической схеме литературной композиции. Наличествует пролог, завязка (детство героя), развитие действия (становление Брускина как художника), кульминация (аукцион «Сотбис»), ради которой, по признанию автора, он и написал книгу, и развязка (жизнь после исторической сделки).

Как и подобает объемной прозе, произведение политематично. Автор говорит, например, о проблемах отношения к евреям в Союзе (главы «Я хотел быть как все», «На прогулке», «На переменке», «За честность» и др.), важности момента в жизни (главы «Он тоже не верил», «Пытка»), детского мировоззрения («Страшная болезнь», «Предательство», «Бабушка, а ты веришь в бога?»). Однако центральным событием становится тот самый судьбоносный аукцион (глава «Сионистский заговор»).

В статье «Присутствуя настолько, насколько позволяет отсутствие» (2005) Марк Липовецкий предположил, что когда Брускина затеял написать «Прошедшее время несовершенного вида», то лишь хотел поведать историю продажи своей знаменитой картины «Фундаментальный лексикон».

«Однако в книге событие начало обрастать всевозможными новеллами, относящимися к “задолго до” и “много позже”. Новеллы из детства, или андеграундных приключений автора, или же из жизни на Западе ни в коем случае не складываются в тривиальную историю успеха» [23, с. 251].

Лев Рубинштейн в письме Брускину от 9 декабря 2001 года написал: «Это чистая, в самом лучшем смысле этого слова, “говорильня” что автор писал лишь о том, что вспоминал, что он вспоминал что он знает, менее всего изображал из себя писателя» [23, с. 241].

Структуру книги Рубинштейн описал как «маленькие байки» и сравнил ее с живописными работами Брускина. «У тебя получилась книга не писателя, а книга художника. (..) Маленькие квадратики с законченным самодостаточным сюжетом, которые тем не менее образуют единое целое. Твой самодостаточный космос» [23, с. 243].

Рассуждая о роли художника в писательском ремесле, Лев Рубинштейн отмечает, что пока мастер не высказался на бумаге, он не осознает себя самодостаточным.

Поэт Дмитрий Пригов в своих «Трех дружеских посланиях...» к Брускину определяет жанр книги как «мемуаристическое или квазимемуаристическое сочинение» [23, с. 267]. Описывает Пригов и структуру книги, возводя ее к традиции Розанова, Рубинштейна — «жанр маленьких текстовых кусочков, собранных в объемные гипертексты».

«Но ведь книга, конечно же, есть не простая последовательность пришедших на ум забавных эпизодов жизни, но вполне чувствуемая композиция, что проявляется и в сознательных анахронизм, и в соположении коротких, почти строчных замечаний с эпизодами длинными и развернутыми» [23, с. 268].

Про отбор для композиции книги эпизодов сам Брускин говорил Дмитрию Пригову, что те или иные их общие знакомые не попали в нее, ибо они «не столь анекдотичны, вернее притче-порождающи или притче-завязаны для данного повествования» [23, с. 268].

Сам Брускин не раз в интервью повторил, что книга состоит из коротких забавных историй с веселым или поучительным концом. «В отличие от анекдота бывшие в жизни реальными событиями» [23, с. 289].

Несмотря на приставку «квази», товарищ художника замечает «интонацию достоверности» и противопоставляет ее выдумке Довлатова.

Будем солидарны с Марком Наумовичем Липовецким и отметим особый метод письма, который Брускин выработал, создав свою первую книгу. Главы сплетены в единую цепь. Иногда они связаны сюжетно, а иногда метафорически. Можно говорить о своего рода микроциклах с размытыми границами. «Каждый элемент серии помечен автобиографическим дискурсом» [23, с. 251].

Первую книгу Брускина Дмитрий Александрович Пригов окрестил «лирикой», имея в виду ее интимность, искренний пафос.

Известный литературовед Илья Кукулин поставил Гришу Брускина в один ряд с известным украинским поэтом. Их книги, по мнению ученого, родник «квазидокументальности». «Khersonskii's and Bruskin's books are quasidocumentary; they deconstruct the documentalist purpose. In both cases the author's personality is presented as fictitious and collective, which identifies Bruskin and Khersonskii as aesthetic "brothers in mind" of the French artist Christian Boltanski» [106, p. 606]².

В защиту своего довода Кукулин приводит такой аргумент: на протяжении серии книг Брускина, герой-повествователь неоднократно описывает детский страх перед отцом. Но от книги к книге он начинает задаваться не прямым, но вопросом: а было ли это на самом деле или это мое воображение и спутанность памяти выдала эти истории? «An unexpected opposition appears: the photos placed in Bruskin's books seem to be authentic, but they do not give the reader access to any details about the people they depict; the memorates accompanying them are unreliable and their author is unknown, but

² «Книги Херсонского и Брускина являются квазидокументарными. Они деконструируют документальную цель. В обоих случаях личность автора представляется фиктивной и коллективной, что отождествляет Брускина и Херсонского как эстетических «братьев в уме» французского художника Кристиана Болтански».

through their multiformity and variation they nevertheless create biography as a historical and psychological event» [106, p. 608]³.

О псевдодокументальности говорит и еще одно высказывание Брускина. В беседе с Соломоном Волковым они обсуждают главу из книги, в которой отец художника направил на него пистолет. То было в глубоком детстве.

«На сто процентов не могу сказать, было ли это. Могло присниться. И сейчас уже не отличить сна от действительности, вымысла от правды» — сказал Брускин [29, с. 99].

Проблему жанра книги ранее никто из исследователей прямо не ставил, однако можно встретить несколько «авторских» определений природы книги. Так Рубинштейн назовет ее «чистой воды “говорильня”» и скажет, что она состоит из «маленьких баек», Пригов окрестит «мемуаристическим или квазимемуаристическим сочинением», Кукулин отнесет к псевдодокументалистике, а Липовецкий напишет о сборнике микроциклов под одной обложкой. Среди дефиниций ученых можно выделить общие места. Если искусственно вывести симбиоз определений, то получится «квазидокументальный сборник микроциклов». Таким образом, можно говорить о том, что книга Гриши Брускина представляет собой сложное жанровое образование. Далее будет рассмотрена еще одна черта поэтики Брускина как гипертекстуальность.

2.3. Гипертекстуальность книг Брускина

Для того чтобы осмыслить поэтику книги необходимо охарактеризовать понятие гипертекста, поскольку Брускин прямо намекает

³ «Появляется неожиданная оппозиция: фотографии, помещенные в книги Брускина, кажутся подлинными, но они не дают читателю доступ к какой-либо информации о людях, которых они изображают. Сопровождающие их воспоминания ненадежны, а их автор неизвестен, но в силу их многообразия и вариативности они тем не менее создают биографию как историческое и психологическое событие».

на возможность читать его тексты с любого места и в любую сторону. Поэтому в данном разделе работы мы проанализируем понятие гипертекста и посмотрим, как оно реализуется у Брускина.

Американский социолог Тед Нельсон давал такое определение гипертексту: «Под гипертекстом я понимаю не последовательное сочинение, а текст, который разветвляется и позволяет читателю выбирать. Проще говоря, это ряд кусков текста, соединенных ссылками, которые предлагают читателю различные пути» [107, р. 45].

Словарь культуры XX века В. Руднева определяет гипертекст, как системное и упорядоченное явление: «Гипертекст — текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» [72, с. 98].

Семиотик Ролан Барт представил гипертекст как космос, в котором единицы не зависят друг от друга, однако, несмотря на это, тесно связаны: «...текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали, они «неразрешимы» (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка» [4, с. 34].

Приведем и другие типичные определения гипертекста из разных источников.

1. «Гипертекст — это соединение смысловой структуры, структуры внутренних связей некоего содержания, и технической среды, технических средств, дающих возможность человеку осваивать структуру смысловых

связей, осуществлять переходы между взаимосвязанными элементами» [84, с. 46].

2. «Механизм, заключающийся в возможности связать отрывки текста, переходить от одного к другому, называется гипертекстом или нелинейным текстом» [102, р. 14].

3. «Надтекст, некая единица информации, частями которой являются тексты и/или текст, части которого имеют “сверхсвязи”, то есть соединены друг с другом не линейным отношением в одномерном пространстве (отношением следования как в обычном тексте естественного языка), а множеством различных отношений, представляемых в многомерном пространстве. В гипертексте отсутствуют заранее заданные ограничения на характер связей» [60, с. 65].

4. «Гипертекст можно определить, как нелинейную документацию, которая ветвится и взаимосвязывается, позволяя читателю исследовать содержащуюся в ней информацию в последовательности, которую он сам выбирает. Гипертекст позволяет связывать текст, аудио, фотографии, чертежи, карты, движущиеся картинки и другие формы информации в осмысленное целое» [102].

Теперь обратимся к творчеству Брускина. Одним из первых, кто заметил гипертекстуальность в книгах художника, был Марк Липовецкий. В статье 2005 года «Присутствуя настолько, насколько позволяет отсутствие» пишет, что начинать книги Брускина можно с любого места. «Что не только практично, но и допускает куда большую свободу восприятия, чем та, что предполагается “нормальной” автобиографией, мемуаром или романом» [23, с. 245].

«Прошедшее время несовершенного вида» Липовецкий объединяет в трилогию вместе с книгами Брускина «Подробности письмом» (2005) и «Мысленно вами» (2003). Литературовед замечает, что когда-нибудь все три произведения могут вполне выйти на свет под одной обложкой, а в конце издания будет общий указатель. Таким образом, речь идет о

гипертекстуальности книг Брускина. «В таком формате не только каждая из частей приобретает существенно другое звучание, но и проступит общая логика всего цикла» [23, с. 246].

М. Н. Липовецкий также отмечает, что, несмотря на целую трилогию, у Брускина не вышел автопортрет. Ибо автор так не нашел свою идентичность. И дело тут не в том, что он плохо искал, а скорее в том, что личность Брускина слишком сложна, как сложны и самоцельны его три мифа. «Получается *невозможный автопортрет*, состоящий из непрерывных сдвигов, смещений и несовпадений с самим собой и/или с той моделью идентичности, которая декларируется как “своя”. Автопортрет, состоящий из сплошных разрывов и пробелов, — или же развернутое высказывание о принципиальной невозможности аутентичного “я”» [23, с. 260].

Эти самые «сдвиги», как пишет М. Н. Липовецкий, образуют «дыры», с помощью которых Брускин и вынужден строить свою идентичность. Чтобы понять эту мысль, идентичность «я» стоит представить, как геометрическую фигуру на плоскости, площадь которой залита одним сложным цветом. Сложным оттого, что в одной гамме судьба смешала сразу несколько цветов. Так вот по М. Н. Липовецкому выходит, что площадь эта не без изъянов и прорех. Но именно в этом и есть истинный, фрагментарный принцип осознания своего эго. В этом и заключается парадокс идентичности.

Рассуждая о цикле из трех книг, Марк Наумович как бы делает оговорку, которая тем не менее говорит о произведении с речевой точки зрения. «В случае прозы Гриши Брускин (а прозы ли?)...» [23, с. 247].

По признанию художника, работая над монографией «Все прекрасно — ужасно, все ужасное — прекрасно: Этюды о художниках и живописи» он понял, что хочет писать проще о простых вещах и для этого он выбрал лаконичный язык. Понял, что повествование нужно разбивать на небольшие куски. «Вначале это было неосознанно. Но буквально сразу же я понял, что этот тот принцип, который для меня естественен, и это та форма, которая мне нужна» [23, с. 288].

Говоря о структуре своей книги, Брускин сказал, что она состоит из «портретов людей, автобиографических или мемуаристических историй, событий, не всегда смешных, а наоборот, трагических... В книге соединены самого разного рода тексты, и форма позволяет их слепить в органическую мозаику. В единый нарратив» [23, с. 289].

По заверениям автора, каждая отдельная история — это законченный текст, и он имеет «автономные права». Иногда повествование растягивается на три-четыре фрагмента. «Тем не менее каждый их них имеет законченный смысл внутри себя» [23, с. 290]. Сам Брускин признает гипертекстуальность своей книги, отмечая, что ее можно читать с любого места и во всех направлениях. «Я склонен к большим нарративам. Составляя их из фрагментов, которые самостоятельны каждый по себе, я складываю книги жизни. Или, скорее, мою Книгу жизни» [73].

Также Брускин напутствует от понимания его книг как сборника анекдотов. «Это очень поверхностный взгляд. Я думаю, что люди, которые так говорят, сунулись в книжку и прочли лишь несколько страниц» [23, с. 292].

Марк Липовецкий также отметил фрагментарность и мозаичность письма художника. Тем самым исследователь подтверждает мысль, что тексты Брускина это «словесный эквивалент руины».

«Разрушение линейного нарратива, распад того что когда-то казалось целостностью, обнажает работу истории, подобную работе ветра: форма, в том числе и форма личности (или то, что принято называть идентичность), создается пустотами, дырами, арками, сквозняками и провалами» [23, с. 260].

«Закончив первую книгу, я решил, что написал все, что хотел сказать. После третьей с сожалением подумал: триптих. Сейчас ясно, что подозрения мои оправдались и что на самом деле пишу одну бесконечную книгу, где время волнуется, как вода в океане, или кипит, как бульон в кастрюле. Где важен принцип пасьянса. Принцип неслучайной случайности. Пасьянс собирается по правилам, но результат непредсказуем для раскладывающего

(автора). В этом гипертексте существуют тексты, разные по размеру, по интонации. Искренние и неискренние, тексты, где я вожу читателя за нос, тексты, говорящие о самом страшном. И тут же тексты-анекдоты, тексты экспериментальные. Я могу написать текст, где в каждом слове — по преднамеренной ошибке, или текст в одно предложение. Текст в стиле графоманской поэзии или в стиле путеводителя» [16, с. 20].

По словам автора, несмотря на всю дискретность, присущую его творчеству, немаловажную роль играет цельность, чтобы читатель с интересом двигался от начала к концу. Во вторую очередь Брускин отмечает значимость концепции. Той самой его концепции, которая, судя по его собственной цитате выше, продолжается расти развиваться и дополняться в настоящее время.

«Множество книг в развитии, которые переливаются и продолжают в следующих. Бесконечная книга — это «Тысяча и одна ночь». Шахерезада рассказывала новые и новые истории, чтобы не умереть. Пока я жив, мне, вероятно, будет интересно продолжать писать эту книгу» [16, с. 98].

Гриша Брускин неоднократно признавался, в том, что его метод писателя схож с его методом скульптора-живописца.

«Мои работы “Фундаментальный лексикон” или “Алефбет” — это бесконечные картины, как правило, разбитые на фрагменты. Составленные вместе, они образуют более широкий контекст, который, набрав критическую массу, начинает работать как часовой механизм» [23, с. 289].

«Я книгу построил точно так же, как и свои визуальные работы. На самом деле, в основе всего, что я делаю, лежит некая форма бесконечного произведения. “Фундаментальный лексикон” — типичный образец бесконечной картины, там две части, каждая состоит из 128 самостоятельных картинок, которые вместе складываются в произведение. Так же я построил свою книгу, которая представляет собой коллекцию примерно 350 текстов и сотни картинок. И принцип коллекции очень важен. Замечу, что там, конечно, есть и сюжет — моя жизнь. На мой взгляд, целостность в таком

произведении достигается за счет того же, что и в коллекции жуков, бабочек, монет. Каждый текст напечатан на отдельной странице, причем это может быть и строчка, и полстраницы» [42].

Письмо Брускина лишь при поверхностном взгляде построено по линейному принципу. Однако читатель спокойно может нарушить его и погрузиться с головой в локальный гипертекст одной книги или же пуститься в космос всего литературного творчества Брускина, единицы которого увязаны единой нитью, однако, вовсе не обязательно изучать это пространство последовательно. Организовать и упорядочить хаос Брускину помогает принцип коллекции, согласно которому и строится повествование.

2.4. Смысл заглавия

Заглавие занимает уникальное положение в тексте: оно выделено графически и потому визуально воспринимается читателям как наиболее значимая и заметная часть произведения. Заглавие исполняет разнообразные функции: номинативную, информативную, разделительную, экспрессивно-апеллятивную и, отчасти, рекламную [58, с. 145].

Объединив сразу несколько составляющих, заголовок выступает ключом к пониманию текста. Теоретик литературы Сигизмунд Кржижановский писал, что заглавие определяет содержания литературного произведения и помещаемое обычно впереди последнего. «Заголовок является посредником между текстом и его читателем. Он вызывает цепочку ассоциаций, усиливает либо гасит читательский интерес. Сеть ассоциаций, формируемая заголовком, — это вся информация, заложенная в него автором в рамках филолого-исторической традиции и отраженная в восприятии читателя в соответствии с имеющимся у него собственным культурным опытом» [47, с. 45].

Говоря о смысле заглавия исследуемой книги, было бы странным не обратиться к терминам лингвистики. Ведь именно оттуда Брускин

позаимствовал название. Предмет нашего исследования не единственная книга Брускина, в которой он прибегает к терминам из грамматики и школьного дискурса. Третья его книга называется «Прямые и косвенные дополнения», также известная публицистическая статья «Работа над ошибками» [20].

Стоит отметить, что нигде из встречавшихся нам работ или же интервью Брускина не было уделено роли названия и двух строк. На первый взгляд, может показаться ненужным детальный анализ заглавия с точки зрения лингвистики. Ведь данную категорию некоторых частей речи знает любой окончившей девять классов средней школы. Базовых знаний вполне может оказаться достаточным для дешифровки названия. Однако попробуем проанализировать заглавие более детально, дабы вычленить более глубокие смыслы.

Специалист по корпусной лингвистике Дмитрий Сичинава так определяет этот признак глагола: «Несовершенный вид — один из двух видов русского глагола, наряду с совершенным видом (СВ). Несовершенный вид выражает ряд значений (неопределенно-длительные, неограниченно-кратные, общефактические), связанных, прежде всего, с синхронной точкой отсчёта (действие представлено как разворачивающееся).

Не останавливаясь подробно на морфологических свойствах, перейдем к семантике. Сичинава отмечает целый возможный спектр значений данной категории. Остановимся лишь на тех, которые на наш взгляд могут быть полезны для раскрытия идеи произведения. Для этого будет достаточно взглянуть на общее семантическое значение, не обращаясь к частностям. «Несовершенный вид обозначает точку отсчёта, синхронную с протеканием действия, многократно повторяемое действие или — в так называемых общефактических значениях — ретроспективную или проспективную точку отсчёта [79].

Теперь попытаемся спроецировать этот лингвистический материал на содержание книги Брускина. Той самой синхронной точкой отсчета для

Брускина стал судьбоносный аукцион, который и послужил поводом для написания первой книги. Однако на этом жизнь не закончилась. Недаром и сам Брускин завершает свою первую книгу событиями, почти актуальными на момент ее первого издания — 2001 год. Жизнь Брускина разворачивалась и разворачивается на глазах у читателей. В этом почти что «панта рей» и заключается основной месседж произведения.

Кроме того, согласно определению лингвиста, несовершенному виду свойственна повторяемость действия и ретроспективная точка отсчета. Разве не таким представлено повествование в книге? В тезисе о повторяемости есть нечто философское: ведь Брускин лишь один из десятков андеграундных живописцев, кто поведал свою историю. А если он хотел предстать лишь образцом, намекнув, что и у других жизнь выстроилась если не также, то похожим образом? Но почему художник обратился именно к глаголу? Сам Брускин сказал, что название книги абсолютно точно отражает ее содержание. «Мне нравится, что это одновременно определение глагольной формы. А глагол, с одной стороны, — разряд слов, выражающих действие, а с другой — речь, слово» [23, с. 307].

В семантике заглавия книги заложена мысль о ретроспективности биографии и точке отсчета. Эта мысль дублируется в содержании книги. Таким образом, заглавие выполняет целый спектр значений.

2.5. Структурно-стилистическое своеобразие вербального компонента текста в *прозе художника*

В книге «Прошедшее время несовершенного вида» каждый фрагмент расположен на отдельной странице и представляет собой эпизод из жизни автора, объемом не превышающий десяти строчек. Лишь единожды Брускин нарушает этот аскетизм. В главе, которая как раз посвящена событию, которое разделяет биографию живописца на «до» и «после». Речь об аукционе «Сотбис», который принес Брускину мировую славу.

Подобное сегментирование композиции книги дает художнику возможность плавно перетекать от одного аспекта своей жизни к другому. Стартовав с детства, юношества он переходит студенческим годам, рассказу о своей любви, а затем о доле художника в Союзе. Любопытно, что у читателя не возникает эффекта сумбурности и неразличимости временных пластов в тексте. Эта особенность — следствие другой не менее важной и ключевой черты прозы художника — визуальной и нарративной дискретности. Формально, автор строит свою автобиографию по законам линейного времени: начинает с детского возраста и завершает актуальными на момент издания книги событиями. Однако фрагменты воспоминаний соединены не только хронологически, но и по законам ассоциации.

По мнению литературоведа Татьяны Семьян, такая фрагментарность создает стихию живой жизни и является одной из визуальных тенденций современной литературы [75, с. 67]. Отсутствие прямых связей и переходов между главами позволяет придать тексту мобильность. Триста страниц прозы не воспринимаются как тяжеловесное, вязкое и долгое чтение. Читатель оживленно «бежит» вслед за автором, иногда галопом проскакивает недели месяцы и даже годы жизни. Можно говорить о создании автором эффекта просмотра читателем его семейного фотоальбома.

О ритме своей прозы говорил и сам Брускин: «Между короткими фрагментами, из которых состоит текст, остаются пробелы (нечто недосказанное), которые читатель может (должен) восполнить за счет своего воображения [23, с. 277]».

В беседе с Соломоном Волоковым автор сказал, что ему важна была авторская интонация, которая вначале была «спонтанной», но в процессе работы над текстом стала «отрефлексированной». «Точно также были отрефлексированы дыхание книги, ритм при переворачивании страниц, дыхание между словами, между предложениями, между главами» [23, с. 306].

Интересно отметить, что темпоритм восприятия книги выражает один из смысловых уровней произведения: частое листание страниц передает

быстротечность времени. «Вы попытались поставить вашего читателя в довольно жесткие рамки, контролировать процесс чтения — диктовать темп, ритм, дыхание, паузы. В этом смысле ваши книги построены, как музыка. И в каждой свои темп-ритм-дыхание-паузы. Они одинаковые и разные одновременно», — сказал критик Соломон Волков [23, с. 307].

Стоит отметить и еще одну характерную особенность брускинского текста — абзацное членение текста.

«Слово “абзац” имеет два значения: отступ вправо в начале первой строки (красная строка) и часть текста между двумя отступами. Абзац во втором значении не имеет особой структуры, кроме синтаксической» [80, с. 229].

Это определение из книги лингвиста Григория Солганика. Главу, посвящённую красной строке, он называет «Абзац и индивидуальный стиль», как бы сразу обозначая соотнесенность синтаксического приема и семантики. Вслед за этим Солганик цитирует своего легендарного коллегу Л. В. Щербу: «Абзац углубляет предшествующую точку и открывает совершенно новый ход мысли» [81, с. 230].

Одной из важных функций абзаца Солганик называет и экспрессивно-выделительную функцию. «Читая текст, переходя от одного абзаца к другому, мы как бы получаем предупреждение от автора: “Вот это важно! Это нечто новое! Наберитесь сил и дыхания” [81, с. 231].

Текст Брускина нетрудно представить написанным слитно, в один абзац. Ведь предложения тесно связаны семантически. Однако автор прибегает к абзацной парцелляции. Этим приемом он подчеркивает значимость или как пишет Солганик «выстраданность каждого выделенного им предложения».

«Он как бы призывает читателя не торопясь подумать над ним. Абзацное выделение отдельных предложений позволяет подчеркнуть их эмоционально и семантически» [81, с. 233].

Стоит отметить, что в текстах Брускина наблюдается намеренное несовпадение абзаца и прозаической строфы. Это черта речи эмоциональной речи.

«Как отмечал чешский ученый В. Матезиус, абзацы не должны, разумеется, быть слишком малыми. Ибо такие абзацы дробят на мелкие части основную линию изложения, и все оно приобретает характер излишне афористический или импрессионистски-мозаичный. Не должны они быть, конечно, и очень длинными, и тогда читатель или слушатель не будет забывать об их существовании. Истинную меру в делении на абзацы нельзя установить посредством какого-либо общего правила. Это должен сделать в каждом конкретном случае сам автор, поскольку он лучше других осознает смысловой ритм своего произведения» [81, с. 234].

И действительно Брускин сам устанавливает смысловой ритм своей книги. Следуя своему замыслу, он дробит ткань одного рассказа на множество абзацев. Довольно часто абзац приравнивается к предложению (главы «Я хотел быть как “все”», «Предательство», «Сердце остановилось», «Бантик на голове» и др.). Тогда выходит, что количество красных строк и предложений в рассказе равно. Впрочем, чаще абзац включает два и реже три предложения (глава «Например, вы толкнули кого-нибудь на улице»).

Можно предположить, что главы с соотношением предложение=абзац более эмоциональны и призваны сообщить читателю яркое переживание. Татьяна Семьян утверждает, что в подобных текстах происходит читательская переориентировка:

«... эмоциональная (читательской установки) и физиологическая (глаз переключается с горизонтального текста на вертикальный). Таким образом, вертикальные фрагменты в прозаическом тексте не только разрушают традиционную линейность, но и наполняют выделенную часть текста особым смыслом» [75, с. 78].

Именно в начале книги «минималистичные» главы встречаются чаще. Версейная структура текста преобладает в главах, посвященных детству.

Возможно, это иллюстрация всем известного тезиса об обрывистости отдельных значимых, а может и нет, моментов из детства.

К основным признакам версе исследователи относят урегулированность объёма абзацев и тенденцию к равенству каждого из них одному предложению. Т. Ф. Семьян отметила, что версейные фрагменты из-за своего большого количества абзацных отступов и строк контрастной длины визуально дробят пространство прозаической страницы. «Левое и правое поля страницы становятся неровными: левое — из-за частого использования абзацных отступов, правое — за счёт сверхмалого объёма абзацев» [77, с. 79]. Ученый усматривает тенденцию современного литературоведения, которое считает версе стихоподобной прозой. «Визуально-композиционные повторы актуализируют ритмическую организацию художественной прозы. Можно утверждать, что все визуально-графические приёмы непосредственным образом влияют на ритм и интонацию» [77, с. 83].

Вертикальные тенденции можно обнаружить и у Брускина. В книге «Прошедшее время несовершенного вида» большинство абзацев версейные. В следующей своей книге «Мысленно вами» (2003), художник еще более проявит лирическое начало своего текста, помещая в отдельных главах каждое слово с новой строки.

По мнению М. Липовецкого, это «чистая лирика, полностью написанная верлибром и спаянная сложным ритмическим единством» [23, с. 280]. Таким образом автор добивается неторопливой, медитативной интонации воспоминаний, что соответствует жанру названных произведений.

Формула предложение=абзац эксплуатируется в главах, которые проникнуты поэтикой анекдота. Рассмотрим рассказ «Это так благородно».

«Мать моей приятельницы, хорошо зарабатывающая женщина, узнав, что у меня нет денег купить рулон холста, воскликнула:

“Бедность, Гриша, — это так благородно!”» [13, с. 208].

Рассказ состоит из двух абзацев-предложений. Он коротко, метко и четко описывает нужное автору событие, которое можно охарактеризовать как присказку или занятное наблюдение, комичную историю.

«Подобное абзацное членение прозаической строфы — распространенный прием художественной и публицистической речи. Нередко оно становится приметой индивидуальной манеры писателя» [80, с. 238].

Стоит обратить внимание еще на одну характерную для книги Брускина примету — абзацный отступ в полиграфическом смысле. Дело в том, что самая первая строка — предложение — абзац любой главы как бы выступает над всем последующим текстом. Далее абзацные отступы по полсантиметра от края, а строка приравнивается к самому первому абзацу.

Самая первая строка всегда задает тему грядущего рассказа. Она может сообщать время, место действия, и действующее лицо нижеследующего текста. Приведем несколько примеров.

Рассказ «Некто».

«Как-то раз мне позвонил некто и по-французски сказал, что привез пару видеокассет в подарок от моего друга юности, живущего в Вашингтоне» [13, с. 213].

Текст главы повествует о встрече с этим самым анонимом и почти что шпионской передаче видеокассет.

Рассказ «Телега».

«В 1983 году Союз художников Литвы пригласил меня совместно с художницей С. Богатырь сделать выставку в Вильнюсе» [13, с. 232].

Рассказ «Во тьме мастерской».

«В Москве появился деловой человек из Парижа по имени Альварес» [13, с. 278].

Все это напоминает лингвистическое рема-тематическое членение текста. Рема у Брускина выдается вначале. Она как военный брифинг, как лаконичная подпись на обороте фотокарточки сообщает нам все переменные

действия. Ее можно назвать своего рода экспозицией или ремаркой, если переносить первое предложение-абзац Брускина на язык драмы. И далее следует само повествование, развитие действия. Несмотря на основную семантику дробления прозы на значительное количество абзацев, — эмоциональность, первая строка совсем лишена ее. Еще раз повторимся, что она лишь обрисовывает «что — где — когда».

Таким образом, абзац играет важнейшую роль в тексте, в индивидуальном стиле Брускина. Он служит средством выделения, графического оформления синтаксических единиц, средством смыслового и стилистического членения текста, выполняющим многообразные задачи.

Наследуя традиции Василия Розанова, Брускин для своей книги выбирает особенно расположение текстов на странице. Глава или рассказ представлены небольшим фрагментом, в котором наличествует особенное абзацное членение. Оно работает на усиление эмоционального восприятия читателя. Версейная строфа сближает книгу с традицией стихоподобной прозы. Как следствие, текст приобретает дополнительные смыслы и еще более закрепляет свою синкретичность. В нем соединяется нарратив прозы, стиховое начало, генетически присутствующее в версе. Формальная особенность текста — первая строка главы всегда задает тему грядущего рассказа.

2.6. Креолизация как черта *прозы художника*

Вербальный и невербальный компоненты у Брускина образуют единое семантическое поле. Поэтому уместным представляется говорить о феномене креолизации.

Невербальные компоненты в тексте Брускина следует рассматривать только в связи с вербальными. «Данный симбиоз позволяет членам обеих групп максимально эффективно реализовать свои значения и сделать художественное произведение интересным для восприятия и анализа» [79, с.

278]. Брускин наполняет свою книгу фотографиями, сканами документов, репродукциями собственных картин и книга в целом становится образцом креолизованного текста.

«Креолизованные тексты — это тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [82, с. 180].

Лингвист А. Т. Анисимова определяет креолизацию, как «особый лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и невербальный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функционирующее целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [2, с. 71].

По мнению исследователей, доминанту металингвистических образований в креолизованных текстах представляют собой изобразительные средства, иконические объекты, которые интегрированы в вербальную часть.

«Функционируя в едином семантическом пространстве, взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический компоненты сообщения обеспечивают целостность и связность креолизованного текста, его коммуникативный эффект. Таким образом, в процессе восприятия реципиентом креолизованного текста происходит двойное декодирование заложенной в нем информации, в результате чего создается единый общий концепт (смысл) креолизованного текста» [87, с. 98], — описывает феномен Д. А. Удод.

Это взаимодействие можно проследить и в книге Брускина. Креолизация работает на индивидуальность его стиля, придает книге самобытность, определяет фирменный литературный почерк художника. Невербальные компоненты вместе с текстом позволяют формировать у читателя коннотативные значения, которые автор сознательно заложил в текст. Е. Ю. Соболев отмечает, что «наличие подобных «скрытых» значений

способствует непосредственному и интенсивному участию реципиента в декодировании и интерпретации тестового отрывка» [79, с. 280].

В результате невербальные компоненты начинают играть значимую роль в передаче авторского замысла, который читатель должен декодировать.

Надо сказать, что к моменту написания «Прошедшего времени несовершенного вида» у Брускина уже был опыт «иллюстрации» текстов. Вместе с поэтом Львом Рубинштейном они создали проект «Генеральная инструкция» — «Другое имя». Рубинштейн написал поэму, а Брускин снабдил ее иллюстрациями. При этом, как отмечает Кристофер Свит, «поэма не является описанием изображения, а изображение — не иллюстрация к поэме. Они не совпадают как таковые, но скорее случайны или параллельны и рожают почти таинственную комбинацию. (...) Принцип фрагментарности работы создает последовательный ряд значений и интерпретаций» [23, с. 27].

Гриша Брускин лично объяснил, почему избрал однотонную печать для своей книги: «Картинки — фотографии и мои работы — репродуцированы не как красивые цветные иллюстрации, а как документы» [42].

В этом же интервью Брускин прокомментировал качество печати, отметив, что он не ставил себе задачу сделать шикарное издание: «Качество печати должно было быть таким, чтобы читатель смог разглядеть мои картинки» [42].

Далее рассмотрим фотографию, ее роль и место в тексте книги.

2.6.1. Фотография как элемент креолизованного текста

Одним из видов невербального компонента является фотография. Фотография появилась в начале XIX века, но как вид искусства получила воплощение спустя пару десятилетий. Художники активно приветствовали новшество и живо втянули его в орбиту произведений искусства. Однако в тексте Брускина фотография представлена в своем исконном

предназначении — как отпечаток, что на долгие годы способен запечатлеть момент. Всего в книге помещены 88 фотографий.

Каждый снимок расположен на отдельной странице и по задумке автора иллюстрирует текст. На строго черно-белых отпечатках запечатлены детские годы художника, фотографии его семьи, его работы в антуражах галерей и просто сканы картин, архивные снимки коллег по творческому цеху и друзей творца.

Стоит указать, что все снимки в книге «Прошедшее время несовершенного вида» имеют исключительно черно-белый цвет, при том что некоторые карточки фактически были сняты в цвете. Подтверждение этому можно найти в Интернете, на просторах которого встречаются фотографии из книги в цветном варианте.

Комбинация текста и изображения сливается в общее информационное пространство и фотография словно «договаривает» невысказанное словами.

«However, the photos are the point where this experience crystallizes: they stick to the memory, even when one turns away from them or hides them in an archive» [101, p. 608].⁴

По наблюдениям Михаил Ямпольского, фотографии в книгах Брускина сходны с работой «Фундаментальный лексикон». Точнее, сходны люди на снимках и обезличенные фигуры-аллегории с полотна. «Эти фотографии сходны с “Лексиконом” тем, что в них также вырваны из контекста жизни не известные нам фигуры (порой дети и взрослые, как, например, в картине “Логии”), часто позирующие, и, как “архетипы” “Лексикона”, смотрящие “вперед”» [23, с. 50]. Теоретик искусства, рассуждая о феномене семейного фотоархива, говорит, что люди со снимком принадлежат к семейной памяти их владельца, однако при всем этом не являются частью его личного прошлого.

⁴ Однако фотографии - это точка, где этот опыт кристаллизуется: они придерживают Память, даже когда кто-то отворачивается от них или прячет их в архиве

Снимки людей отсылают нас не к памяти, а к ее утрате, к невозполнимой потере прошлого [23, с. 50].

Обесцвечиванию снимка может быть два объяснения. Во-первых, чисто расчётливый интерес, связанный с ценой печати. Также можно говорить и о художественной функции. Черно-белый снимок имеет коннотацию, связанную с памятью. Памятью о прошлом предков, памятью о детстве. Поскольку центральным переживанием книги все-таки является феномен проживания жизни, можно утверждать, что автор намеренно «обесцветил» кадры с целью погрузить своего читателя в атмосферу текста.

Первая фотография в книге «Прошедшее время несовершенного вида» встречается на 15 странице (см. Приложение, с. 1). Ей предшествуют семь главок книги. На фотоснимке — художник в возрасте четырех лет. Подпись по архивному лаконична «Я. Москва, 1949.». Снимок достаточно просто соотносится с текстом, размещенным как до, так и на последующих страницах. Поскольку в начале книги Брускин печатает обрывки воспоминаний раннего детства: конфликты со сверстниками в садике и начальной школе, игры с друзьями, отношения с родителями, первая любовь. Тот «эмпирический» багаж впечатлений и эмоций, который каждый взрослый человек выносит из детства.

Далее фотографии начинают появляться несколько чаще. Тем не менее они не рожают дополнительного смысла с текстами, расположенными за страницу до них и после. Снимок на 57 странице издания вновь вступает в диалог с сопутствующим текстом (см. Приложение, с. 1). На одном развороте с ним глава, посвященная на этот раз эпизоду из жизни матери. Оговоримся, что хоть на протяжении книги и сохраняется хронологический принцип повествования — с раннего детства и до момента написания автором книги, однако, иногда в ткань нарратива вмешиваются истории из жизни близких и знакомых писателя.

Примером тому как раз и является глава «Золотое кольцо». Семь строчек, которые описывают эпизод из детства матери художника. Она

пережила еврейский погром в Ельце, который произошел в 1919 году. Тогда на протяжении шести дней казаки бесчинствовали в городе и измывались над представителями еврейской диаспоры. Во время этих жутких событий и произошла история, которую, очевидно, поведала Григорию Давидовичу мать. Казак отрубил палец тетке, чтобы снять золотое кольцо.

Теперь обратимся к фотографии, которая размещена по правую сторону от текста. На ней маленькая девочка с испуганным видом прижимается к отцу. Вязаный полушубок и детская шапочка только добавляют виду матери Брускина детского очарования. Образ беззащитного ребенка усиливает эмоциональный отклик читателя на историю на соседней странице.

Главы «Главсахар» и «Сколько время?» иллюстрированы снимком семьи Магарас (см. Приложение, с. 4). Это родственники супруги художника Алеси. Почему вообще Брускин описывает историю незнакомой ему семьи? Во-первых, в своей прозе писатель неоднократно обращается к проблеме еврейства как-таковой. Он описывает характерные, подчас комичные, национальные черты, которые все знают, как стереотипы об этой нации. Уместно говорить о поэтике национального анекдота. Во-вторых, главы помещены в той части книги, в которой писатель десятки страниц посвящает впечатлениям ребенка о своих близких и дальних родственниках. В этом визуально неоформленном разделе книги и находится краткая история семья Магарас.

На снимке, который Брускину очевидно передала жена, многолюдное семейство. Мужчины сплошь в костюмах-тройках, женщины в лаконичных платьях. Однообразность внешнего вида подчеркивается и в тексте. Дело в том, что практически все семейство работало в «Главсахаре». Каждому члену семьи писатель дает характеристику одной строчкой: «Гидя, известная своим дурным характером; Зямя, который ее терпел; Ида, чей возраст — сто семь лет — никогда не менялся». И лишь один родственник Киса, которая не работала в «Главсахаре», за что ее «все презирали» [13, с. 85].

Стоит отметить, что семейство Магарас появится еще в двух книгах Брускина. Оно станет своего рода символом, штампом еврейской семьи. К главам, посвященным иудейскому семейству прилагается одна и та же фотография. Однако вот биография всех членов семьи меняется от тома к тому. Если в «Прошедшем времени несовершенного вида» известно, что все они работали в «Главсахаре», то во второй книге выяснится, что никто и никогда из родственников там не трудился. В следующей книге Брускин упомянет, что отнюдь не все Магарасы были русскими.

В этой «хамелеонности» образа М. Н. Липовецкий усмотрит вариант «рыжего человека» Хармса. Однако если последний решил больше не говорить о нем, то Брускин наоборот все время хочет писать о своих Магарасах. Ведь это попытка восстановить «археологию идентичности», пусть и фантомную.

«Предметность их существования обманчива, потому что не оставляет следов; вернее, любой след, любое воспоминание, касающиеся их, оказывается мнимым и значимым именно в силу своей озадачивающей неадекватности. Говорение о них — единственный способ обнажить бесследность их присутствия или же следы их отсутствия» [23, с. 254].

Еще одним примером, который проиллюстрирует взаимодействие снимком и текста в книге служит фотография Елизаветы Владимировны (см. Приложение, с. 3). Внучата племянница Станиславского обучала будущего художника языкам. Ей посвящено несколько глав. Одна из них «Затерянный мир» расположена на одном развороте со снимком женщины. Она в образе шансонетки «кривляется» перед камерой. Перчатки до локтя, шляпа-перо и вечернее платье. Доминантная черта характера Елизаветы Владимировны — она дама из прошлого. Оттого она разговаривает на иностранных языках, живет не то с любовником, не то с домработником, а ее дача, собственно тот самый «Затерянный мир», расположена в окружении хрущевских новостроек. Финальные строчки главы трагичны: «Леля показывала

семейные альбомы. С фотографий глядели благородные лица. Все они были расстреляны или погибли в тюрьмах» [13, с. 117].

В продолжении книги Брускин нередко иллюстрирует главы, посвященные знакомству с определенными людьми в его жизни совместными фотографиями. Например, эпизоды «Выдержав паузу» и «Горячо любимый дядя» посвящены поэту и критику, другу Брускина — Льву Рубинштейну. Обе главы соотносятся с невербальным компонентом. На первом — афиши их совместного проекта в Пушкинском музее «Генеральная инструкция» (см. Приложение, с. 12). По словам Брускина, тогда Рубинштейн сказал: «То ли мы вознеслись столь высоко, то ли музей столь низко пал» [13, с. 359]. На следующей за ироничной цитатой странице совместная фотография друзей (см. Приложение, с. 13). Она немного отличается от остальных. Если на прочих Брускин просто стоит с человеком рядом, то на снимке с Рубинштейном они сидят «по-братски» обнявшись. На лице автора широкая улыбка. На смежной странице глава о том, как Рубинштейн попросил Брускина назвать собаку Моисеем, в честь «горячо любимого дяди». А через полгода в телефонном разговоре поэт удивился имени пса:

«У меня никогда не было дяди с таким именем» [13, с. 361].

Вместе с этой историей фотоснимок усиливает необходимый автору эффект — показать особенные дружеские отношения с Рубинштейном. В промежутке между фотографией и лаконичным текстом рождается дополнительный смысл, который работает на авторскую идею и эмоциональное воздействие на читателя.

Рассмотрим пример из главы «Свет луны»:

«Спустя несколько лет Ревекка и Иосиф, прожившие жизнь в любви, в возрасте девяноста четырех лет решили уйти в мир иной.

На римский манер, приняв яд.

Их светлой памяти я посвятил свою картину “Свет луны”» [13, с. 83].

Невербальная составляющая мини-рассказа расположена на одном развороте с текстом и представляет собой архивный снимок двоюродных дедушки и бабушки художника (см. Приложение, с. 3). На снимке им на вид около 30 лет. Женщина присела на бортик фонтана, а он стоит рядом. Их поза как бы говорит, что фотография сделана еще в то время, когда изображение человека, перенесенное на бумагу, не потеряло сакрального смысла. Оттого и стоят они слегка нелепо, словно позируют портретисту.

На следующей странице помещена картина Брускина «Свет луны» (см. Приложение, с. 3). Молодая пара с каменными лицами (это одна из художественных особенностей Брускина-живописца) замерла не то в объятиях танца, не то прижимаясь друг к другу от страха. Одна нога дамы выступает за постамент, на котором стоят партнеры. Таким образом, образуется единство трех разных компонентов: архивного фото, текста и картины. Вместе они образуются в ту самую коллекцию, о важности которой писал Брускин. Амплуа художника и писателя здесь отступают на второй план. Автор превращается в постмодернистского коллажиста, который складывает материал таким образом, дабы он рождал новые смыслы.

В облике фигур наше внимание, безусловно, привлекают закрытые глаза. «Зияют пустые глазницы у брускиных скелетов-аллегорий смерти. Слепота, с одной стороны, выражает обеднение опыта, а с другой стороны, — подчеркивает статус этих скульптур как статуй “лишенных зрения”. Слепота отсекает фигуры от внешнего мира и как бы обращает их внутрь самих себя, тем самым усиливая их статуарность» [23, с. 66].

Эта скульптура входит в особую серию композиций, помещенных автором на пьедесталы. С одной стороны, это подчеркивает их статуарность. При этом фигуры пытаются как бы выйти за пределы своего основания. Они едва балансируют на узком постаменте, зависая над пропастью. Этот ряд скульптур дан нам в момент разрушения, падения. «Они как будто ожили, но лишены зрения, а поэтому рискуют рухнуть вниз постамента» [23, с. 67].

«Персонажи, вот-вот готовые сойти с пьедесталов в прозрачный воздух становятся метафорами переходных состояний. Они-то ли на краю нового опыта, то ли балансируют между двумя противоречивыми состояниями: между любовью и ненавистью, жизнью и смертью, сознанием и сном». Герои этой серии «завершили шаг в забвение и, разбитые, упали на землю» [23, с. 121].

Для персонажей этой серии характерен переход в мир иной. Только в отличие от других работ Брускина, этот переход не имеет политической окраски, а скорее являет собой личную драму. «Это переход во времени, уничтожающий наши надежды юности» [23, с. 122].

Еще в детстве автобиографический герой Брускина обращается к литературному творчеству. На примере главы «Поэт», Григорий Давидович изящно проходит по хрестоматийной теме поэта и поэзии.

«В четвертом классе я подумал:

“Влюбленный человек должен писать стихи”.

Завел толстую тетрадь и накатал два десятка произведений, лихо рифмуя слова типа “молю — люблю” [13, с. 33]».

Дабы придать веса своему творчеству, маленький Гриша добавляет еще пару стихов о Ленинграде и резюмирует «Получилось недурно». Однако, найдя тетрадь в подростковом возрасте, тут же ее уничтожает.

Рядом с трогательными детскими переживаниями помещен снимок Брускина из пионерлагеря. На фотокарточке он в комбинезоне, а на голове шапочка с ушками, имитирующая не то зайца, не то еще какое забавное животное. Инфантильный образ, который вступает в коннотативные отношения с искренней, наивной историей, усиливает эмоциональность читателя.

Тему изгнанничества, «чужого» Брускин затрагивает в главе «Как цыгану живется на Святой Руси». Повстречав как-то в дороге семью ромалов, Брускин усаживается с ними выпить да поболтать за жизнь. К тому же он сам

констатирует, что в то время походил на цыгана и даже его новые друзья это подтвердили.

Однако автор идет дальше и делает установку на достоверность повествования, все дальше и дальше завоевывая доверие читателя. Он размещает по правую сторону от текста свою фотографию (см. Приложение, с. 6). На ней он с длинными волосами, в свитере археолога и брюках клеш. Конечно, не совсем цыган, скорее нонконформист, бунтарь тех лет.

Но вернемся от иллюстрации к тексту. История знакомства прерывается описанием похода за бутылкой в соседнюю деревню.

«Когда “два цыгана” оказались в деревушке, местные мальчишки стали в нас кидаться камнями. Проклятия, ругательства и оскорбления посыпались на наши головы со всех дворов.

Едва живые, мы добрались до продуктовой лавки.

Я понял, что цыгану нелегко живется на Святой Руси» [13, с. 142].

В этом небольшом рассказе Брускин поднимает в некотором смысле болезненную для него тему собственной национальности. Он и раньше писал об издевательствах над его «еврейскостью» со стороны детей. Только это было в школе. Здесь же уже взрослый человек сталкивается с неприятием своей персоны. На этот раз никто не знает, что он один из сынов Израиля, однако, он все равно подвергается гонениям.

Первая совместная фотография Брускина с женой появляется спустя практически треть книги на 165 странице из 400. Хотя в ткань повествования Алеся — так зовут супругу, была введена и раньше. Во-первых, ее имя первое среди тех, кому Брускин посвятил дебютную книгу. Потом фрагменты биографии Алеси встречаются уже в 14 главе. И далее по тексту книги то там, то тут проскакивают воспоминания из жизни жены Брускина.

В одном из интервью Брускин рассказал, что уже был женат до встречи с Алесей. Однако про свою первую любовь он ни строчки не написал, а вот про Алесиного детства есть чуть ли не целая книга. Это следующий литературный текст Брускина «Мысленно вами» (2003).

В книге «Прошедшее время несовершенного вида» рядом с совместной фотографией Брускина и Алеси помещена глава «Жены приходят и уходят» (см. Приложение, с. 6). С собой она представляет анекдотичный штрих о друге автора.

«У меня был друг — Михаил Семенович Мацковский, крупный специалист по браку и семье в московском Институте социологии.

Личная жизнь специалиста категорически не удавалась: одни нерадивые жены сменяли других.

Изучив ситуацию, социолог пришел к научному выводу: “Жены приходят и уходят, а друзья остаются”» [13, с. 164].

На протяжении книги Брускин не раз подчеркивал особую духовную близость с Алесей. Эта глава вместе с фотокарточкой как бы опровергает тезис о нерадивых женах и позволяет читателю глубже узнать об особых доверительных отношениях художника с женой.

В продолжении этой главы следующая — «Браку — нет! Жизни степного волка — да!». В восьми строчках Брускин расскажет о встрече с будущей женой, которая произошла во время празднования его первого месяца холостяцкой жизни. Вслед за этим следуют девять рассказов о детстве Алеси и ее родственников. Также использованы два фото из ее архивов: снимок родителей начала 50-х и фотография маленькой Алеси второй части этого десятилетия (см. Приложение, с. 7). Однако Брускин в своей манере неожиданно прерывает рассказ о жизни супруги и продолжает повествование о своих товарищах.

Стоит сказать, что довольно часто фотография выполняет функцию аргумента, документального доказательства. Она не несет никакой сверххудожественно нагрузки, а лишь становится звеном в цепочке достоверных событий. Ранее уже было сказано, что в книге Брускина порою трудно различить, что было на самом деле, а что — плод авторской фантазии. Череда фото-доказательств играют в пользу установки на достоверность.

Например, глава «Волчий билет» [13, с. 236]. Она рассказывает о московской выставке Брускина 1984 года, после которой художник получил так называемый «волчий билет» или запрет на дальнейшие выставки. Рассказ подкреплен фотографией с открытия той самой выставки (см. Приложение, с. 8). Та же схема действует в одной из следующих глав «Непроинформированная общественность» [13, с. 240]. В тексте повествуется о съемках телесюжетов о поэтах-друзьях Брускина. В доказательство фотография с той самой встречи (см. Приложение, с. 9).

Однако в наибольшем смысле «доказательным» невербальный компонент становится в главе «Не обнаружив художественной ценности» [13, с. 253]. В ней автор поведает историю покупки своей картины «Фундаментальный лексикон». Не той, что ушла с молотка московского аукциона «Sotheby's», а первой ее версии. Ее приобрел режиссер Милош Форман. В то время, прежде чем продать полотно, его нужно было оценить в организации «Межкнига». Так вот, глава снабжена выпиской, квитанцией этого самого загадочного ведомства. Под сканом подпись: «Документ, подтверждающий оценку картины “Фундаментальный лексикон” художественным советом Министерства культуры» (см. Приложение, с. 10).

Подобная история повторяется спустя десяток страниц. Когда повествование готовится достигнуть своего кульминационного пика — аукциона «Сотбейс», который и послужил тем самым событием, что подвигло Брускина на написание книги. Брускин публикует еще один скан — памятный для него пригласительный билет на аукцион [13, с. 281]. Таким образом, читатель проникается авторским повествованием, становится более лояльным к тексту (см. Приложение, с. 9).

Стоит сказать, что само полотно «Фундаментальный лексикон» Брускин несколько раз показывает читателям. Лишь единожды оно отпечено репродукцией. Однако из-за его мизерного размера на странице практически невозможно разглядеть сотню персонажей, что изображены на холсте. В

остальных случаях картина помещена на фотографии в интерьере какой-нибудь выставки или мастерской (см. Приложение, с. 10).

Лишь единожды на протяжении книги Брускин словно «признается» читателю в том, что намеренно размещает фотографии и картины в том или ином месте. Что примечательно, на сей раз делает это он подневольно.

«P.S. Моя жена Алеся настаивает, чтобы именно в этом месте книги я поместил свою фотографию» [13, с. 299].

Эта строчка из главы «Молодой человек приятной наружности». В ней действие разворачивается во время прогулки на теплоходе. Брускин знакомится с одним писателем-коллекционером, который «бился» на аукционе за лот за авторством художника, но сошел с дистанции. Живописец проводит милую беседу с почитателем своего таланта, однако, позже узнает, о нелицеприятных фактах.

«Позже писатель сочинил книгу о московском неофициальном искусстве. (...) Я оказался карликом-уродом, крошечным шишковатым нервным человеком».

Вслед за текстом на следующем развороте помещена фотография Брускина. Ее расположение за пределами текста создает своего рода интригу. Что это за фотография, которую потребовала разместить жена? Неужто на ней Брускин и выглядит отнюдь не красавцем?

Но все оказывается иначе. На ней художник в строгом черном одеянии позирует у стены и выглядит наоборот, довольно представительно (см. Приложение, с. 11).

На протяжении книги «Прошедшее время» Брускин предлагает читателю посмотреть вместе с ним фотоальбом в прямом и переносном смысле. Истории из жизни художника и его окружения снабжены архивными фото, работают вместе на идею текста — рассказать интересную биографию мастера. Описывая свою жизнь через мифы и коллекцию, Брускин занимается мифотворчеством. Невербальная составляющая текста

представлена не только фотографиями. В нем также наличествуют и картины художника. Обратимся к анализу этой составляющей книги.

2.6.2. Экфрасичность как черта прозы художника

Репродукции картин в книге Гриши Брускина, безусловно, выполняет экфрасические функции. Нужно отметить, что в процентном соотношении архивные фото преобладают над работами живописца. Но именно с картинами текст рождает наиболее интересный симбиоз смыслов. История экфрасиса отсылает к Античности, где он был упражнением для риториков. Тогда его ведущей чертой и предназначением были подробность и яркость, которые работают на визуализацию объекта.

В последние годы литературоведы все чаще обращаются к проблеме экфрасиса. В 2002 году вышел сборник «Экфрасис в русской литературе» под редакцией Л. Геллера. Во вступительной статье ученый предлагает расширить рамки понятия «экфрасис», определяя его как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [97, с. 8].

Р. Ходель развивает идею о том, что интерпретация главного символического смысла картины в тексте художественного произведения создает так называемую «иллюзию экфрасиса», когда раскрывается не сама картина, а тот, кто ее созерцает [97, с. 24]. М. Уртминцева определяет жанр экфрасиса как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [89, с. 975]. В статье Е. Яценко «Любите живопись, поэты...» экфрасис определен как «художественно-мировоззренческая модель», где собраны воедино все типы художественных описаний [99, с. 47].

Литературовед А. Коваленко в статье «Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения», которая посвящена определению этого термина, заключает, что «наиболее актуальным на сегодняшний день представляется определение Брагинской, где экфрасис — описание произведений искусства, включенных в какой-либо жанр, но стоит условиться, что описательный

процесс должен нести за собой визуальную нагрузку, реципиент должен представлять перед собой объект описания» [43, с. 3].

У Брускина вербальный компонент, соседствуя с живописью, превращается в автокомментарий художника. В емком тексте не остается места для описания картины. Поскольку картина расположена всегда рядом, детального экфрасиса, возможно, не требуется. Однако в нескольких строчках художник объясняет читателю замысел своих работ. Всего в тексте насчитывается 12 репродукций.

Самая первая картинка, которая встречается по ходу повествования, представляет собой скорее графический набросок, зарисовку под названием «На краю» (см. Приложение, с. 2). Двое мужчин в костюмах шагают по улице. Пейзаж и детали максимально опущены: лишь один из персонажей графики одет в очки, а в руках держит трость. Его попутчик ведет его под руку. Но куда? Кажется, что дорога обрывается и мужчина в очках уже занес ногу над пропастью.

Объяснить задумку мастера призвана глава «Слепой». Брускин рассказывает, что в детстве советских детей (да и взрослых) охватила шпиономания. При этом на улицах повсюду были калеки и инвалиды.

«На нашей улице каждый день в одно и то же время появлялся слепой в круглых синих очках. Он медленно продвигался вперед, постукивая палочкой перед собой.

Мы, мальчишки, решили, что он точно шпион. Нашли дядю милиционера и все ему рассказали.

Вспоминая, я до сих пор стораю от стыда.

Спустя много лет в моих картинах появился образ слепого» [13, с. 70].

По этому фрагменту можно сделать несколько важных выводов, касательно поэтики Брускина в целом.

Итак, сначала рассмотрим заявленный тезис про автокомментирование. Как видим, вербальный компонент напрямую соотносится с наброском. Образ слепого человека на краю обрыва заимствован из биографии

художника. Читатель, знакомый с трагичной историей инвалида, проникается еще большим сочувствием.

Второе замечание, применимое к поэтике, связано с мифопоэтикой. Пусть и не явно, но можно увидеть отголоски двух противоборствующих мифов Брускина. Вероятно, это в образе слепого есть что-то от образа ветерана. На это указывает текст «После войны... Повсюду были калеки и инвалиды». Теперь вернемся к иллюстрации и увидим еще раз, что зрячий ведет слепого к пропасти. Можно говорить о социальной проблематике.

Обратимся к анализу мифа об иудаизме. Конечно, абстрактные образы двух мужчин напрямую никак не связаны с еврейством и этой темой у Брускина. Однако сам по себе миф об иудаизме в поэтике художника-писателя занимает место экзистенциального ключа от жизни — попытке человека найти смысл бытия. Фатум и предопределение играют достаточно важную роль в еврейском мистицизме. Метафоричность образов слепого, которого зрячий подвел к пропасти, явно имеет маркер иносказания о судьбе. Вот и получается, что в этом наброске сливается социальная и экзистенциальная проблематика, что в принципе является чертой поэтики Брускина.

Пример с автокомментарием продолжается сразу же за этой главой. Следующий мини-рассказ озаглавлен «На краю». Вместе с двоюродным братом Гриша отправляется прыгать с парашютной вышки. Однако на «головокружительной высоте среди облаков» мужество покидает героя.

«Я подошел к краю и, сделав шаг, замер» [13, с. 71] — последняя строчка главы.

Далее за этим текстом следует картина Брускина «Шаг» (см. Приложение, с. 2). По своей стилистике она рифмуется с зарисовкой «Свет луны», о котором было рассказано выше. Та же тумба-постамент, то же каменное выражение лица, пустые глазницы и нога, занесенная над пропастью.

Вслед за прочтением вербального компонента, читатель способен выделить еще один контекст творчества — автобиографический.

Прямое указание на комментирование встречаем в главе «Томик Рильке». В ней Брускин рассказывает о подарке кузена Саши Нестерова. Тот вручил ему сборник стихов поэта-модерниста Райнера Марии Рильке и посоветовал обратить внимание на пару переводов стихотворений, выполненных Пастернаком.

«В одном из стихотворений есть интерпретация библейского сюжета: борьба Иакова с Ангелом.

Позже, благодаря Рильке, в моих работах появился этот мотив» [13, с. 111].

По левую часть от текста помещен образец такой борьбы (см. Приложение, с. 5). Стоит отметить, что эту тему Брускин ни раз обыгрывал в своих «еврейских» работах, например, в цикле «Алефбет». Библейский Иаков трансформировался в черную, будто обезличенную фигуру. Его индивидуализирует лишь шляпа мафтир-гитл, которую носят хасиды. Ангел же получился несколько гетероморфный. Он явно совмещает мужские и женские признаки, что будто говорит нам о его божественном происхождении. К тому же, крылья охвачены огнем, что в свою очередь иллюстрирует поверье о серафимах, которые состоят из огня и ветхозаветный тезис о том, что «Бог есть огонь».

Однако иногда соседство двух компонентов может сбить с толку, а вслед за этим усилить юмористическую реакцию. Яркий тому пример рассказ «Спор народов». Повествует он о «привокзальном сортире» в Бресте.

«Евреи-мигранты, навсегда покидая страну, формулировали на стенах укромного места кое-какие мысли о русских и России.

Коренное население давало тут же отпор, изливая все, что накипело на душе. Следующие эмигранты комментировали тексты, провоцируя продолжение диалога. И так далее» [13, с. 186].

Жирную точку в споре «двух великих народов» поставил неизвестный с банкой зеленой краски. Размахистым жестом кисти он обозвал евреев — «жидярам», присовокупив к обидному обозначению народности обценное словечко.

По правую сторону от текста — картина «Партнер» (см. Приложение, с. 7). Слева хасид, справа от него — мужчина в костюме, который одной ногой ступает в пропасть. Предположим, что оступившийся, олицетворяет собой советского гражданина. Ведь в подобной манере живописец и ранее изображал советских людей. Повторит ли его ортодоксальный спутник его участь? На двух разворотах встречаются две истории о двух народах, которые идут бок о бок уже много столетий, но несмотря на это не поддерживают, не помогают друг другу и, как следствие, совершают одни и те же ошибки. Комичный анекдот-наблюдение из жизни Брускина становится иллюстрация почти философской идеи.

Впрочем, не всегда автокомментарий наличествует в синтезе живописи и текста. Но тем не менее от этого соотношение двух компонентов не становится менее интересным. Яркий пример тому рассказ «Ненадежная профессия».

«Мой отец хотел, чтобы я пошел по его стопам, занялся серьёзным делом и стал доктором технических наук» [13, с. 102].

Родитель художника считал, что живописец — профессия не надежная. В пику давлению отца, Брускин поменял ударение в фамилии и придумал новую подпись. К себе в союзники он записывает своего преподавателя из художественной школы, который отказал родителям, когда те попросили его сказать, что у Гриши нет способности к рисованию.

Главу сопровождает автопортрет Гриши Брускина, выполненный им в художественной школе (см. Приложение, с. 4). Примечательно, что и до этого встречались автопортреты, однако, снятые на фотографическую пленку. Это же первое художественное изображение. Оно выступает как бы своеобразным олицетворением, иллюстрированием духа, образа, портрета

Брускина тех лет. Черноволосый парень с усиками статно взирает с листа. Работа выполнена, очевидно, акварелью.

Впрочем, иногда иллюстрации не совпадают с содержанием текста или вовсе отсутствуют. В первом случае, противоречие выводит читателя на своеобразный диалог с автором. Писатель как бы останавливает чтение и задает вопрос «зачем?». Например, глава «Призрак» иллюстрирована картиной «Красная улица» (см. Приложение, с. 8). Вербальная сторона текста повествует о встрече Брускина с подозрительным американцем, который, вероятно, является сотрудником ведомства госбезопасности. На полотне же изображена группа людей посреди города. Их взгляды обращены в разные стороны, в глазах пустота и растерянность. Лишь один из персонажей картины одет в длинный плащ и шляпу. Он будто заговорщик перебрасывается репликой со сгорбившимся прохожим. Таким образом, союз вербального и невербального компонента вновь рождает дополнительный смысл.

В книге «Прошедшее время несовершенного вида» Гриша Брускин несколько раз обращается к приему экфрасиса. Семантика соотношения текста и репродукций картин схожа с соотношением текста и фотографии: расширение смыслового диапазона книги. Однако синтез живописи и текста получает ряд дополнительных функций, к которым можно отнести автокомментарий и расширение контекста проблематики.

2.7. Коллаж как прием

Доминантой художественного творчества Брускина называют коллаж. *Проза художника* активно использует этот прием. Однако составляющие коллажа меняются: это не сплошь изображение, а синтез двух начал.

Технику коллажа разного рода художники используют в композиции произведения для усиления двух аспектов:

1) чисто формального: художественный образ создается размещением или наложением друг на друга определенных материалов, различной формы, цвета и т. д.

2) иллюстративного: материал вырезается из печатных источников и благодаря перемещению из обычного контекста в непривычное окружение мастер получает свежую интерпретацию.

Брускин часто использует коллаж в своем художественном творчестве. Достаточно обратиться к его программным работам «Жизнь превыше всего», серии «Алефбет», что посвящена еврейскому мистицизму или полотну «Фундаментальный лексикон». Коллаж художника структурирован и геометрически упорядочен, лишен той самой ноты хаотичности, которая зачастую присутствует у художников-экспериментаторов. Благодаря приему совмещения на одной плоскости нескольких изображений Гриша Брускина создает сразу веер смыслообразующих функций. Например, всеохватность проблемы, монументальность. Можно говорить об эффекте картотеки, коллекции.

Поскольку творческие принципы Брускина-художника стали неотъемлемой частью его литературного творчества, нужно рассмотреть функционал коллажа в его литературных произведениях. Итак, рассмотрим непосредственно текст.

В книге «Прошедшее время несовершенного вида» каждый фрагмент расположен на отдельной странице, представляет собой эпизод из жизни автора и объёмом не превышает десяти строчек. На одном развороте книги Брускин совмещает вербальный и невербальный компоненты. Принцип коллажа концептуально рифмуется и даже выступает своеобразным мостиком между двумя иными идеями. Первая — это принцип коллекции. Сам Брускин неоднократно подчеркивал в своих интервью, что это один из базовых тезисов его творчества. Вторая — эффект фотоальбома. Осознанно монтируя между собой вербальный и невербальный компоненты по ходу текста, Брускин предлагает читателю изучить вместе с ним его

биографию, через которую можно познакомиться с особенностями жизни художника в Союзе, узнать о традициях еврейского народа, улыбнуться занятой, а подчас и анекдотичные ситуации из жизни друзей художника, которые являют собой интеллектуальную элиту.

Марк Липовецкий в статье-предисловии к книге Брускина указал, что вся эта мозаика анекдотов и фотографий на глазах читателя складывается в автопортрет интеллигентного русского еврея послевоенной эпохи [23, с. 248].

В своей работа «Коллаж / Монтаж» доктор философии Жан-Марк Лашо пишет, что прерывистость, присущая коллажу, как бы бунтует против триумфа однородности. Разрыв между компонентами коллажа значим. Более того, он ускоряет формирование новых образов. «Благодаря присущей им силе воображения эти мозаичные произведения проделывают бреши в системе; их содержание сродни разоблачительной и в то же время сказочной фантазии. Искусство коллажа стремится продвинуть “гипотетические модели”, “фрагментарные решения”. Фрагменты становятся «частицами другого языка» — неоднозначного. Коллажные эксперименты — не только “разрушительное вмешательство”, но и производство “еще не определившихся брешей и мутаций”. Несходство для коллажности предпочтительнее единообразия» [59].

По мнению Ж-М. Лашо, создание коллажа происходит в два этапа. Первый ход — это деконструкция, когда мастер отбирает разрозненные куски

«В этих целях он совершает своего рода хирургическое вмешательство: изымает, вырезает, ампутирует... Собираанию порой сопутствуют случайные находки, непредвиденное» [49, с. 58].

Второй этап — это сборка коллажа и соотнесение «частей головоломки». «Он противопоставляет их, переплетает, перемешивает».

Рассмотрим три финальных рассказа книги. Первый называется «Как душа, парящая над бездной». Автор рассказывает о случае, который произошел во время похорон его матери. Во время обряда над могилой парил

сокол. По правую часть текста размещена архивная фотография матери художника.

Следующий разворот открывается снимком причудливой скульптуры за авторством Брускина, которая установлена в израильском муниципалитете Раанана. Вербальная часть озаглавлена «Вестник». Мастер описывает, что во время работы над арт-объектом он думал о матери. А когда экспонат был завершен и Брускин поехал смотреть работу, на скульптуру сел сокол. Финальная глава называется «Post scriptum». Она напоминает вздох человека на кладбище:

«Прощаясь, мама всегда повторяла:

“Мы опять ни о чем не успели поговорить”.

Каждый раз я уезжал с чувством, что самый важный разговор впереди.

Я часто вижу маму во сне. Она улыбается мне...» [13, с. 434].

В целом эти три главы представляют собой типичную для автобиографических книг сентиментально-лирическую зарисовку. В содержательном плане выбор сильной позиции объясним желанием автора отвести особое место в книге матери. Интересно взглянуть на «соседство» невербальных компонентов — фотографии матери и фотографии скульптуры. Примечательно, что это единственная подобная встреча невербального в тексте. Расположение компонентов может подчеркивать значимость описанного для автора. Таким образом, синтез фотографий и текста усиливает эмоциональную составляющую и договаривает невысказанное словами.

Интересным также кажется феномен, обусловленный особыми свойствами бумаги: если перевернуть страницу на ту, где напечатана фотография скульптуры, то более темный снимок матери просвечивает сквозь светлую фотографию и создает черную рамку. Хотя подобное наблюдение может оказаться чистой воды совпадением. В целом, в данном примере невербальный компонент не рождает какого-то нового смысла,

коррелируя с текстом, а скорее имеет больше иллюстративную функцию (см. Приложение, с. 14).

Интересную стратегию Брускин избрал для рассказа об ином своем громком проекте «Рождение героя». Свои скульптуры, в которых совмещены черты мифического голема и советские архетипы, художник именуется «сверкающими пришельцами». Цепь глав про инсталляцию сопровождают фотографии, на которых действительно можно увидеть причудливые статуи (см. Приложение, с. 12). Благодаря тому, что теперь читатель визуально знаком с проектом, усиливается ироническая составляющая главы «Искусство вошло в массы».

Во время выставки «Рождения героя» в Сан-Франциско, в городе начались расовые беспорядки. Толпы афроамериканцев ходили по улицам и рушили витрины. Когда дошли до галереи Мееровича, где проходила выставка, владелец с ужасом наблюдал происходящее.

«Поравнявшись с витриной, кобля в нерешительности замерла. Оттуда взирали, переливаясь бликами, советские идеологические монстры.

Испытав атавистический страх и простояв несколько минут в немом оцепенении, банда двинулась дальше, уничтожив в ярости следующую витрину» [13, с. 324].

Обратимся еще к одному примеру — глава «Свет луны».

«Спустя несколько лет Ревекка и Иосиф, прожившие жизнь в любви, в возрасте девяносто четырех лет решили уйти в мир иной.

На римский манер, приняв яд.

Их светлой памяти я посвятил свою картину “Свет луны”» [13, с. 83].

Невербальная составляющая мини-рассказа расположена на одном развороте с текстом и представляет собой архивный снимок двоюродных бабушки и дедушки художника. На снимке им на вид около 30 лет. Женщина присела на бортик фонтана, а он стоит рядом. Их поза как бы говорит, что фотография сделана еще в то время, когда изображение человека,

перенесенное на бумагу, не потеряло сакрального смысла. Оттого и стоят они слегка нелепо, словно позируют портретисту.

На следующей странице помещена картина Брускина «Свет луны». Молодая пара с каменными лицами (это одна из художественных особенностей Брускина-живописца) замерла не то в объятиях танца, не то прижимаясь друг к другу от страха. Одна нога дамы выступает за постамент, на котором стоят партнеры (см. Приложение, с. 3). Таким образом, образуется единство трех разных компонентов: архивного фото, текста и картины. Вместе они образуются в ту самую коллекцию, о важности которой писал Брускин. Амплуа художника и писателя здесь отступают на второй план. Автор превращается в постмодернистского коллажиста, который складывает материал таким образом, дабы он рождал новые смыслы. «Вырванные из привычного мира осколки реальности включаются в подвижную структуру, не утрачивая при этом исходных свойств и памяти. Сопrotивляясь манипуляциям художника и сохраняя относительную автономность, они вместе с тем выпадают из контекста. Они теряют свою явную, очевидную идентичность при интерактивном пересечении с составляющими произведение различными сущностями», — пишет о свойствах элементов коллажа Жан-Марк Лашо.

Осознанно монтируя между собой вербальный и невербальный компоненты по ходу текста, Брускин предлагает читателю изучить вместе с ним его биографию, вписанную через мифы в несколько контекстов. Синтез фотографий и текста усиливает эмоциональную составляющую и договаривает невысказанное словами. Сливаясь в единый коллаж, компоненты являют читателю ту самую коллекцию, о важности которой писал Брускин. Амплуа художника и писателя здесь отступают на второй план. Автор превращается в постмодернистского коллажиста, который складывает материал таким образом, дабы он рождал новые смыслы.

2.8. Выводы по главе

Проанализировав поэтику книги «Прошедшее время несовершенного вида», мы пришли к нескольким значимым выводам:

1. Замысел книги появился, когда Брускин работал над своей монографией. Художник решил обратиться к важной для него жизненной вехе — аукциону «Сотбейс». Описав само событие, Брускин продолжил распространять повествование.

2. Проблему жанра книги ранее никто из исследователей прямо не ставил, однако можно встретить несколько «авторских» определений природы книги. Л. В. Рубинштейн называет ее «чистой воды “говориля”», которая состоит из «маленьких баек». Д. А. Пригов окрестил «мемуаристическим или квазимемуаристическим сочинением», И. В. Кукулин отнес к псевдодокументалистике, а М. Н. Липовецкий написал о сборнике микроциклов под одной обложкой. Среди дефиниций ученых можно выделить общие места. Если искусственно вывести симбиоз определений, то получится «квазидокументальный сборник микроциклов». Таким образом, можно говорить о том, что книга Гриши Брускина представляет собой сложное жанровое образование.

3. Письмо Брускина лишь при поверхностном взгляде построено по линейному принципу. Однако оно представляет собой гипертекст: локальный — одной книги или взаимосвязь всего литературного творчества Брускина. Организовать и упорядочить хаос Брускину помогает принцип коллекции, согласно которому и строится повествование.

4. В семантике заглавия книги заложена мысль о ретроспективности биографии и точке отсчета. Эта мысль дублируется в содержании книги. Таким образом, заглавие выполняет целый спектр значений.

5. Наследуя традиции Василия Розанова, Брускин для своей книги выбирает особенное расположение текстов на странице. Глава или рассказ представлены небольшим фрагментом, в котором наличествует особенное

абзацное членение. Оно работает на усиление эмоционального восприятия читателя. Версейная строфа сближает книгу с традицией стихоподобной прозы. Как следствие, текст приобретает дополнительные смыслы и еще более закрепляет свою синкретичность. В нем соединяется нарратив прозы, стиховое начало, генетически присутствующее в версе. Формальная особенность текста — первая строка главы всегда задает тему грядущего рассказа.

6. На протяжении книги «Прошедшее время» Брускин предлагает читателю посмотреть вместе с ним фотоальбом в прямом и переносном смысле. Истории из жизни художника и его окружения, снабжены архивными фото, работают вместе на идею текста — рассказать интересную биографию мастера. Описывая свою жизнь через мифы и коллекцию, Брускин занимается мифотворчеством. Свои художественные замыслы, которые ему не удастся реализовать в качестве живописца, он воплощает на письме. Невербальная составляющая текста представлена не только фотографиями. В нем также наличествуют и картины художника.

7. В книге «Прошедшее время несовершенного вида» Гриша Брускин несколько раз обращается к приему экфрасиса. Семантика соотношения текста и репродукций картин схожа с соотношением текста и фотографии: расширение смыслового диапазона книги. Однако синтез живописи и текста получает ряд дополнительных функций, к которым можно отнести автокомментарий и расширение контекста проблематики.

8. Осознанно монтируя между собой вербальный и невербальный компоненты по ходу текста, Брускин предлагает читателю изучить вместе с ним его биографию, вписанную через мифы в несколько контекстов. Синтез фотографий и текста усиливает эмоциональную составляющую и договаривает невысказанное словами. Сливаясь в единый коллаж, компоненты являют читателю ту самую коллекцию, о важности которой писал Брускин. Амплуа художника и писателя здесь отступают на второй

план. Автор превращается в постмодернистского коллажиста, который складывает материал таким образом, дабы он рождал новые смыслы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги работы, можно сказать, что исследование закладывает базу для дальнейшего изучения литературного творчества Гриши Брускина. Известно, что в основе его книг лежат одни и те же черты поэтики прозы художника, которые, однако, эволюционировали. Поэтому имеется необходимость в комплексном исследовании всего корпуса художественных текстов Брускина.

Феномен прозы художника пока слабо изучен, однако, Брускин несомненно вписан и в эту традицию. Главной особенностью таких текстов является калькирование художниками своих методов на прозу. В свои книги Брускин перенес стремление к архетипическим образам. Писательство для Брускина стало еще одним способом выражения себя, поскольку есть такие впечатления и наблюдения за жизнью, которые невозможно передать на холсте, отлить в бронзе или вылепить из фарфора. В свое литературное творчество художник переносит один из основных принципов композиции своей живописи — фрагментарность, коллажность, а также характерных для него тем и идей. Структура его книги выражает основную идею произведения — жизнь как коллекция впечатлений и событий. В прозе Брускина нарратор принимает сразу три облика: лирический герой, художник-эксперт и мемуарист ушедшей эпохи.

Прозу художников исследователи делят на два типа — мифотворческую и лирическо-мемуарное. Так вот творчество Гриши Брускина относят к последним. Исследователи уверены, что мемуары Брускина пропущены через опыт соц-арта и концептуализма.

Большинство ученых выделяют два направления, которыми проникнуто все творчество Брускина. Это мифы — советский и еврейский. Однако наиболее полно мифопоэтическую структуру творчества Брускина выражают три проекта: «личный», «советский», «еврейский». Дефиниция «проект» в данном случае тождественна мифу. Проекты Брускина могут

существовать вне зависимости от других. В жизни советский и еврейский мифы, Брускин противопоставляет как два идеологических начала — религиозное и тоталитарно-государственное. Еврейский миф — это попытка обрести духовную и национальную идентичность. Советский миф вобрал в себя много негативного. Особняком в мире Брускина стоит «личный проект», миф о детстве, в котором собраны светлые воспоминания о прошлом. В литературном творчестве Брускин склонен к мифологизации своей жизни. Он вписывает свою биографию в историю, в чем ему помогает категория мифа. Все творчество Гриши Брускина образует сложное художественно-историческое единство. Связано это с его мировоззренческо-биографическим контекстом. Религиозно-культурные корни его семьи переплелись вместе с советской реальностью и породили человека и художника в искусстве которого возникло уникальное соединение различных векторов жизни.

Брускин лично говорит о важности принципа коллекционирования для своего творчества. В своих книгах писатель собрал коллекцию детских воспоминаний, мифов — советского и еврейского, картин, знакомств с выдающимися людьми и так далее. Исследователи идут вслед за этим утверждением, объясняя, что коллекционирование помогает репрезентовать действительность. Если объединить все творческое наследие Брускина, то получится «коллекция коллекций»: советской, еврейской, личной, коллекция картин, книг, скульптур. Исследование связей между ними помогает проникнуть в суть поэтики Брускина.

Вместе с тем визуальное воплощение книги «Прошедшее время несовершенного вида» являет собой отражение идей русского философа, писателя Василия Розанова. Он заложил целую прозаическую традицию, которую активно подхватывали литераторы в XX веке. Ее доминирующие черты — разрушение романной формы и, как следствие, фрагментарность. Принцип объединения рассказов книги «Прошедшее время несовершенного вида», фрагментарность глав, расположение текста — все это было прямо или косвенно унаследовано у Розанова.

Замысел книги появился, когда Брускин работал над своей монографией. Художник решил обратиться к важной для него жизненной вехе — аукциону «Сотбейс». Описав само событие, Брускин продолжил распространять повествование.

Проблему жанра книги ранее никто из исследователей прямо не ставил, однако можно встретить несколько «авторских» определений природы книги. Л. В. Рубинштейн называет ее «чистой воды “говорильня”», которая состоит из «маленьких баек». Д. А. Пригов окрестил «мемуаристическим или квазимемуаристическим сочинением», И. В. Кукулин отнес к псевдодокументалистике, а М. Н. Липовецкий написал о сборнике микроциклов под одной обложкой. Среди дефиниций ученых можно выделить общие места. Если искусственно вывести симбиоз определений, то получится «квазидокументальный сборник микроциклов». Таким образом, можно говорить о том, что книга Гриши Брускина представляет собой сложное жанровое образование.

Письмо Брускина лишь при поверхностном взгляде построено по линейному принципу. Однако оно представляет собой гипертекст: локальный — одной книги или взаимосвязь всего литературного творчества Брускина. Организовать и упорядочить хаос Брускину помогает принцип коллекции, согласно которому и строится повествование.

В семантике заглавия книги заложена мысль о ретроспективности биографии и точке отсчета. Эта мысль дублируется в содержании книги. Таким образом, заглавие выполняет целый спектр значений.

Наследуя традиции Василия Розанова, Брускин для своей книги выбирает особенное расположение текстов на странице. Глава или рассказ представлены небольшим фрагментом, в котором наличествует особенное абзацное членение. Оно работает на усиление эмоционального восприятия читателя. Версейная строфа сближает книгу с традицией стихоподобной прозы. Как следствие, текст приобретает дополнительные смыслы и еще более закрепляет свою синкретичность. В нем соединяется нарратив прозы,

стиховое начало, генетически присутствующее в версе. Формальная особенность текста — первая строка главы всегда задает тему грядущего рассказа.

На протяжении книги «Прошедшее время» Брускин предлагает читателю посмотреть вместе с ним фотоальбом в прямом и переносном смысле. Истории из жизни художника и его окружения, снабжены архивными фото, работают вместе на идею текста — рассказать интересную биографию мастера. Описывая свою жизнь через мифы и коллекцию, Брускин занимается мифотворчеством. Свои художественные замыслы, которые ему не удастся реализовать в качестве живописца, он воплощает на письме. Невербальная составляющая текста представлена не только фотографиями. В нем также наличествуют и картины художника.

В книге «Прошедшее время несовершенного вида» Гриша Брускин несколько раз обращается к приему экфрасиса. Семантика соотношения текста и репродукций картин схожа с соотношением текста и фотографии: расширение смыслового диапазона книги. Однако синтез живописи и текста получает ряд дополнительных функций, к которым можно отнести автокомментарий и расширение контекста проблематики.

Осознанно монтируя между собой вербальный и невербальный компоненты по ходу текста, Брускин предлагает читателю изучить вместе с ним его биографию, вписанную через мифы в несколько контекстов. Синтез фотографий и текста усиливает эмоциональную составляющую и договаривает невысказанное словами. Сливаясь в единый коллаж, компоненты являют читателю ту самую коллекцию, о важности которой писал Брускин. Амплуа художника и писателя здесь отступают на второй план. Автор превращается в постмодернистского коллажиста, который складывает материал таким образом, дабы он рождал новые смыслы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адамович, М. Правила грамматики по Брускину / М. Адамович // Континент. — 2002. — № 11. — С. 43—48.
2. Анисимова, Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) : учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. — М. : Академия, 2003. — 128 с.
3. Балаковская, Ф. Пример для подражания / Ф. Балаковская // Время. — 2011. — № 191. — С. 8.
4. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
5. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения : 15.03.2016).
6. Берштейн, Е. О «розановщине» / Е. О. Берштейн // Кириллица, или Небо в алмазах : сборник к 40-летию Кирилла Рогова. — 2006. — № 11. — С. 2—4.
7. Боровский, А. Сказочники в городе / А. Боровсий // Собака. — 2001. — № 9. — С. 23—24.
8. Брускин Гриша / ART Узел. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://artuzel.com/content/bruskin-grisha> (дата обращения : 10.03.2017).
9. Брускин, Г. Все прекрасное — ужасно, все ужасное — прекрасно / Г. Брускин. — М. : Новое литературное обозрение, 2016. — 204 с.
10. Брускин, Г. Д. Картина как текст и текст как картина / Г. Брускин // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 65. — С. 274—283.
11. Брускин, Г. Д. Мысленно вами / Г. Д. Брускин. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. — 443 с.

12. Брускин, Г. Д. Подробности письмом / Г. Брускин. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 526 с.
13. Брускин, Г. Д. Прошедшее время несовершенного вида / Г. Д. Брускин. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 448 с.
14. Брускин, Г. Д. Прямые и косвенные дополнения / Г. Брускин. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 456 с.
15. Брускин, Г. Д. 1990, Нью-Йорк / Г. Д. Брускин // Новое литературное обозрение. — 2007. — № 84. — С. 56.
16. Брускин, Г. Д. Вселенная на столе / Г. Д. Брускин // Искусство кино. — 2007. — № 3. — С. 19—21.
17. Брускин, Г. Д. Как в кино / Г. Д. Брускин // Знамя. — 2001. — № 5. — С. 51.
18. Брускин, Г. Д. Картина как текст и текст как картина / Г. Д. Брускин // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 65. — С. 78—82.
19. Брускин, Г. Д. Настоящее продолжение / Г. Д. Брускин // Знамя. — 2002. — № 2. — С. 11.
20. Брускин, Г. Д. Работа над ошибками / Г. Д. Брускин // Знамя. — 2003. — № 8. — С. 34—37.
21. Брускин, Григорий (Гриша) Давыдович / Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/BRUSKIN_GRIGORI_GRISHA_DAVIDOVICH.html (дата обращения : 10.03.2017).
22. Бузукашвили, М. Истина яблони не убивает истину кипариса / М. Бузукашвили // Время и место. — 2008. — № 4 (8). — С. 13—15.
23. В сторону Брускина : сборник статей и материалов / под ред. Е. Мохова. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 372 с.
24. Васильева, Ж. Брускин играет в бисер / Ж. Васильева // Российская газета. — 2015. — № 6745 (174). — С. 4—6.

25. Васильева, Ж. Искусство быть археологом / Ж. Васильева // Лехаим. — 2010. — № 4/216. — С. 24.
26. Васильева, Ж. Что под ковром? / Ж. Васильева // Итоги. — 2006. — 13 марта. — С. 17.
27. Волков, С. Год 2005: что запомнилось, что понравилось / С. Волков // Чайка. — 2005. — № 24. — С. 25—30.
28. Волков, С. М. До-до-до и после-после-после. Визуальное и вербальное в современном искусстве / С. М. Волков // Искусство кино. — 2008. — № 1. — С. 64—67.
29. Голдштейн, А. Два мифа Гриши Брускина / А. Голдштейн // Вести. — 2001. — 2—9 августа. — С. 18.
30. Гриша Брускин / Gif.ru информагентство Культура. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gif.ru/people/bruskin/city_5486/fah_5497/ (дата обращения : 10. 04. 2017).
31. Долгополова, И. На бастионах красоты / И. Долгополова // Гудок. — 2006. — 14 февраля. — С. 13.
32. Долинина, К. Хрупкое прошлое Гриши Брускина / К. Долинина // Коммерсант. — 2011. — № 226. — С. 24.
33. Дроздов, Л. «Я раскапываю будущее» / Л. Дроздов // Огонек. — 2010. — № 22.
34. Дьяконов, В. Гриша Брускин. «Подробности письмом» / В. Дьяконов // Артхроника. — 2005. — № 5—6. — С. 43.
35. Жигарева, Ю. Новый взгляд на старое. Рейхстаг сквозь объектив фотоаппарата / Ю. Жигарева // Moskauer Deutsche Zeitung. — 2011. — 29 декабря. — С. 15.
36. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920—1950-х гг.) : дис. ... д-ра филол. наук / Г. А. Жиличева. — М., 2015. — 429 с.

37. Иванова, С. С. Проза художника / С. С. Иванова // Новый мир. — 2005. — № 2. — С. 25—27.
38. Ильина, М. Ахматова с офортами Брускина, или Книга как искусство / И. Ильина // Новое русское слово. — 2000. — 26 мая. — С. 34.
39. Кабанова, О. Фундаментальный гобелен / О. Кабанова // Ведомости. — 2006. — № 21. — С. 16.
40. Кацов, Г. Н. Книга как спиритический сеанс / Г. Н. Кацов // Теленеделя. — 2003. — № 97. — С. 14—16.
41. Кацов, Г. Счастливый художник Гриша Брускин / Г. Кацов // RUNYweb.com. — 2010. — № 11. — С. 9—10.
42. Клебанова, Н. Настоящее время Гриши Брускина / Н. Клебанова // Независимая газета. — 2001. — № 1. — С. 10—11.
43. Коваленко, А. А. Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения / А. А. Коваленко // Молодежь и наука : сборник материалов X Юбилейной Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 80-летию образования Красноярского края. — Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2014.
44. Козлова, Н. «...и искусство как книга» / Н. Козлова // Новое русское слово. — 1994. — 19—20 февраля. — С. 94.
45. Колодзей, Н. Гриша Брускин: русские художники нужны мировой культуре / Н. Колодзей // Артхроника. — 2001. — № 1. — С. 14.
46. Краснов, О. Гриша Брускин: «Я никогда не отождествляю себя с соц-артом» / О. Краснов // Art and houses. — 2017. — № 3. — С. 13—15.
47. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий. / С. Д. Кржижановский. — М. : Никитинские субботники, 1931. — 105 с.
48. Кузьмин, М. В лабиринтах тоталитарной системы / М. Кузьмин // Смена. — 1993. — Октябрь. — С. 93.

49. Кукулин, И. Машины зашумевшего времени [Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры] / И. Кукулин. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — 536 с.
50. Кукулин, И. «Проза художников» как эстетическая проблема / И. Кукулин, Е. Плавинская // НЛЮ. — 2004. — № 65. — С. 23—25.
51. Мартыненко, О. Фарфоровый алфавит / О. Мартыненко // Московские новости. — 2001. — 16—22 октября. — С. 21.
52. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : Восточная литература РАН, 2000. — 407 с.
53. Молок, Н. Гриша Брускин. «Мысленно вами» / Н. Молок. // Артхроника. — 2003. — № 5 — С. 23.
54. Молок, Н. Роспись по Рейхстагу / Н. Молок // Итоги. — 1999. — 28 сентября. — С. 19.
55. Муравьева, В. Б. Легенда о счастье. Проза и стихи русских художников / В. Б. Муравьева. — М. : Московский рабочий, 1987. — 432 с.
56. Тamarченко, Н. Д. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — М. : Академия, 2004. — 513 с.
57. Невская, Т. Григорий Брускин / Т. Невская // Газета. — 2011. — 17 октября. — С. 34.
58. Неретина, С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра / С. С. Неретина. — М. : Гнозис, 1994. — 216 с.
59. Новак, Д. Гриша Брускин: Вы видите гусеницу — вы вспоминаете что случилось в вашей жизни / Д. Новак // Санкт-Петербургские новости. — 2001. — 7 декабря. — С. 21.
60. Овчинников, В. Г. Автоматизированные ГТС: назначение, архитектура и перспективы развития / В. Г. Овчинников // Научно-техническая информация. — 1990. — № 12. — С. 62—69.
61. Орлова, М. Гриша Брускин: Мы себя чувствовали, как в романе Агаты Кристи / М. Орлова // Коммерсант. — 1998. — 10 июля. — С. 19.

62. Орлова, М. Ковровый концептуалист / М. Орлова // Коммерсант. — 2006. — № 19. — С. 36.
63. Осипова, И. Загадки кочующих фресок / И. Осипова // Независимая газета. — 2006. — 28 февраля. — С. 26.
64. Панов, А. Гриша Брускин / А. Панов // Культура. — 2008. — № 15. — С. 28.
65. Полонский, С. Гриша Брускин: «В наши дни чрезвычайное положение повсюду» / С. Полонский // RUNYweb.com. — 2013. — № 2. — С. 6—8.
66. Пригов, Д. А. Гриша Брускин. Прошедшее время несовершенного вида / Д. А. Пригов // Знамя. — 2002. — № 2. — С. 71—73.
67. Пригов, Д. А. Гриша Брускин «Прошедшее время несовершенного вида». Прочитал с удовольствием, чего и вам желаю / Д. А. Пригов // Знамя. — 2002. — № 2. — С. 22.
68. Прицкер, М. Потерянный рай? / М. Прицкер // Новое русское слово. — 2001. — 2 ноября. — С. 23.
69. Розанов, В. В. Апокалипсис нашего времени / В. В. Розанов, А. Н. Николюкин. — М. : Эксмо, 2008. — 768 с.
70. Рубинштейн, Л. Беспредложный синтаксис / Л. Рубинштейн // Новое русское слово. — 2003. — 23—24 августа. — С. 23.
71. Рубинштейн, Л. Совершенно настоящее время / Л. Рубинштейн // Итоги. — 2001. — № 6. — С. 13.
72. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1991. — 354 с.
73. Саенко, Л. Гриша Брускин: «Для России время не убавило численности врагов» / Л. Саенко // РИА «Новости». — 2013. — № 2. — С. 4—7.
74. Сарычев, Я. В. Модернизм В. В. Розанова / Я. В. Сарычев // Филологические науки. — 2004. — № 6. — С. 78—87.

75. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста / Т. Ф. Семьян. — Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006. — 215 с.

76. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т. Ф. Семьян. — Самара : Спринт, 2006. — 35 с.

77. Семьян, Т. Ф. Концепция В. Розанова и её роль в формировании визуальной модели прозы неклассического типа / Т. Ф. Семьян // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2008. — № 2(76). — С. 85—90.

78. Сиснев, В. Отец расписался на Рейхстаге, сын расписал Рейхстаг / В. Сиснев // Труд. — 1999. — 25 июня. — С. 99—103.

79. Сичинава, Д. В. Несовершенный вид / Д. В. Сичинава. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://rusgram.ru/%D0%9D%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B2%D0%B8%D0%B4#b1 (дата обращения : 10.03.2017).

80. Соболев, Е. Ю. Невербальные компоненты текстовой информации: на материале английской художественной литературы : дис. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Соболев. — М., 2009. — 284 с.

81. Солганик, Г. Я. Стилистика текста / Г. Я. Солганик. — М. : Флинта, 2001. — 252 с.

82. Соловьев, С. Шито не белыми нитками / С. Соловьев // Новые известия. — 2006. — № 21(1899). — 8 февраля. — С. 26.

83. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М. : Наука, 1990. — 240 с.

84. Субботин, М. М. Итоги науки и техники / М. М. Субботина // Сер. Информатика. — 2008. — Т. 18. — С. 45—49.

85. Терентьева, М. В. В отсутствии предлога / М. Терентьева // Книжное обозрение. — 2003. — 18 августа. — С. 3.

86. Токарева, М. Гриша Брускин... / М. Токарева // Общая газета. — 2005. — № 4(442). — С. 17.
87. Толстова, А. «Все мое искусство родилось из чтения» / А. Толстова // Коммерсант. — 2013. — № 5. — С. 12—13.
88. Удод, Д. А. Креолизованный текст как особый вид паралингвистически активного текста / Д. А. Удод // Современная филология : материалы II Междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). — Уфа : Лето, 2013. — С. 97—99.
89. Уртминцева, М. Г. «Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования». Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского: Литературоведение. Межкультурная коммуникация. — 2010. — № 4 (2). — С. 975—977.
90. Фирова, Т. Наш корреспондент беседует с Гришей Брускиным / Т. Фирова // Новое время. — 1988. — № 39. — С. 38.
91. Хачатуров, С. Текст в текстильном теле / С. Хачатуров // Время новостей. — 2006. — 14 февраля. — С. 25—30.
92. Холмогорова, О. Соц-Арт / О. Холмогорова. — М. : Галарт, 1994. — 230 с.
93. Чуприн, С. И. Розановщина / С. И. Чуприн. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://lit.wikireading.ru/11692> (дата обращения : 10.03.2017).
94. Шевелев, И. Триумф Гриши Брускина / И. Шевелева // Взгляд. — 2006. — 12 февраля. — С. 26.
95. Шендерович, В. «Все свободны» — разговор на свободные темы / В. Шендерович. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://archive.svoboda.org/programs/SHEN/2004/SHEN.022904.asp> (дата обращения : 10.03.2017).
96. Широян, Е. В лабиринте памяти / Е. В. Широян // Культура. — 2005. — 10—16 февраля. — С. 35.

97. Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума ; под ред. Л. Геллера. — М. : МиК, 2002. — С. 8.

98. Эпштейн, В. Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы / В. Л. Эпштейн [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.ht> (дата обращения : 25.05.2017).

99. Яценко, Е. В. Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47—57.

100. Baker, K. Grisha Bruskin puts his own spin on symbols / K. Baker // San Francisco Chronicle. — 2006. — 30 December. — P. 22—23.

101. Bruskin, G. Past Imperfect / G. Bruskin // Syracuse University Press. — 2006. — № 21. — P. 45—54.

102. Conklin, J. Hypertext: an introduction and survey / J. Conklin // Computer. — 1981. — № 9. — P. 12—19.

103. Grant, D. Grisha Bruskin: Another Record / D. Grant // ARTnewseller. — 2000. — 26 December. — P. 20.

104. Jahn, M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative / M. Jahn. — English Department. University of Cologne, 2005. — P. 34.

105. Krasnov, O. Grisha Bruskin: Russia is more interesting to the West when it is dangerous [Электронный ресурс] / O. Krasnov // Russia Beyond the Headlines, 2017. — <https://www.rbth.com/arts/2017/03/29/grisha-bruskin-r..> (дата обращения : 10.04.17).

106. Kukulin, I. Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry / I. Kukulin // The Russian Review. — 2010. — V. 69, № 4. — P. 585—614.

107. Nelson, T. Literary machines. Sausalito / T. Nelson // CA : Mindful Press. — 1993. — № 21. — P. 54—59.

Предательство

В нежном саду в любви все в лепестках и тыльками клещи
на по имени Наташа.
На чаше, что бы так же придумать, в сере змеи си дру-
жебство и трепетом и обмануться нечем осмыслил.
Над "магрити" и сурью мальчиш. Восток того, чтобы
играть и десертить, мы диками были шестой змея, оста-
вался в адушке, как швей – в семье в рожки.
Наташа "стукнула" ослепительными, что в был мальчи-
ш, и перестал со мной разговаривать.
Это было первое предательство в моей жизни.
Я очень переживал.



И. Мухом, 1940 г.

Золотые кольца

В нежном саду в любви все в лепестках и тыльками клещи
на по имени Наташа.
На чаше, что бы так же придумать, в сере змеи си дру-
жебство и трепетом и обмануться нечем осмыслил.
Над "магрити" и сурью мальчиш. Восток того, чтобы
играть и десертить, мы диками были шестой змея, оста-
вался в адушке, как швей – в семье в рожки.
Наташа "стукнула" ослепительными, что в был мальчи-
ш, и перестал со мной разговаривать.
Это было первое предательство в моей жизни.
Я очень переживал.



Маме от сына своего Ели, 1922 г.

Вскарабкавшись по стене

Тогда вылезшие привлекло и зритель окошко, выходящее
вдоль коридора.

Вскарабкавшись по стене, мы полезли в форточку: в ду-
ше мыслях втроем спортсменам-дисциплинаркам и пред-
ель, тренировавшиеся накануне на стадионе.

Дождем и дождиком нас и трюки отворить ушли.

Поняв, что для этого мы называемся охотниками, мы не
спешили убежать.



"Ше"



"Ше"

Подлые авторучки

1917 год. Мемориальный фестиваль, посвященный...

Поняв, что иллюстрации репродуцированы в журнале, я
вас, приключившись заново. Демонстрация режиссуры
привлекла внимание публики и стала популярной.

Рассказы ушли детей на Рязань сценарий.

Повзрослев от войны авторучки.



Дедушка Исаи и бабушка Рашка

Свет луны

Спусти несколько лет Рашка и Исаи, променяв
жизнь в любви, в возрасте семидесяти лет решили
уйти в мир иной.
На римский манер, приняв ад.
Но светлой памяти и послужил своим делом "Свет луны".



"Свет луны"

Главсахар

У моей дяди Авеси были родственники по фамилии Ма-
гарис.
Все они одно работали в "Главсахар"
Биле, и шестнае соими лунным персонажем.
Била, кхт прый од черед,
Или, че я возраст — сто семь лет — никогда не покинул
Давид, у которого был исключительный талант.
Получила, и римск. пещина лунного персонажа только на
кузне в надежде, что у Иам случится инфаркт.
Пиллерка Миря — самая красивая.
Александр, чьято единственная женщина была чужая
"Еврейский энциклопедия".
Мени с русской деной Тимане,
Броня, про которую бачило похвалы.
И, наконец, Киса, которую все презирали, потому что
она не работала в "Главсахар".
Однажды Магарисы ушли куда-то и никто не знал, где
были. Но со временем забыли, где они.

«Сколько время?»

Маме постоянно спрашивал:

«Сколько время?»

«Что?» — отвечал Маме.

«Теперь или никогда?» — не унимается Бама.

«Время не имеет дельты времени», — излагал мне Бама, когда об этом Маме спрашивал в кино.

Деду внимательно следит за тем, что делается в квартире. Если кто-то попирается в туалете, он тутчас вылезает и дергает ручку двери.

Коса Палуца, так и не обзаведенная. Иной случай — урочное, переименование. Пала попросила провести гроб по улице, чтобы убедиться в смерти прага.



Маленькие девочки и мальчики в саду. 1960.

Ненадёжная профессия

Мой отец мечтал, чтобы я пошёл по его стопам, занялся серьёзным делом и стал доктором естественных наук.

Мальчишка шплет перед искусством, он, тем не менее, считал, что физик — менее надёжная профессия для сына.

Маме же хотелось, чтобы я делал всё вопреки ему: я пошёл учиться в фамилии с брусками на брусках, правду — математически правильно пошёл.

Учиться по математическим наукам.

Решил, что дело далеко ходить, отец устроил в школе и попросил Палуца объяснить мне, что у меня нет способности заниматься математикой.

Принимать отца как...



Антонио...



Екатерина Владимировна в роли мажоранты

Затерянный мир

У Фелицеты Владимировны была дача в Истринском районе. Дачу окружали хрусобкаские спящие конструкторы. Подходя к забору и слыша заветку посылать письма, вела в материнном мире. Никто из коллег не был чуждым для дилетантской вес.

Тропинка к дому шла через старый, запущенный скверный сад, куда с трупом принадлежал луч света. В саду стояли скамейки и скульптуры.

Напротив, через дорогу, в анфиладном здании Фелицеты Алексеевны располагался главный советский театр.

Фелицете Владимировне власти многократно отпустили ее каретный сарай.

Лети показывала семейные альбомы. С фотографиями были большие лица.

Все были расстреляны или погибли в тюрьмах.

Томик Рильке

Светил несколько лет, осуществив мечту, я по дороге из Вильнюса в Москву остановился в Ленинграде. Саша вызвался мне показать, что делают ленинградские художники.

С вечера до утра мы перебирались из одной мастерской в другую. У меня не было телефонов, и мы связывались как слепые по звуку. Никто не спал: кто работал, кто выпивал, кто ел с друзьями, обсуждал проблемы мироустройства. Все было нить размы и охотно полагалось на работу.

На протяжении Саша похвалил мне то, что знаменитый томик Райнера Марии Рильке, посоветовав обратить внимание на эти превосходные переводы, сделанные Пим тернаком.

Вспомни и стихотворений есть и не стесняйся библейского сюжета, пирами Навина с Агелем.

Позже, благодаря Рильке, в мои работы вошел этот миф.



"Берга"

Как человеку живётся на Святой Руси

Первый раз автору пришлось участвовать на экскурсии.
По дороге из Москвы помню как итальянский шатёр, вывешенный в поле.

Через шатёр стоял шумок с жгущимися самшитами.
Сидели шатры со светлыми полосами и буровой синеи и пели так. Рядом ждала гитара. Из-за шума выходящего из-за ржавых гоубов на шатры. Две приворотные жемчужины сидели по количеству. Кофе, собака и кошка лежали на шатры.

Видели себя Авею, и попросил шатёр оставаться и вышел.

Узнав меня, шатёр стал махать руками, прощаясь с ним и приглашая, что и я сделал.

Радужным цветом думала охотой. Рассказал, что они есть отмычки и "мрут ксеры" на шатры. И, с буровой и длинными полосами, сам сидел на шатры, что жемчужины мои новые друзья.

Приворотные буровые, мы отпустились за шатры буровые.

Когда "ды шатры" оказались в деревушке, местные женщины стали бить кинжалы кинжалами. Причём, работницы и окладывались похмельем на шатры гонимы со всех сторон.

Помню, когда мы забрались до продуктовой шатры.
Я думаю, что шатры не так живётся на Святой Руси.



Москва, 1982г.

Жёны приходят и уходят

У меня был друг — Михаил Семёнович Малозёмов, критичный специалист по браку и семье в академии. Он считался специалистом.

Личная жизнь специалиста категорически не подходила, они неравные жёны смеялись друг на друга.

Изучив ситуацию, социолог пришёл к научному выводу: "Жёны приходят и уходят, а друзья остаются".



С. Афанасий, 1982г.

Кофе и чай

От моей тещи Сафот Владимировны я узнал, что
"с приятельницами пьют кофе, а с подружками — чай".



Анна, 1936 г.

Спор народов

В городе Бресте я зашел в приюток калмык сортир.

И провел внутри по крайней мере пару часов, с увлече-
нием вникая в оставленные там надписи.

Еврей-эмигранты, навсегда покидая страну, формули-
ровали на стенах украинского места кое-какие мысли о рус-
ских и Рижских.

Коренное население давало тут же отпор, называя все
что накинуто на душе. Следующие эмигранты коммен-
тировали тексты, провоцируя продолжение диалога. И так
далее.

Наконец кто-то, обмакнув кисть в ведро с желтой
краской, размышисто написал поверх всего кривыми
буквами: "Жидира хуева", — как бы подводя итог спору
двух великих народов.



"Даровый"

В 1914 году в своем предании Балу утверждал, что современ-
ный мир не может существовать без войны и Перришвили-го-
Психологический. Две войны не могут возникнуть без
его. Контрактантами для нас не существуют никакие ин-
тересы, а только «идеи», которые мы считаем своими. Но
идеи не существуют сами по себе, они существуют только
внутри нас.

Вторая война началась в 1914 году, а первая война
началась в 1914 году. Как известно, война не существует
нигде, а только «идеи», которые мы считаем своими. Но
идеи не существуют сами по себе, они существуют только
внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.



Вечернее застолье в 1914 году.

Идеями не существуют

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.

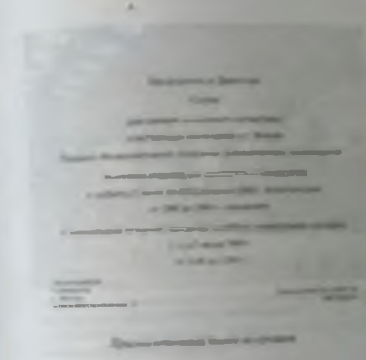
Идеями не существуют сами по себе, они существуют
только внутри нас.



«Купцы в 1914»

Запалив свічу

Запалив свічу і поклавши фрагменти, в поштовій скриньці
 написав мені "Фундаментальний текст"
 Реакція на послідомо. Текст бачив об'ємним
 думним і умовним
 На наступний день. Аби три світи для єдиного
 утяти безушишій пытайсь пограти знову ками, що
 нашість со світи на картині
 Встретив Альберта на примо желаний бобу, що
 показав йому "реальні світи" і сміється знову
 Через пару днів бачив мене світи і картини і картини
 і просьби прелати єму що, або як старому знаменити,
 Я став малює
 Спусти для пана Альберта іудейства, що мовляв
 підважаний мовити і прати збирати в Микола
 жидки з золотою на одній і т.п. зорисати картини.

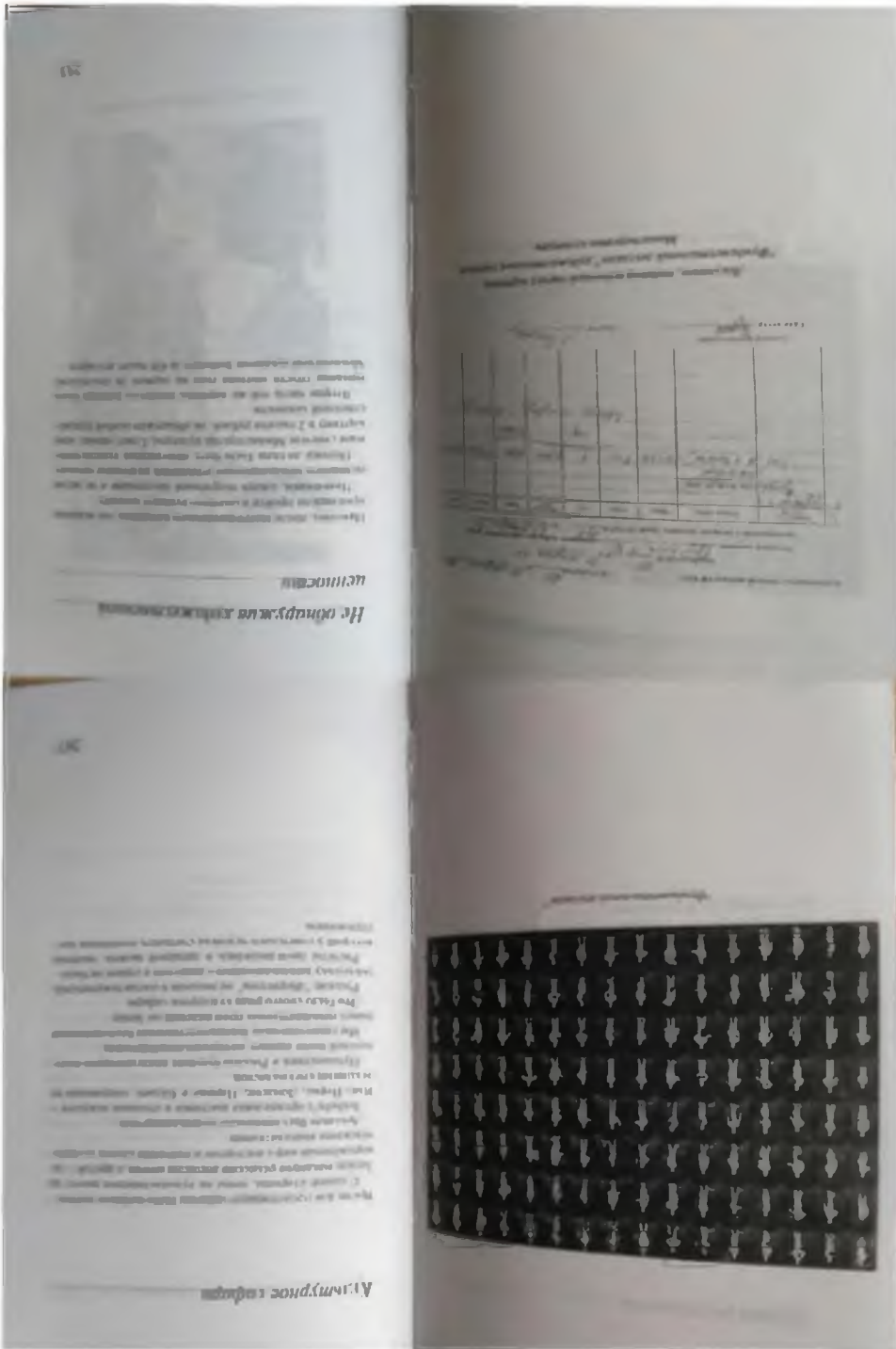


*Непроінформована
 общественність*

Незважаючи на те, що Миколайчук (насправді)
 мав свій репортаж з новим неіснуючим театром, Про
 цю, Рубинштейн, Гайдиссирн і Кюборге
 Сидим в галі і сто на валах і проважди громадській
 і мене в майстерській на Миколаї з новими ілюмі
 нати, ми в дурині в якості форми і, таким образом, про
 інформувати общественність в мого іудейства
 Я подготував "файл" в ній "Фундаментальний
 текст"
 В назначений час ми їдуть в салоні чотири
 чоловічки в супроводженні слуги швейцарського Парка
 Не знав, хто зусили майстерської іуда режисерський
 присутствія громко сказав оператору:
 "Снімай так, чтобы эти пьющие картины не в твоє
 случае не попали в кадр"
 (Жидкостями так я отсталі непроінформова
 ний).



Д.А. Проценко знімає сцену в ресторані на Миколаї.
 Берислав



Сюрреалистский эссеист

Актриса выходящая из театра

Наряду с биографическим, Пастернак создал и сюрреалистический эссеизм. Это эссеизм «белого человека», «белого мира», эссеизм, который не имеет ничего общего с эссеизмом Минусинского и Соловьева.

Пастернак, что и говорить, не был сюрреалистом. Но он был близок к сюрреализму. Он был близок к сюрреализму, потому что он был близок к сюрреализму.

Пастернак, что и говорить, не был сюрреалистом. Но он был близок к сюрреализму. Он был близок к сюрреализму, потому что он был близок к сюрреализму.

Пастернак, что и говорить, не был сюрреалистом. Но он был близок к сюрреализму. Он был близок к сюрреализму, потому что он был близок к сюрреализму.

Пастернак, что и говорить, не был сюрреалистом. Но он был близок к сюрреализму. Он был близок к сюрреализму, потому что он был близок к сюрреализму.

Пастернак, что и говорить, не был сюрреалистом. Но он был близок к сюрреализму. Он был близок к сюрреализму, потому что он был близок к сюрреализму.

Пастернак, что и говорить, не был сюрреалистом. Но он был близок к сюрреализму. Он был близок к сюрреализму, потому что он был близок к сюрреализму.

301



Анна Ахматова. 1908 г.

Кто жулик, а кто — нет

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.

Вот кто жулик, а кто — нет, а кто — жулик, а кто — нет.



Театральная труппа в 1908 г.

Город затаялся

Пору лет спустя и показывал "Рождение героя" в галереи Аланга Муральчи в Сан-Франциско.
Надписи полноразмерные и были метра Развет Казар. На
Страны мажоритных да президе.
Отечество, не-оружейная чем записке талан звать до-
казательство злого к-деме, совершил же на своем пути.
Пору-маленька.

322



Скульптура Александра Муральчи "Рождение героя" в галереи Сан-Франциско, 1972 г.



Дмитрий Пучков. Москва, 1972 г.

Видержал паузу

В 1971 году у него появилось у имени Иван Иванович,
или скульптуры мастера периода "Переходные пе-
риоды" и вступил в новый мир, а в дальнейшем по-
лучил имени Пичаева.
На удерживать Иван Иванович.
"То же что и в начале 70-х годов, но не в том же
духе".

329



С Иваном Бонч-Бруевичем. Москва, 1911 г.

За бурные кубики

Вспоминаю Ивана Бонч-Бруевича.

Казалось бы, давно, что было в далекой России, но как будто только что произошло.

Иван Бонч-Бруевич.

Был, конечно, и раньше, и тогда же, когда он был.

Помню, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.

Помню, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.

«Ты ведь был в Москве?»

«Конечно, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.»

«Ты ведь был в Москве?»

«Конечно, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.»



С Иваном Бонч-Бруевичем. Москва, 1911 г.

Горько любимый град

Самый любимый град.

Помню, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.

«Ты ведь был в Москве?»

«Конечно, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.»

«Ты ведь был в Москве?»

«Конечно, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.»

«Ты ведь был в Москве?»

«Конечно, в 1911 году, в Москве, в то время, когда он был в Москве, в то время, когда он был в Москве.»

Как душа, парившая над бездной

Моя сестричка, ты не в тени и Нежность не даришь в ризе,
Даришь ты суровую обличью, как скажи на выдуманный
длинный мостик.
Меняли выходы на край обрыва, ты вышла изощренна
улыбка.
В: время обречь и дожить самим, парившего над бездной
попутном ветра жила, ветром и не гадать от изощренной жила,
Прелез вонючка и по слуху, и — на земле
Меняю свои привычки, тут же все же все —



Мамы и сестрички.



Скульптура "Мамы" (Москва, 2004).

Воспитание

Сестра твоя нежна, нежность твоя Родина и
Играет обреченно на волне и призывом отменить
культуру в стране изощренных тайном.
И даришь и ветра
Сестричка
Прелез вонючка, Сестричка утонченна
Прелез в Ночью, и изощрена и раздвоенна и
Родина
И ты не увидишь, который отдала, нежность
нежна, как бы даришь на
Послушанье изощрен на раздвоенно ветру, жила
изощренна в жилах и жилах и жилах.