

**СПОСОБ УВЕКОВЕЧИВАНИЯ:
ВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ В ВИЗУАЛЬНОМ СОБЫТИИ
(на материале анализа произведений изобразительного искусства XX в.)**

Вера Владимировна Калмыкова

Кандидат филологических наук, член Союза писателей города Москвы,
шеф-редактор журнала «Философические письма:

Русско-европейский диалог».

Адрес: 105066, Российская Федерация,
Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, каб. А-215

E-mail: vkalmykova67@mail.ru

Способы увековечивания исторической памяти многочисленны, многие из них связаны с документами, их архивным хранением, изучением, опубликованием и популяризацией. Однако можно только желать, чтобы научная работа становилась достоянием читательской массы: как правило, она попадает в поле зрения только узкого круга ученых. К тому же история XX в. особенно ярко показывает, как много спекуляций на историческом материале порождено тенденциозными концепциями и подчинено политической или социальной злобе дня. Вместе с тем культура с древних веков предоставляет возможность увековечить событие в образах искусства, связывая этот процесс с мотивом достижения героем бессмертия или, во всяком случае, обретения второй жизни в памяти поколений. Недавняя история Второй мировой войны также стала темой многочисленных произведений искусства. Один сюжет в ней, а именно Холокост, Катастрофа еврейского народа, также нашел отражение в произведениях изобразительного искусства. Художники Александра Николаевна Прегель (1907–1984) и Лев Григорьевич Саксонов (р. 1929) создали каждый свой образ Холокоста, и кажется, что эти визуальные события способны пробудить зрительскую эмпатию, активизировать перцепцию и тем самым сохранить для поколений эмоциональную значимость давней трагедии. Их произведения анализируются в русле методологии, предложенной феноменологом и теологом Ж.-Л. Марьоном и основанной на анализе соотношения видимого и невидимого в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: Вторая мировая война, Холокост, изобразительное искусство, проблема памяти, нейронное, социальное и культурное измерения памяти, факторы формирования памяти, символические медиаторы, эмпатия, соотношение видимого и невидимого в произведении визуального искусства, перцепция, А. Н. Прегель, Л. Г. Саксонов.

DOI 10.17323/2658-5413-2020-3-2-147-189

Вопрос о том, *как именно* сегодня помнить травматичные события прошлого, оказывается одним из ведущих в области современной этики, гносеологии, психологии. Чтобы помнить, надо знать; чтобы знать, надо у-знать и у-зна-вать; чтобы узнать и узнавать, нужно получить извне и поддерживать изнутри импульс осознанного желания. Это последнее возникает либо из рационализированной интеллектуальной, либо из эмоциональной потребности.

Анализ опыта ведется с разных позиций, исходя из набора параметров и точек зрения. Опыт может быть индивидуальным и коллективным (массовым); уникальным или стереотипным; личным или заимствованным, «чужим»; его оценка строится как идилическая — нейтральная — экспрессивная и др. Нельзя помнить о том, что в той или иной степени не пережил; можно, однако, забыть непосредственно пережитое, с той или иной степенью осознанности вытеснив событие из памяти или трансформировав его под углом зрения, удобным носителю опыта и (или) памяти в данный момент или на продолжительном временном отрезке.

В русском языке глагол «помнить» управляет как винительным, так и предложным падежом: помнить можно как «что», так и «о чем». По-видимому, винительный падеж связан более с личным опытом, предложный в одном из значений — с опосредованным, скорее у-своенным, чем своим.

XX столетие, столкнувшее человечество с небывалыми по травматичности переживаниями, поставило его перед выбором: помнить их или забыть, а если помнить — то что́ и как. Алейда Ассман, специально занимавшаяся вопросом о формировании национальной памяти как идентифицирующем факторе в постнацистской Германии, выделила «три измерения памяти» — нейронное, социальное и культурное. Первое измерение органическое и формируется сетью нейронов, соединенных синапсами; по ней идут нервные импульсы. Формированию нейронной памяти способствуют как социальная коммуникация, так и материальные носители информации (слова или изображения). Социальная память определяется прежде всего развернутой коммуникацией; формированию культурной способствуют символические медиаторы, коллективные символические конструкции, опять-таки возникающие посредством своего рода «коллективного договора». В любом из «измерений», таким образом, определяющими оказываются два фактора: мозг индивидуума, понятый либо как физиологический, либо как ментальный объект, и общественные связи.

Различия между тремя измерениями проявляются на уровне анализа факторов, формирующих память: это *носитель, среда и опора*.

«В случае с нейронной памятью носителем является человеческий организм и его мозг, средой — социальное окружение и его рамки памяти, а опорой служат мемориальные стратегии (например, повторение или “анекдотизация”) и медиальные записи. В случае с социальной памятью носителем является социальная группа, сплоченная общим, регулярно обновляемым ресурсом воспоминаний, средой оказываются отдельные индивидуумы, обменивающиеся индивидуальными вариантами общих воспоминаний, а опорой — символические медиаторы, которыми пользуются эти индивидуумы. В случае с культурной памятью соотношение трех компонентов изменяется еще радикальнее; культурная память покоится на таком носителе, как передаваемые и воспроизводимые культурные объективации в виде символов, артефактов, медиаторов, практик и их институций, в которых индивидуумы, будучи существами смертными, сменяют друг друга, однако передача и традиция обеспечивают долгосрочную значимость этих объективаций. Средой культурной памяти служит группа, которая определяет свою идентичность с помощью данных символов, варьируя, обновляя и оживляя их состав; опорой культурной памяти являются отдельные индивидуумы, осваивающие данные символы и творчески использующие их» (Ассман, 2014: 30–31).

Не имея намерения подробно рассматривать взаимодействие всех указанных измерений памяти, остановимся на третьем и поговорим о некоторых наполняющих его явлениях в связи с одной из наиболее острых мемориальных проблем XX–XXI вв. — проблемой Холокоста.

* * *

Катастрофа еврейского народа, или Всесоужение, или Холокост — по-настоящему проблемный узел современности, во многом определяющий как актуальную политику, так и построение исторического, социального, психологического дискурса и нарратива, а также поведения в мировом масштабе. Гибель шести миллионов людей исключительно по национальному признаку сама по себе настолько противоречит любой гуманистической установке и до такой степени трудна для пусть даже опосредованного эмоционального переживания, что зачастую не только индивидуальное, но и коллективное сознание отказывается ее принять. Шесть миллионов смертей — это шесть миллионов коммуникативных ячеек и сетей, насильственно выключенных и несостоявшихся в жизни всех людей: шесть миллионов утраченных возможностей для каждого из ныне живущих, причем каждая со своей проективной сетью. Наше сегодняшнее существование не может не протекать в ситуации *отсутствия* уничтоженных, судьба каждого из которых могла бы отбросить свет — или тень — на нашу собственную. С другой стороны, существуют народы, считающие свою судьбу не менее дра-

матичной, чем у евреев, и настаивающие на снятии с них печати уникальности и расширительном понимании термина.

В таком контексте можно в самом общем виде сформулировать три подхода к вопросу о Холокосте, не учитывая нюансов и переходных форм:

- трагедия, коснувшаяся только еврейского народа и ставшая звеном в цепи его исторической и религиозной судьбы;
- одно из явлений в истории Второй мировой войны, не более и не менее страшное, чем остальные;
- грандиозная мистификация и спекуляция с целью приобретения одним народом преимуществ перед другими.

Сама необходимость разговора о Холокосте также проблематична и вовсе не всеми обществами или сообществами признается обязательной составляющей общеисторической памяти. В ряде государств, где одной из тенденций внутренней и внешней политики становится неонацизм, нарратив гибели множества представителей одного народа признается по крайней мере нежелательным, хотя на сегодняшний день не становится причиной полицейского преследования. В других случаях там, где разговор о Катастрофе звучал неоднократно, возникает своего рода медийная усталость: общество требует «отдыха от темы», с которой «все понятно». Наблюдается также побуждение «простить и забыть», начав «жить дальше с чистого листа», связанное прежде всего с тем, что при архивных исследованиях выявляются факты из жизни чьих-либо ближайших предков, своей волей или по приказу ставших убийцами беззащитных. Биографические данные деда или прадеда бросают тень на семью прежде всего в глазах ныне живущих ее членов; с опытом чужой-своей вины нужно как-то сжиться, он опять-таки травматичен несмотря на удаленность во времени. Наиболее яркое проявление памяти — переживание события «как вчерашнего», но оно на сегодняшний день уже сравнительно редко, так как носителей реального жизненного опыта Холокоста теперь уже по естественным причинам становится все меньше.

Наконец, следует коснуться такой среды формирования национальной памяти, как школьные и вузовские учебники. Человечество только-только начинает освобождаться от широкомасштабного и едва ли не общепринятого государственного антисемитизма и фактически с нуля вырабатывает способ разговора о евреях как народе, имеющем уникальную судьбу, и иудаизме как религии, не нуждающейся в «исправлении извне». Чтобы объяснить преследование и уничтожение евреев во время Второй мировой, методистам и авторам пособий приходится углубляться слишком далеко в прошлое и затрагивать целый ряд «неудобных» пунктов. С другой стороны, повсеместная политизация образования может как стимулировать, так и замедлить или исказить отражение событий

в информационных источниках, предназначенных молодым поколениям. Как гуманитарии справятся с задачей, покажет время.

В этом плане знаменательно движение Западной Церкви к нивелированию конфессиональных противоречий между иудаизмом и христианством, наметившееся уже в середине 1960-х гг., когда на Втором Ватиканском соборе с евреев были сняты обвинения в казни Иисуса Христа. Обращение папы римского Франциска I, положившего конец христианскому миссионерству среди иудеев и подчеркнувшего преемственность христианства от иудаизма, является на данный момент последним шагом в этом направлении¹. Согласно логике Западной Церкви, *Холокост следует сегодня понимать как преступление не против евреев, а против человечества в целом*².

Предпринятая беглая и по необходимости поверхностная попытка обобщить современный контекст освоения проблемы Холокоста оказывается условием, достаточным, но не необходимым для постановки главного вопроса. Даже если мы принимаем это событие как одно из узловых в XX в., как кровавый урок истории, обязательный для изучения всеми народами с целью не допустить повторения пройденного в любом другом случае, каким образом можно обеспечить актуальность, живость его *восприятия и переживания* в социуме, значительно отдаленном по времени от действительных событий? Хронологическая отстраненность естественна; сколько поколений может носить на груди мешочек *с пеплом Клааса*, эмоционально обеспечивая процесс воспоминания? А ведь определяющей здесь может быть именно эмоциональность, неформальная включенность в «ситуацию отсутствия» погибших. Когда дистанцированность объяснима объективным ходом времени, сохранить или вызвать эмоцию в себе — личная задача для каждого, в самой постановке трудновоплотимая, если не утопичная в принципе.

¹ Материалы по истории вопроса, а также реакция общества и СМИ на политику католической церкви широко представлены в сети Интернет, см., напр.: <https://www.newsru.com/religy/03mar2011/pope.html>, <http://ieshua.org/papa-francisk-vnutri-kazhdogo-xristianina-sidit-evrej.htm> и др.

² Разумеется, профессиональные историки занимались освещением Холокоста преимущественно в контексте истории Второй мировой войны или истории евреев. Можно назвать, например, следующие работы: *Ветте В.* «Война на уничтожение: вермахт и холокост» (Новая и новейшая история. 1999. № 3. С. 72–79); *Зульцбах В.* Два корня и формы евреевненавистничества (М.: Европа, 2009); *Кислицын С. А.* Геноцид — экстремистская форма государственной этнополитики тоталитарных и авторитарных режимов (Государственное и муниципальное управление: ученые записки СКАГС. 2006. № 1/2. С. 88–106); *Мелихов А. М.* Обыкновенный Холокост (Иностранная литература. 2010. № 5. С. 276–280); *Неймарк Н. М.* Пламя ненависти: этнические чистки в Европе XX века (М., СПб.: АИРО-XX: Дмитрий Буланин, 2005); *Полян П. М.* Между Аушвицем и Бабьим Яром: размышления и исследования о Катастрофе (М.: РОССПЭН, 2010); *Полян П. М.* Недостоящее звено в предыстории Холокоста: размышления над перепиской ценой в два миллиона жизней (Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2006. № 3. С. 145–169); *Хениг Х.* Память о национал-социализме, Холокосте и Второй мировой войне в политическом сознании Федеративной Республике Германии (Там же. 2005. № 2/3. С. 96–103); *Шнайдер Т.* Холокост: игнорируемая реальность (Там же. 2009. № 6. С. 133–145).

Вероятно, здесь решением оказывается обращение к искусству, в частности, изобразительному, как области, в которой *визуальное событие происходит всякий раз, когда зритель смотрит на картину и происходит акт перцепции*. Известные слова Т. Адорно о том, что *после Освенцима поэзия невозможна*, в наше время оборачиваются полной противоположностью: *только* поэзия, живопись, кино (вспомним фильм С. Спилберга «Список Шиндлера») и др. могут вызвать в сегодняшнем зрителе, хронологически непричастном к событиям, ощущение со-присутствия, со-проживания, со-переживания. *Медиатором* здесь становится художественный образ, в авторском (нефольклорном) искусстве исключительно личностный. Таким образом, живописное или графическое произведение становится стимулом возникновения зрительской памяти, способным транслировать сущность *реального* события через усвоение события эстетического, в отношении к живописи — *визуального*. Склад современной культуры, более визуальной, чем текстовой, способствует возникновению эмоционального импульса. Так мы подходим к главной цели работы — определить путь, на котором временная дистанция не может помешать живому восприятию давно прошедшего, и формулируем задачу — показать, как визуальное искусство становится медиатором памяти воспринимающего в отношении исторических событий.

Здесь, конечно, имеются свои нюансы: общеизвестно, что глаз способен распознать только то, что уже знает мозг, и незнакомое не может быть соответствующим образом квалифицировано — этому и другим вопросам, связанным со зрением, посвящены исследования, в частности, теоретика визуального восприятия Ричарда Грегори. В нашем случае объективная особенность зрительного восприятия, с одной стороны, выводит нас к третьему измерению памяти, *культурному* (в терминологии Ассман): культурная, то есть ценностная, база должна быть сформирована к моменту перцепции, мозг должен иметь информацию о событии, в данном случае о Холокосте, причем информацию европейски-гуманистическую, чтобы «включиться» в эмоциональное (со)переживание. В таком случае память будет связана с эмпатией и даже обусловлена ею.

При этом живопись располагает средством, напрямую обращенным к нейронной памяти. Это цвет. Вызывая эмоциональную реакцию, обусловленную первоначальными знаниями о мире (кровь красна, листва зелена, снег бел), цвет порождает самый элементарный семиозис, свойственный едва ли не каждому из нас. Любой человек вне зависимости от культурного уровня также имеет представление о движении, о единичном и множественном, опасном и безопасном и др.; всего этого достаточно, чтобы живо реагировать на изображения.

Нужно отметить, безусловно, и четвертое измерение памяти, не столь типичное, но все же существующее: носителями его являются люди, обладающие врожденной «культурностью», повышенной эмпатической способностью при

отсутствии формальной образованности. Это измерение можно было бы назвать эмпатическим, если бы не понимание, что начало эмпатии присутствует во всех трех, отмеченных Ассман. Также следует подчеркнуть, что социальная и особенно культурная память предполагает способность субъекта к созданию ассоциативных цепочек, углубляющих перцепцию и делающих возможным его диалог с произведением искусства, включающий, в частности, и рецепцию.

Как и во многих других случаях, вопрос грозит превратиться в выяснение первенства между курицей и яйцом; к счастью, здесь мы занимаемся не формированием этических комплексов, а восприятием как таковым, поэтому смело можем перейти к нему, предположив, что при активности культурной памяти культурные коды по умолчанию уже знакомы воспринимающему субъекту. Отметим также, что колористическое решение произведения изобразительного искусства может активизировать нейронную память и обеспечить перцепцию произведения зрителем, не обладающим соответствующими знаниями.

Грегори писал: «В картине отражены индивидуальные “перцептивные гипотезы” художника, и поэтому картина — окно, через которое мы можем заглянуть в интимный мир художнического восприятия мира. <...> Картины пробуждают, тасуют и меняют наши представления, наши перцептивные гипотезы, с помощью которых мы видим и понимаем мир вещей и событий» (Грегори, 2003: 9). Здесь важно обратить внимание на способность визуального события, происходящего-с-тобой-вот-сейчас, изменить твои довизуальные представления о происшедшем, отделенном от тебя и не входящем в границы твоего личного опыта. И далее:

«Картины ведут двоякое существование. Прежде всего — это объекты как объекты: узоры на плоских листах бумаги; но в то же время глаз видит в них и совсем другие предметы. Узор состоит из пятен, линий, точек, мазков или из фотографического “зерна”. Но эти же самые элементы складываются в лицо, дом, корабль среди бурного моря. Картины — уникальный класс предметов, потому что они одновременно видны и сами по себе, и как нечто совсем иное, чем просто лист бумаги, на котором они нарисованы. Картины парадоксальны. Никакой объект не может находиться в двух местах одновременно; никакой объект не может быть одновременно двумерным и трехмерным. А картины мы видим именно так. <...> Картины — невозможные объекты. Впервые в эволюции органического мира с картинами столкнулись лишь глаза человека. <...> Картина сама по себе пустяковый предмет, ибо что за важность — узор из пятен и линий. Картины важны только потому, что глаз видит в них отсутствующие предметы. Биологически это чрезвычайно странно. <...> Картины же и иные символы вызывают (допускают) реакции, направленные на ситуации, весьма отличные от реально существующих в данный момент. <...> Если оста-

вить в стороне картины и другие символы, то органы чувств обслуживают поведение и контролируют его в соответствии с физическими свойствами окружающих объектов, а не с какими-либо иными, реальными или воображаемыми, свойствами. В связи с этим способность человека реагировать на отсутствующие, воображаемые ситуации, представленные в картинах, является важным этапом в развитии абстрактного мышления. <...> Способность извлекать неоптическую действительность из оптических изображений, формирующихся в глазу, — это и есть чудо зрительного восприятия. То, что мы способны увидеть, выходит далеко за пределы оптической способности наших глаз. Извлекая нечто подобное действительности из рассматриваемой картины, мы выполняем на самом деле в высшей степени замечательную операцию, лишь отчасти похожую на решение задачи по извлечению сведений о реальности из ретинальных изображений. <...> Картины по сути дела представляют собой трехмерные объекты, спроецированные на плоскость. Достоверно известно, что невозможно втиснуть три измерения в одну плоскость, не утратив при этом никакой информации. Поэтому “глубина” на картинах всегда неоднозначна. И удивительно то, что мы все-таки способны разобраться в этих проекциях, хотя любая из них бесконечно неоднозначна; она могла бы отвечать бесконечному множеству объективных форм — и все же мы обычно воспринимаем лишь одну из них» (Там же: 42–44).

Целый ряд концептов, упомянутых Грегори, — парадоксальность, глубина (перспектива) и др. — сближают его рассуждения, подтвержденные множеством экспериментов, с идеями Жан-Люка Марьона¹, феноменолога и теолога, чьей методологией уместно воспользоваться при анализе визуальных событий, рассматриваемых далее. Переходя наконец к анализу произведений изобразительного искусства, следует подчеркнуть, что соотношение «искусство — сознание — время» (Кормин, 1996: 55) оказывается для феноменологии немаловажным.

Оба художника, чьи произведения стали здесь объектом рассмотрения, — современники Холокоста, лично, однако, не пострадавшие. Этот биографический факт формирует динамику дистантности-включенности обоих в болевую, травматическую проблематику. Временное присутствие в мире с жертвами побудило А. Н. Прегель и Л. Г. Саксонова к эмпатии; отсутствие непосредственного собственного опыта активизировало социальный и культурный компонент восприятия и переживания, сделав возможным масштабное и общезначимое обобщение и стимулировав мемориальную интенцию в обоих случаях. Таково первое основание, делающее, как кажется, правомерным выбор произведений указанных мастеров в качестве объектов перцепции и их параллельный анализ. Второе заключается в том, что оба они, соприкоснувшись с практикой первой

¹ Написание фамилии Марьон вместо Марио обусловлено практикой переводов.

и второй волны русского авангарда (Прегель в США участвовала в коллективных выставках вместе, например, с Сальвадором Дали, а Саксонов профессионально соприкасался с целым рядом радикальных художников-шестидесятников), восприняли от этого направления только некоторые художественные приемы, а в оригинальном творчестве всегда соединяли язык реализма и живописного символизма. Налицо их биографическая и эстетическая общность.

* * *

Метафорой судьбы Александры Николаевны Прегель (1907–1984)¹ стал *побег*. Русская по отцу, государственному деятелю Н. Д. Авксентьеву, и еврейка по матери, коллекционеру и издателю М. С. Цетлиной, с детства благодаря семейному образу жизни вовлеченная в европейский культурный процесс, она в десятилетнем возрасте была вывезена из России и жила в Париже, получила художественное образование, окончив в 1927 г. Национальную школу декоративных искусств, профессионально состоялась, вышла замуж за физика, предпринимателя, коллекционера Б. Ю. Прегеля. Когда началась Вторая мировая, Борис Прегель стал одним из видных деятелей французского Сопротивления. Вторжение гитлеровских войск на территорию Франции вынудило семью спешно переместиться в США — настолько молниеносно, что Александра Николаевна не сумела взять с собой ни одной своей работы, и все они были уничтожены нацистской властью.

Нужно упомянуть и тех учителей Прегель, чьи имена составляют золотой фонд отечественного искусства: это Василий Иванович Шухаев, Александр Евгеньевич Яковлев и главным образом Наталья Сергеевна Гончарова. Для творчества каждого из художников актуальна работа с исторической и национальной памятью. Восприняв и видоизменив в собственном творчестве целый ряд художественных приемов этих мастеров, Александра Прегель нашла свой способ решения травматичных вопросов современности.

Заданный с рождения космополитизм художницы, поддержанный обстоятельствами жизни, обусловил специфику ее обращения к образу Второй мировой войны — непосредственно в те годы, когда она шла — с позиций наднациональных идеологически и символических в эстетическом, стилистическом плане. Анализ картины Прегель «Благословение» (1948), специально посвященной теме судьбы еврейского народа, будет недостаточен, если не окружить ее соответствующим контекстом.

¹ Пользуюсь случаем выразить глубокую благодарность Юлии Владимировне Гаухман, душеприказчице А. Н. Прегель, за последовательную работу с наследием художницы и увековечивание ее памяти. Репродукции работ с разрешения Ю. В. Гаухман взяты из книги: Александра Прегель: Автобиография души... Воспоминания / Живопись / Графика / Livre d'artiste / сост.: Ю. Гаухман, А. Рюмин. М.: Русский путь, 2018.

Работы, показывающие реакцию художника на заокеанские события, появились в творчестве Прегель в 1942 г. Здесь нет панорам сражений, портретов победоносных воинов или падших героев. Темы картин — разрушенная жизнь и опустевший мир.

Название картины «Реальность» — дополнительное средство верификации происходящего. Группа утративших дом женщин и детей показана в экстремальной ситуации, скорее всего, после взрыва. Детали, свидетельствующие об этом, немногочисленны: это разбросанные предметы домашнего обихода на переднем плане, и камни, на которых сидят героини, и остовы зданий на заднем плане. Первое, что видит зритель, это гротескно-укрупненные ступни пожилой женщины: огромные, неестественно вытянутые

и нарочито выставленные, они единственные на всем полотне передают эмоциональную реакцию на происходящее, демонстрируя предельное мышечное напряжение, при котором плоть каменеет, приобретает неестественные очертания, теряет пластичность. Известно, что в таком состоянии человек испытывает сильную физическую боль, и, визуально считанная зрителем, она становится метафорой боли моральной, которая никак не транслирована, ибо глаза персонажей Прегель закрыты, нам не с кем здесь встретиться взглядом, потому что взглядов нет. Даже поднятые к лицу ладони женщины, сидящей дальше всех от зрителя, не обладают такой определенностью: нарочитая незаконченность, невыраженность жеста может быть трактована как обычная попытка, например, поправить платок.

Отсутствие лица как зоны трансляции состояния и настроения — прием, использованный Прегель не раз. Так, в «Передышке» люди, по-видимому, переводящие дух в каком-то случайном месте — или в собственном разгромленном жилье — после бомбежки (?), лишены даже лиц, а не только выражений: разве что у мужчины в правой от зрителя части полотна намечены глазные впадины. Лицо женщины показано почти смазанным пятном, дети повернуты затылками, спящий на заднем плане закрывается головным убором.



Реальность.
Холст, акрил. 105 × 76 см. 1942



Передышка.
Холст, акрил. 60 × 50 см. 1942

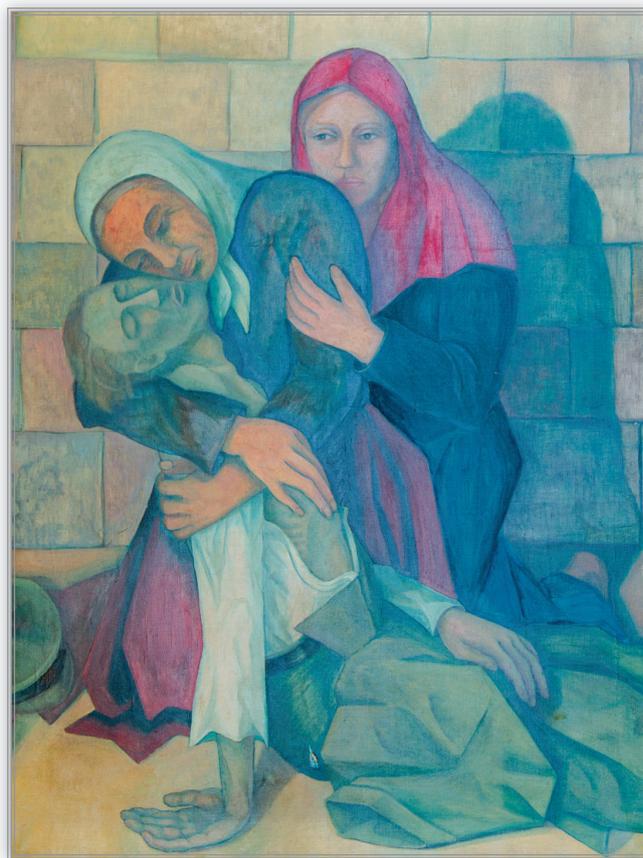
у которой части тела скреплены шарнирами. Только намеченные на заднем плане картины на стенах, одна из которых имеет форму тондо, активизируют нашу культурную память (если на стенах висят картины, скорее всего, имеется в виду жилище образованных людей или знатоков искусства). Однако это единственная и не сразу бросающаяся в глаза деталь. Вместе с коричневым колоритом произведения его композиция обращается скорее к социальной памяти зрителя, рождая в его сознании ощущение крушения, бездомья, обесмысленности существования.

Балансирование между двумя измерениями памяти наблюдается и в следующей работе — «Пьета». С одной стороны, название отсылает к многочисленным «Оплакиваниям», известным в истории искусства. Пожилая женщина, держащая на руках мертвое тело молодого мужчины; другая женщина, видимо, дочь, спрятавшаяся за ее плечом; наконец, зловещая тень, уравновешивающая композицию (она симметрична фигуре матери), — все это или напрямую восходит к евангельскому сюжету, или, во всяком случае, может быть связано с ним по тем же законам, по которым в ренессансной Италии или Нидерландах сакральные сюжеты изображались в бытовой ситуации, современной авторам работ и их первым зрителям. Связь с культурными моделями подчеркивает типичный для Прегель «ренессансный» колорит, в котором доминируют красный и синий цвета при общем локальном и сравнительно редких тональных решениях.

Примечательно, что Прегель последовательно — и в этом особенность манеры художника — избегает знаковых деталей, в терминологии Ассман — медиаторов. Если угодно, медиатором оказалась сама ситуация, при которой нарушены привычные бытовые связи между предметами и их гипотетическими хозяевами. Ребенок на первом плане спит, положив голову на предмет, в равной степени напоминающий и диванную подушку, и корыто для стирки; женщина с ребенком на руках и мужчина опираются спинами на выступ стены; спящий на самом этом выступе, по видимости жестком, похож больше даже не на человека, а на деревянную куклу-модель для художников,

С другой же стороны, сюжет узнаваем настолько, что не нуждается в коннотациях, он может сформировать эмоциональный опыт у человека, не имеющего аналогичного в житейской практике.

На работах этого плана Александра Прегель почти до отказа заполняет картинную плоскость изображениями: их не столько много, сколько они укрупнены. Близость палитры художника к возрожденческой подталкивает к более широкому сравнению с многофигурными, насыщенными произведениями давней эпохи.



Пьета.
Холст, акрил. 105 × 76 см. 1942

«Возьмем сцены из истории Животворящего Креста Господня базилики в Ареццо, созданные Пьетро делла Франческа, который, между прочим, был автором *De prospectiva pingendi*¹ (вероятно, в 1482), в начале исторического освоения перспективы; здесь различаются планы: лошади, воины, пики и холмы, шатры мирного лагеря, подвергшегося внезапному нападению; различие между планами не преодолевает теснения силуэтов, переплетения фигур и поверхностей. Чего недостает этим видимым контурам для образования настоящего мира, чтобы действительно возник мир? Все видимое на месте, так как все, что должно было появиться, появилось: лошадь, воин, знамя, шатер и холм — и проявилось вполне. Если видимого достаточно, значит, недостает невидимого» (Марьон, 2010: 21).

Так при анализе живописных изображений становится необходимым использовать категории *видимого* и *невидимого*, разработанные французским феноменологом. Видимое не нуждается в разъяснениях; являясь языковым синонимом визуального, оно само себе и образ, и при необходимости нарратив — вот еще одно объяснение того, почему живописные произведения Высокого Возрождения всегда так «литературны». Невидимое же есть то, что сознание, желая наполнить пустоту в изображении, вписывает туда вместо художника, словно при-

¹ Имеется в виду трактат художника, учебник по живописной перспективе.



Возвращение.

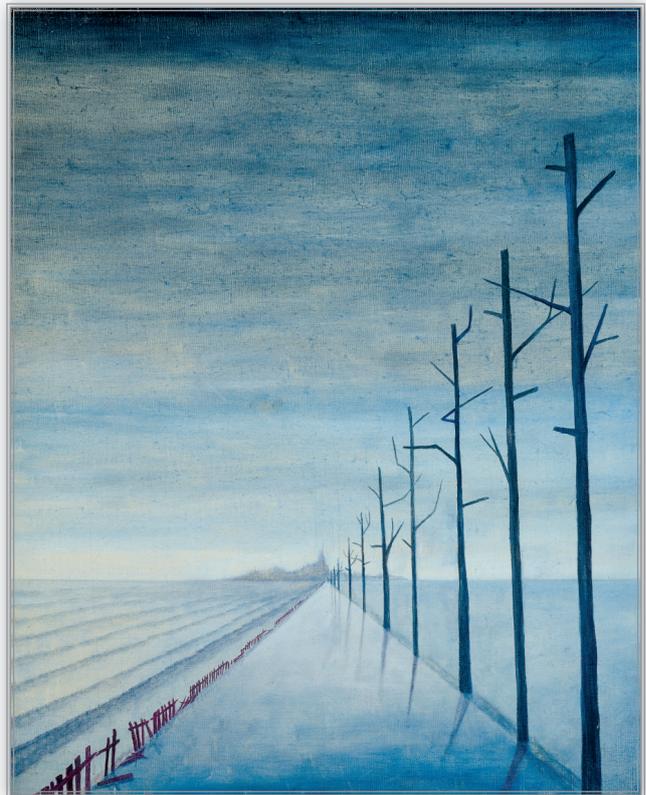
Холст, акрил. 45 × 30 см. 1942

приобретает едва ли не сюжетостроительную функцию в двух одноименных работах «Возвращение», также датированных 1942 г.

Видимый мир на обеих картинах представлен крайне скупо. Они сделаны с учетом перспективы и могли бы быть отнесены к пейзажному жанру, но их обнаженная, отчаянная, по Хайдеггеру, *не-схватываемость* побуждает говорить о квазижанровой соотнесенности: «Имеются вещи, которые я вовсе не схватываю, когда я делаю их предметом понятийного представления. Трепет или страх — не предметы. Самое большее — я могу

нимая от него призыв к сотворчеству. При «вторжении невидимого в видимое» (Там же: 12) возникает парадокс, охватывающий все перцептивные уровни, и тревога, состояние неясности, когнитивной неустойчивости, неуверенности, вызванные отчасти собственным, почти вынужденным «авторством», отчасти — «недосказанностью» меседжа художника.

В жанровых работах Прегель и не нуждается в невидимом, ее цель — заострить внимание на видимом, то есть на проявлениях горя и боли и даже на самих этих горе и боли, визуализированных посредством странных поз и атипичных ситуаций. Невидимое как важный компонент изображения, специально выделенный Марьоном,



Возвращение.

Холст, акрил. 56 × 46 см. 1942

сделать их темой» (Хайдеггер, 2013: 96–97). Первая работа представляет собой гладкую дорогу, резко уходящую в глубине изображения за угол, за счет чего завершающимся оказывается только центральный треугольник улицы, очерченной пятью линиями, которые, если бы не слом направо, сошлись бы на линии горизонта. По обе стороны за низкой оградой — голые деревья с условно небольшим количеством (достаточным лишь для того, чтобы опознать изображенный объект как дерево) изломанных или изогнутых ветвей и параллелепипеда домов без дверей и окон. Композиция не симметрична, но уравновешена, и *безлюдна*. Над условно-предметным миром — белое небо с ровными спокойными облаками, слегка расцвеченными лиловыми и желтыми тонами.

Вторая работа асимметрична, хотя композиционная уравновешенность присутствует и здесь. Земной, нижний план представляет собой три треугольника с общей вершиной: слева от зрителя условное вспаханное поле, что можно понять по линиям борозд, и сломанный простой деревянный забор, тянущийся вдоль его границы. В центре гладкая дорога, как будто покрытая льдом, далее ряд опять-таки условно решенных деревьев с немногочисленными, в большинстве прямыми ветвями. Справа еще одна зона, также кажущаяся ледяной, но более рыхлая по живописной фактуре и не опознаваемая из житейского опыта. Там, где сходятся стороны треугольников, намечен силуэт города, или острова, с собором — его шпиль однозначно читается в удалении. Надо всем этим, занимая более двух третей полотна, простирается слоистое небо, в нижней части светлое, в верхней лиловое.

Обе работы выполнены в светлом колорите, но в живописи *светлота* и *свет* вовсе не являются синонимами: «Относительно слабое излучение мы воспринимаем как цвет, сильное — как свет. Художнику известно, что заставить цвет светиться можно, только создав достаточный контраст. Разница между светом и цветом не имеет иного физического смысла, кроме названного. Разница эта становится в области ощущений разницей качественной, подобно тому как разница между спектрами становится разницей между красным, синим, желтым, зеленым, коричневым. Мощные световые потоки мы всегда ощущаем как свет. Таков свет солнца, свет луны и лампы, если последним не приходится отступать перед светом солнца. Отраженные от предметов световые потоки мы чаще всего (хотя и не всегда) воспринимаем как цвет. Первые нам кажутся наполняющими пространство. Вторые мы связываем с поверхностью предмета, его материалом» (Волков, 1965). Ни в одной из двух работ Прегель не создано контраста, и они кажутся тусклыми, вызывая ощущение безысходной печали и тоски, в которых нет даже тревоги как непосредственного переживания. С учетом названия обеих работ, при соотнесении вербального высказывания с визуальным, посыл художника очевиден: человеку возвращаться некуда и не к чему.



Бездомный. Оргалит, акрил. 56 × 66 см. 1943

Здесь могли бы быть — и, возможно, некогда были — люди, однако сейчас их нет. Зритель, глядя на картину, воспринимает ее внутреннее «сейчас» как свое, соотносит со своим опытом и экстраполирует эту ситуацию на происходящее «вообще», поскольку картина выступает инвариантом состояния мира.

Хочется подчеркнуть: в обоих «Возвращениях» область видимого крайне ограничена, зато область невидимого может быть предельно расширена любым зрителем и даже скорее не в социальном или культурном, а в экзистенциальном плане. Не имея бытовой привязки к эпохе войны, однако будучи написанными в 1942 г., эти картины создают впечатление посткатастрофы и посттравмы, конца пути, чему способствуют и равносторонние треугольники как композиционная основа в обоих случаях. Перед нами не-нахождение человеком самого себя в мире, точнее, в не-мире, где для него нет места и занятия, где он утрачивает свою экзистенцию, ведь экзистенция — вовсе не то, что дается человеку от рождения и остается с ним навсегда, она то, к чему он приходит — раскрытие своей уникаль-

ности, вспышка осознания себя собой, пронзительное ощущение своей о-собенности, собственно человеческий способ существовать в мире, характеризующийся возможностью не быть равным себе, не совпадать с собою, как совпадает вещь, одновременно присутствовать и с собой, и с миром, неустойчиво, отрываясь от себя даже телесно. В мире Прегель не место вспышке осознанности; он не приспособлен принять человека, потому что *видимое* этого мира закрыто для пребывания, а *невидимое* отторгающе-безразлично. Позволяет уточнить трактовку картины и другое определение экзистенции как неличного, сущностно-несубстанциального бытия человека «в качестве его возможности (человек есть то, чем он может стать)», сферы «подлинного бытия человеческой сущности», не данной человеку, встречи «бытия с сущим» (Гагарин, 2009: 16). «Возвращение» оказывается, в сущности, никуда: в квазипейзажах не скрыто никакой возможности стать кем-то, не предусмотрено человеческой сущности и встречи человека с бытием — только с *ничто*.

В работах Прегель начиная с 1943 г. область невидимого постепенно начинает занимать не меньше места, чем область видимого. Двухчастность композиции картины «Бездомный» еще яснее, чем колорит предыдущих работ, отсылает к произведениям Ренессанса, где вертикальная колонна (особенно в сценах, посвященных Благовещению) зачастую делит изображение на две области, «улицу» и «дом». Здесь такой границей оказывается полуразрушенная стена, но нет ни улицы, ни дома, есть только развалины.

Человек с клюкой и сумой, на сей раз имеющий лицо, на котором застыло выражение безысходности, сидит в правой от зрителя части композиции. Слева стена с аркой, через которую видна перспектива улицы и голубое, без тонов и оттенков, небо. Справа тоже арка, неба там больше. Динамика видимого и невидимого однозначна, эта работа поддается прямому пересказу и не содержит второго смыслового плана.



Рождество.
Холст, акрил. 89 × 64 см. 1944

Зато таким планом обладает композиция «Рождество» (1944).

На простой столешнице разбросано множество поздравительных открыток, в высоком подсвечнике стоит свеча без пламени. Столешница упирается в стену, внизу белую, синеющую — до густоты — кверху. На стене проступает контурное изображение мальчика и девочки, слева от них — также контурно — дана городская улица, в перспективе уходящая в пожарище. Здесь применен прием «картины в картине»: одна — внизу, на столе, вторая — на стене и в воображении как автора, так и зрителя, но обе они составляют визуальное единство.

Картина насыщено метафорична. Радостные обращения посылать теперь некому — дети погибли и лишь вспоминаются, бесплотные, ушедшие навсегда. Черный фитиль свечи — знак погасшей жизни, заимствованный Прегель из многочисленных композиций «Vanitas vanitatum», одного из видов натюрмортов начиная с XVII в. Перспективное изображение на стене — и пейзаж гибнущего города, и знак восхождения душ на небо, в которое превращается стена. Насыщенное конкретное видимое на переднем плане и метафоричное видимое на заднем — лишь свидетельства невидимого, составляющего основное содержание произведения.

Таков арсенал изобразительных приемов и метафор Александры Прегель, наработанный к 1948 г., когда она создала композицию «Благословение», напрямую связанную с Холокостом. Можно сказать, что, в терминологии Марьона, ее работы представляют собой *иконы* одиночества, душевной опустошенности, *оставленности* человека, его *брошенности* голым на голую землю. В книге «Это, или Наделенный собой» философ рассуждал преимущественно о произведениях, имеющих очевидную религиозную христианскую направленность. Однако главный его посыл — отличие изображения-иконы от изображения-идола посредством способа явленности — можно, думается, применить и более широко. *Идол показывает как видимое то, что принципиально не может быть видимым и недоступно показу, тем паче воспроизведению*; так главные идеи, неподвластные непосредственному восприятию органов чувств, но при этом связывающие человека с тем, что принято называть тайной бытия, переводятся на язык человеческого восприятия и травестируются, хотя человек «входит» в изобразительное пространство и остается в иллюзии своей соразмерности теме изображения.

Икона, напротив, предполагает *предстояние*, созерцание и восприятие произведения из-за *преграды*, которая невидима, ибо лишена каких-либо признаков или свойств оптического. В созерцании изображения-иконы человек может обрести — продолжая и развивая логику Марьона — собственную экзистенцию, основанную на прочувствовании ответов на главные вопросы — жизни и смерти, войны и мира, любви и красоты, то есть базовых и до конца невыразимых

условий формирования аксиологической вертикали, без которой жизнь, даже насыщенная визуальными или иными впечатлениями, пуста и бессмысленна.

Если в идол человек может поместить самого себя, то икона, напротив, помещается в нем, проецируясь и прорастая множественными смыслами.

Большинство работ Александры Прегель, насыщенных горестными переживаниями, являются как раз иконами: символическая отстраненность не допускает визуального панибратства, эти работы всегда держат зрителя на эмоциональном расстоянии, побуждая его размышлять не только о смысле изображенного, но и о себе и собственном внутреннем бытии.

В качестве такой *иконы* и стоит проанализировать полотно «Благословение», в творчестве Александры Прегель непосредственно соотнесенное с темой Холокоста.

Внизу на первом плане мы видим множество надгробных камней и шестиугольных звезд Давида, служивших, как мы помним, знаком расовой неполноценности при нацизме. Здесь визуальный текст интерпретируется однозначно, особенно с учетом того, что скругленные в верхней части могильные плиты также напоминают силуэты людей в покрывалах. Далее скала с плоской вершиной, окруженная пропастью. На скале спиной к зрителю стоят старик и маленький мальчик, отбрасывающие контрастные тени назад, на скалу и надгробия. Мы не видим их лиц, прямой диалог изображения и зрителя исключен, и это не единственный признак картины-иконы: здесь присутствует также формальный прием древнерусского искусства, а именно обратная перспектива. Иконописный канон угадывается также в способе изображения одинокой скалы.

Пропасть отделяет ее от ландшафта, который по законам прямой перспективы должен был бы располагаться *дальше*, а по законам обратной поднимается *выше*. За линией слома скалы — мягкие формы пологих холмов и гор, поднимающиеся вверх дороги, зеленый луг, озеро, стоящее, как луг и дорога, отвесно. Все это выполнено локальным цветом. Вершина венчающей композицию по вертикали горы (она как раз показана вполне реалистично), находящаяся по одной оси с головой старика, выходит в грозное небо, решенное тонально. Несмотря на приглушенную гамму, контраст тонального и локального решений создает некоторый эффект «обманутых ожиданий»: если вглядываться, их соседство вносит в восприятие дискомфорт.

Такой же дискомфорт создает и совмещение приемов прямой и обратной перспективы на одной работе. За стариком, как бы в удалении, находится контурно намеченная фигура (советского) солдата с автоматом в руках, левее от него расположено также контурное изображение некоторого строения, наложенное на мирный холмистый пейзаж. В целом изображение построено так, что старик, вздымающий кверху правую руку, неестественно укрупненной кистью поддер-



Благословение.
Холст, акрил. 127 × 90 см. 1948



Бегство.

Холст, акрил. 76 × 61 см. 1952

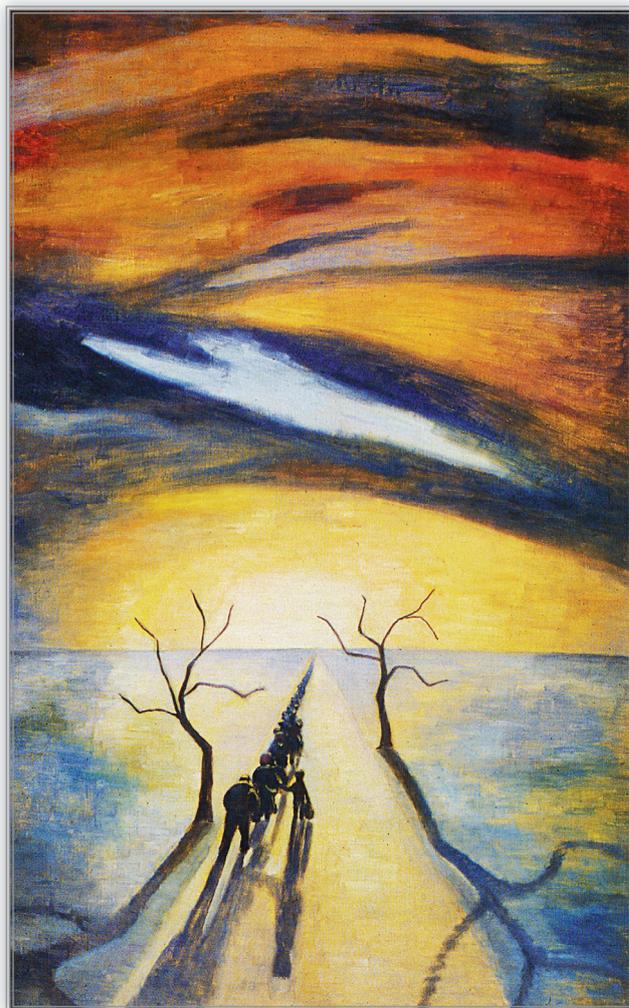
перспектива призвана передать образ вздыбившегося мира, ненормальности, недолжности, аномальности происходящего — как вертикально стоящее озеро.

Одинокая скала, отрезанная пропастью со всех сторон, вероятно, символизирует и особую судьбу еврейского народа, и — если принять во внимание год создания картины — государство Израиль, образование которого, как мы знаем, стало прямым следствием Холокоста. На это указывает и некоторое сходство, правда, очень неявное, с пейзажами Палестины.

Важными оказываются на картине тени от фигур старика и мальчика. При такой насыщенности цвета предполагается, что источник освещения

живает локоть призрачного солдата — в знаковой системе Прегель погибшего (раз он дан контурно, как дети на картине «Рождество»).

Символику изображения можно интерпретировать в целом, хотя в частности сделать это уже сложнее. Память о погибших евреях запечатлена в надгробиях и шестиконечных звездах, память о погибших солдатах — в контурной фигуре с автоматом. Внутреннее единство с ними явлено в фигурах старика и ребенка. Видимо, жест и касание старика — символ мемориального единства живых с мертвыми. Обратная



Долгий путь.

Холст, акрил. 71 × 56 см. 1944



Темное солнце.
Холст, акрил. 56 × 66 см. 1968

довольно сильный и находится впереди. Плато действительно освещено, но солнце на том месте, на котором ему полагалось бы быть, отсутствует. И весь окружающий скалу пейзаж погружен в дымку, сглажен, стусклен, его реальность выглядит сомнительной.

Впоследствии Александра Прегель редко обращалась к конкретным образам, связанным с темой Второй мировой войны или Холокоста, хотя история изгнания еврейского народа из Святой Земли присутствует в ее работе «Долгий путь» (1944) и в других с тем же мотивом Исхода: вереница людей идет к горизонту по дороге, кажущейся бесконечной. Причем дорога, обе стороны которой упираются в линию горизонта, приобретает облик треугольника, замкнутой фигуры, из которой нет выхода — как и в одном из «Возвращений». В более поздних работах художника преобладает экзистенциальная проблематика, так сказать, в чистом виде: это мотив одиночества человека, бегущего по дороге к свету и пре-



Разбитая чашка.
Холст, акрил. 38 × 66 см. 1956



Тревога.
Оргалит, акрил. 71 × 56 см. 1944

следуемого злыми силами («Бегство»), мотив бескрайнего неба и черного солнца, воплотившийся во множестве работ, имеющих символический характер. Состояние оставленности человека на земле Прегель выражала и в натюрмортах (образы разбитой скорлупы и посуды). Один из важнейших визуальных образов — сухой осенний лист, одиноко парящий или лежащий на голой ровной поверхности.

Важно, что опора на культурные коды не мешает Александре Прегель создавать медиальные объекты, доступные восприятию и человека, далекого от семиосферы, естественной для художника как носителя европейской культуры. Происходит это, в частности, за счет взаимодействия видимого и невидимого на ее работах и опоры на архетипические образы, достаточно

простые — за редким исключением — в интерпретации, но вызывающие поток драматических переживаний.

Это подтверждается реакцией на работы Александры Прегель со стороны молодых зрителей, не переживших ни Первой мировой войны, ни тем паче Холокоста. Чаще всего в их оценках звучат слова о том, что художнице удалось выразить в полотнах, посвященных прошлому, эмоции не просто понятные, но востребованные в настоящем: так осуществляется неформальная эмоциональная связь времен, когда любая трагедия оказывается вневременной — и современной.

* * *

Художник Лев Григорьевич Саксонов (р. 1929) родился в г. Камышине, позже семья уехала в Воронеж, оттуда была отправлена в эвакуацию. После Великой Отечественной войны Лев Саксонов жил в Подмосковье, затем в Москве, где окончил Полиграфический институт. В дальнейшем, работая по специальности в разных издательствах, он параллельно осваивал техники печатной графики, в частности офорт. К теме Холокоста как изобразительной он обратился в конце 1970-х — начале 1980-х гг. Обращение вызвано визуальным событием, связанным, правда, не с живописью, а с документальной фотографией:

«Точно не помню, кажется, в конце 1970-х гг. я шел по Манежной площади. Вижу, на здании Манежа висит плакат: “Выставка польского искусства”.

Зашел посмотреть. <...> Проходя мимо стены с фотографиями, около одной остановился. Еврейские дети, примерно от четырех до четырнадцати лет, стояли в рваных полосатых тюремных одеждах и смотрели на меня. Они плакали. Только одна девочка глядела гордо, видно, не хотела унижаться перед фотографом. Они смотрели на меня и плакали: “Спаси нас!”

И я забыл, что прошло уже 35 лет с того дня, как их задушили газом. Ведь я их ровесник: в начале войны мне было 11 лет. И я почувствовал, что стою с ними.

Чем я лучше их, может, они были и талантливее, и добрее, но я вот жив, а их давно нет на свете. Я забыл, когда плакал последний раз, но, стоя перед сверстниками, рыдал. Простоял, плача, часа два, пошел к выходу, дошел до двери, но вернулся опять к снимку. Простоял с ними до закрытия музея.

Тема Холокоста стала для меня одной из главных» (Калмыкова (сост.), 2019: 7).

Задачу, которую поставил перед собой художник, можно сформулировать как *возвращение погибшим долга реального бытия через создание эстетического аналога бытия*. В традиционных обществах этой цели служит фольклор. В цивилизованном обществе роль фольклора должны играть СМИ и информационные источники, повторяющие — подобно рефрену в фольклорных произведениях —

одну и ту же информацию через одни и те же временные промежутки, определенные в каждом случае ритмом мемориальных мероприятий. Различие, однако, в том, что в традиционном обществе каждый слушатель вовлечен в переживание события вместе со всеми, чему способствует циклическое время. В цивилизованном же, где время линейно и индивидуализированно, действует целый ряд факторов, разрывающих эмоциональную связь между информацией и реципиентом, провоцирующих формализацию восприятия.

Серия работ «Холокост», на данный момент представляющая собой завершённый цикл как целостное и законченное высказывание, создавалась на первом этапе почти 20 лет. Этап завершился в 1999 г., когда в Центральном доме художника (Москва, ул. Крымский Вал, 10) была показана выставка Саксонова, состоявшая из готовых к тому времени произведений. Часть серии была показана на юбилейной выставке автора в ЦДХ (2003 г.)¹. Свойственное художнику недовольство сделанным побудило его впоследствии переписать целый ряд произведений, нанося новые изображения поверх прежних. Работа в этом направлении шла до 2018 г., то есть также без малого 20 лет. Затем, в январе 2019 г., в Сахаровском центре (Москва, ул. Земляной Вал, 57, стр. 6) был полностью показан окончательный цикл (в дальнейшем автор к нему уже не возвращался). В том же составе работы были продемонстрированы в январе 2020 г. в Социальном центре Еврейской общины (литваков) Литвы (Вильнюс, ул. Пилимо, 4). Таким образом, можно констатировать, что Лев Саксонов первым в современной России поднял и воплотил эту тему в изобразительном искусстве.

Поскольку в ситуации Холокоста речь идет о массовых и для обычного человека анонимных смертях, постольку Саксонов изображает хаотически движущиеся, мятущиеся людские потоки. Исключение составляет фигура педагога Януша Корчака и автобиографический образ, играющий одну из ключевых ролей во всем цикле.

Циклообразующим началом становится повторение в разных работах одних и тех же сюжетов, выполненных в разной технике. Так, фотография обреченных детей, увиденная на польской выставке, воспроизведена в чистом офорте, офорте со смешанной техникой и на живописном полотне (даты ставились художником по памяти, поэтому в них есть разночтения).

Если на графических листах 1993 и 1998 гг. мы видим лица детей, то на живописном произведении 1993 г. вместо некоторых — локально закрашенные области, сохранившие очертания головы: знак того, что к моменту визуального события они уже не числятся в мире живых, их место пусто. Эти прорывы в пустоту, в ничто для художника более страшны, чем тревожный, пугающий фон

¹ Об этой выставке см. отклик посетителя: http://world.lib.ru/s/saksonow_1_g/katastrofa.shtml.



По фотографии 1944 года.
Холст, масло. 100 × 130 см. 1993

на графической работе, на котором показаны герои. Средством передать ощущение наступившей пустотности, прерванности мира в результате Катастрофы становятся эти пятна, а не черный цвет на живописном полотне, как можно было бы подумать.

Дети, причем живые, становятся «пассажирами» погребальной кареты на офорте и графическом листе 1989 г. Обстановка похоронного обряда — катафалк, запряженный лошадьми — отсылает нас к довоенной эпохе торжественных единичных похорон, однако внутри кареты находится много детей, они стоят скученно, здесь нет места индивидуальной смерти-событию. В связи с этим вспоминается идея индивидуальной смерти, высказанная Р.-М. Рильке в «Записках Мальте Лауридса Бригге», вышедших в 1910 г. и волею судьбы ставших венцом концепции места человека в истории и культуре, сложившейся в общественном сознании до Первой мировой войны. Массовые смерти в 1914–1918 гг. и в 1939–1945 гг. как будто аннулировали ценность личной гибели, ее специфическое место в цепи судьбы. Катафалк и лошади — образы из бель-эпок, когда Рильке писал свой роман и никто не помышлял о грядущем ужасе. В обеих работах происходит па-



По фотографии 1941–1945 гг.
Бумага, гуашь. 60 × 80 см. 1993

радоксальное столкновение двух пластов времени, последовательных в истории и взаимоисключающих по сути. Медиатором оказывается визуальный образ похорон из прошлого. На первом изображении мы видим перечеркнутое косым крестом, напоминающим русскую букву Х, солнце; к этому мотиву мы еще вернемся. Сейчас же заострим внимание на древнееврейских письменах, включенных в изображение. Часть их едва проступает — возникает явный эффект палимпсеста. Другая часть композиционно активна. Для тех людей, с которыми происходят события, обобщенные художником в символе, иврит — мертвый язык, поскольку государству Израиль только предстоит образоваться, о чем обреченные дети не узнают. Для нас и художника это язык Писания и страны, оживившей иврит, воскресившей его и сделавшей национальным и литературным. Но, становясь элементом изображения, надпись воспринимается скорее как проступающее на некой стене (чему способствует фон) роковое пророчество, предвещающее неотвратимую гибель.

Пустота, заместившая человека, Саксоновым изображена и в живописной работе, не имеющей самостоятельного названия. Обратим внимание, что здесь нет



Бумага, офорт. 48 × 48 см. 1989

черного фона, то есть не задано колористической среды, с момента восприятия настраивающей зрителя на трагический лад. Фон выполнен в сложной, трудноопределимой бордово-лиловой гамме, не вызывающей прямых аналогий ни с кровью, ни со смертью, ни с насилием, однако оставляющей ощущение необъяснимой тревоги. Здесь фон — репрезентант типичного для этого художника *активного пространства*, сплошь и рядом становящегося полноценным «героем» его произведений — или во всяком случае объектом изображения.

Однако фоны такого рода, нередкие в творчестве Саксонова, в частности в цикле «Холокост», не допускают в его работы *перспективу*: здесь есть только один план, первый и последний. В этом *парадоксальность* его творчества, поскольку



Бумага, гуашь. 59 × 80 см. 1989

ку пространственность в изображениях связана с перспективой, в ином случае мы говорим или о декоративной, или о наивной плоскостной живописи. Удивительно, что, несмотря на *видимую границу*, скорее даже *завесу*, для зрения, закрывающую взгляд вглубь, аннулирующую саму такую возможность, все же возникает соблазн говорить именно о пространстве. Возможно, это связано с физическими параметрами холста, то есть его шириной и высотой, или с неравномерностью покрытия фона, который представляется пульсирующим, дышащим,двигающимся. Возможно также, что в данном и других случаях срабатывает эффект палимпсеста: известно, что Саксонов не раз и не два переделывал свои работы, перекрывая новыми слоями цвета ненужные для расшифровки образа детали, однако не счищал их совершенно. Иногда контуры скрытых изображений проступают сквозь краски; в любом случае за верхним слоем, то есть непосредственно за *видимым*, они незримо присутствуют, и сам этот фактор, независимо от сознания зрителя, апеллирует к его подсознанию, активизируя его в процессе перцепции.

Слева мы видим силуэты, напоминающие нижние части тел людей или, например, лошади, однако с полной достоверностью они не опознаются. Абсолют-



Из цикла «Холокост».
Холст, масло. 75 × 130 см. 1999

ный центр картинной плоскости, образованный пересечением двух мысленно проведенных диагоналей, пуст; чуть правее написана женщина, судорожно прижимающая к себе пустое место, очертанием напоминающее ребенка. Лишенный наполнения, плоти, силуэт выполнен в той же гамме, что и фон, и образует пустоту, прорыв, дыру в пугающее обезчеловеченное пространство — непосредственно в теле матери. Если отказаться в этом случае от идеи пространственности (силуэт детской фигуры этому способствует, ибо заполнен локальным цветом, без намека на введение тона), то он вызывает ассоциацию с мишенью в тире, и это прочтение образа вводит тему наивысшей материнской уязвимости.

Образ матери на полотнах Саксонова возникает не раз. Достаточно посмотреть на черно-белый графический лист 1993 г.: женщина с ребенком на руках среди неясных, но враждебных — или, при другом взгляде, который тоже допускается — обреченных людей-теней. Она одна прорисована тщательно, почти реалистично, в отличие от окружения. Верность традиционному способу изображения человека здесь и транслирует идею «ради жизни на земле», и утверждает катастрофичность преступления, направленного против матери и ребенка. Возможно, работа послужила эскизом для живописной, разобранной выше, или первым подступом к реализации ее изобразительного мотива.

Несколько особняком стоит картина с условным названием «Мадонна Холокоста» (2013) — сравнительно позднее полотно, появившееся на том этапе ра-



Из цикла «Холокост».
Бумага, гуашь. 60 × 80 см. 1993

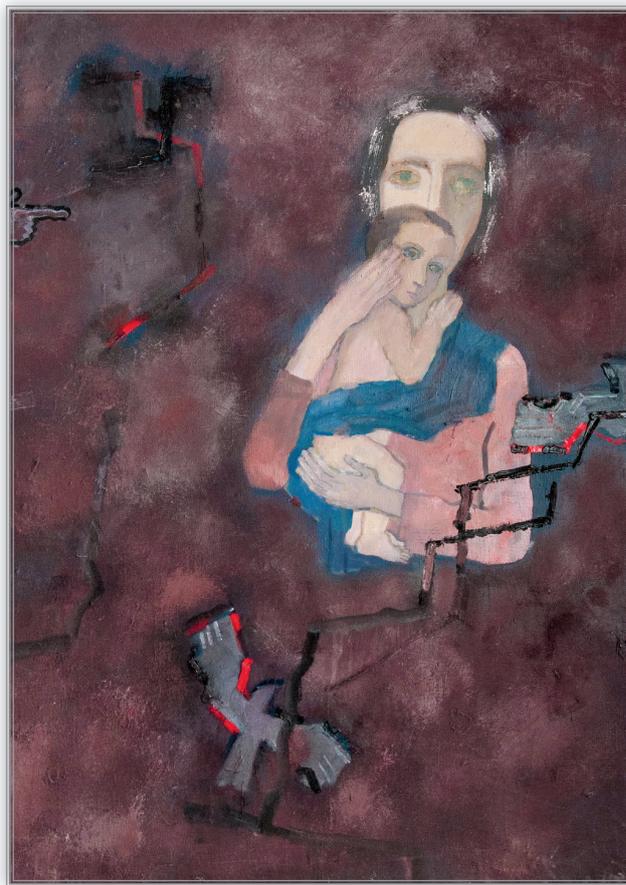
боты над циклом, когда символический тезаурус использованных Саксоновым мотивов для визуального решения темы уже сформировался.

Полотно выполнено в манере, предполагающей если не реализм, то использование жизнеподобных форм. Женщина изображена на тревожном бордово-коричневом фоне, отчасти напоминающем проанализированный на предыдущем живописном полотне, — однако значительно более затемненном, драматизированном за счет оттенков, тонов, нервного, экспрессивного мазка, иногда заметно разбеленного цвета. Она показана среди зловещих птиц и стилизованной свастики, в этом случае оказывающейся также метафорой трещин в бытии, впоследствии, кстати говоря, ставшей одной из важных в творчестве художника в более широком контексте, помимо темы Холокоста. Здесь невозможно использовать глагол «находиться»; *находиться* можно *где-то*, *где-нибудь*, а что за место перед нами? Это еще один аргумент *против* пространственности фонов у Саксонова; вместе с тем заведомое «нигде» ощущается как экзистенциальное пребывание — аргумент *за*.

Мы видим только верхнюю половину лица Мадонны, нижняя закрыта головкой почти голого ребенка, едва прикрытого материнским шарфом. Выражение его лица спокойное, расслабленное, в отличие от материнского: в ее глазах плещется ужас, и взгляд обращен непосредственно к зрителю, встречается с его глазами. Перед нами прямой диалог 1) художника, 2) объекта и 3) субъекта перцепции, фактически требование прекратить ситуацию, символизированную тревожным фоном, птицами смерти и элементами свастики. Одежда женщины, универсально и нейтрально современная, благодаря колористическому решению (розовый и синий) восходит к традиционным изображениям Богоматери как в западной, так и в восточной традиции. Здесь фон в большей степени пространствен, но так же, как в предыдущем случае, неконкретен.

Решение проблемы *способа явленности* пространства предпринято в картине «Кусочек неба» (2013).

Перед зрителем вновь фон, на сей раз преимущественно среднесерый, однако исполненный со множеством цветовых оттенков. Само по себе, как мы видели, в перцептивном процессе такой живописный ход становится триггером пространственности; однако в данной работе использован еще один прием. В трех местах на полотне сквозь фон, будто сквозь прорехи в завесе, проступает едва ли не реалистически написанное небо с облаками, как в обычный летний погожий день. Здесь уже механика «разрыва» работает иначе, создавая ощущение, что где-то есть нормальный мир, не зашторенный от человека ужасными обстоятельствами. Самый левый разрыв в верхней части картины вплотную примыкает к силуэтно показанной и даже (!) перспективно намеченной лестнице, которая, правда, может быть интерпретирована и как очертания разновысотных домов на городской улице. Акцентный (не центральный, так как и здесь абсолютный центр не заполнен) случай — кусочек неба в руках у девочки со звездой Давида. Она держит его, как держала бы домашнего зверька, который, кстати, условно



Из цикла «Холокост».
Холст, масло. 90 × 70 см. 2013



Кусочек неба.

Холст, масло. 75 × 120 см. 2013

изображен ближе к правому нижнему углу картины. Платье девочки смазано, скорее угадывается, чем написано, в нижнюю часть ее тела фактически упирается такая же конструкция, условная лестница — свастика — трещина в бытии. Слева от нее — фигурка безглазой старушки с поднятой рукой. Ее можно воспринять и как жертву, и как нищенку, просящую подаяния, из-за слепоты как бы выключенную из общего хода событий: в пользу последней тракторки работают ее нарочито буднично-бытовые поза и одежда.

Кусочек неба показан и еще на одной масляной работе художника. Здесь задействованы основные составляющие его тезауруса: и вагон, и дети с фотографии, и черная птица смерти, и стоящая почти вертикально, под небольшим наклоном строительная конструкция, могущая быть опорой лестницы или моста. Небо «крепится» именно на ней, его неестественное положение — почти вертикальное, а не горизонтальное — подчеркивает невозможность происходящего. Два облака, отделившиеся от материнской синевы, уходят по черному фону вверх, и первое из них уже отчасти скрылось за границей картинной плоскости. Небо, оказавшись в противоестественной ситуации, покидает землю, на которой творится противоестественное.

Ведущийся художником с помощью визуальных средств диалог с обезличенной, невоплощенной смертью закономерно приводит к появлению личного персонажа. В этом смысле знаковой для Саксонова представляется фигура Януша



Из цикла «Холокост».
Холст, масло. 80 × 130 см. 1998

Корчака. Судьба педагога, добровольно отправившегося на казнь вместе с учениками, волнует художника именно как факт личного выбора, осуществленного в условиях массового одичания и массовой же гибели.

На первом листе фигура Корчака естественно выделяется среди других, поскольку он физически выше учеников. Композиция работы построена по принципу обратной перспективы и делится на три горизонтально ориентированных части. В нижней находится группа людей. Слева на средней — вагоны, предназначенные для перевозки, как мы знаем, в Трешлинку. Верхний ярус целиком представляет собой череду вагонов. Сверху вниз работу пронизывает все та же условная «лестница», образ которой обогащен, как и везде, и «нагружен» дополнительными невидимыми, но ментально реконструируемыми ассоциациями.

Эта работа, в отличие от предыдущих, нарративна, ее сюжет восстанавливается из знаний, полученных до знакомства зрителя с произведением. Зато в следующей визуальная ситуация скорее мифологична: доминантой в ней становится фигурка *маленького человека* (думается, здесь уместна и литературно-терминологическая коннотация) со звездой Давида, на которого нацелены указующие персты рук, лишенных людей; ужас подчеркивается птицами смерти, реющими над сценой. Здесь также присутствует образ древних письмен, проступающих как угроза и создающих, как ни парадоксально, впечатление глубины изображения. Группа фигур справа подчеркивает пространственный эффект, но это пространство населено мертвыми.



Корчак с детьми перед отправкой в лагерь.
Бумага, гуашь. 52 × 71 см. 2013

На картине из цикла «Холокост» разрабатывается тот же образ железнодорожных вагонов, однако дети в них уже лишены лиц: так показана обреченность. В вагоне есть только одно лицо, по-видимому, Корчака. Изображение разрывается вертикальной линией, но на сей раз это не лестница, а вереница людей, и часть из них — только тени. Крупный профиль мужчины, сохраняющий портретное сходство с польским педагогом, придает изображению пронзительную достоверность, не только эмоциональную, но и историческую.

Как правило, в цветных графических или живописных произведениях Саксонова нет солнца, то есть диска, озирающего и освещающего происходящее. Образ небесного светила присутствует на офортах, причем в двух вариантах. Это или уже упоминавшееся светлое — или черное солнце, в обоих случаях перечеркнутое.

Образ черного солнца традиционно является предметом анализа в связи с литературными произведениями начиная с эпохи Серебряного века и позже. Вместе с тем он присутствует уже в фольклоре древних народов и в Писании. Окультизм, эксплуатировавший этот образ, серьезно скомпрометировал его как предмет научного изучения. В офорт Саксонова черное солнце попало, надо ду-



Памяти Корчака.
Бумага, смешанная техника. 61 × 78 см. 1996

мать, из поэзии Серебряного века, в частности О. Э. Мандельштама. Как бы там ни было, художник помещает его в графические произведения с единственной целью — в черно-белом изображении как визуальном представлении черно-белого мира показать отсутствие самой возможности света.

Автобиографический герой произведений Саксонова не менее значим, чем образ Януша Корчака. Не пострадав во время Холокоста лично и лишь эмпатически проживая трагедию, автор уравнивает эстетическое переживание с реальным, побуждая зрителя воспринимать вторую действительность — искусство — как область расширения собственной памяти и осуществления нравственного выбора.

Живописное полотно представляет собой условно решенный вокзал с поездом, готовым к отправке. В окне одного из вагонов — уже знакомая нам группа детей с фотографии. В верхнем левом углу композиции — лестница на фоне зарева. На ней люди, готовые выйти за край картинной плоскости, как за границу жизни.



Из цикла «Холокост».
Холст, масло. 58 × 77 см. 2014

Наибольший интерес представляет собой фигура на первом плане. Автор-герой держит в руках запретительный красный флажок, оправдывающий название. Его босые ступни развернуты к нам пальцами, и возникает впечатление, будто персонаж хочет выйти из картинной плоскости, покинув пространство предсмертья. Однако торс фигуры показан со спины и в профиль, то есть грудью он развернут к поезду с детьми, а правым глазом смотрит на зрителя. Автобиографический герой связывает три мира: наш, то есть реципиента, художественный и исторический, населенный живыми-мертвыми.

Вторая работа побуждает вообразить ситуацию, модель которой отсутствует в нашем социокультурном коде: мы не представляем себе газовой камеры, и единственное, что можем пережить, услышав это словосочетание, — животный страх перед состоянием удушающего ужаса, поскольку жизнь и физиологически, и социально, и культурно связана для нас, конечно, с дыханием. Реакция наших нейронов спровоцирована коричневым цветом, вызывающим ощущение дискомфорта, тревоги. Цвет действует не менее сильно, как если бы изображалась гора мертвых тел или дым из труб крематория; это апелляция



Из цикла «Холокост».
Бумага, офорт. 48 × 48 см. 1989

к архаическим структурам восприятия, однозначно сигнализирующего об опасности.

Обнаженный автобиографический герой со скрипкой под мышкой стоит в позе, выражающий крайний стыд. Скрипка — знаковая деталь, медиатор особого музыкального таланта, присущего евреям, и одновременно неявная отсылка к образной система Марка Шагала. Вокруг персонажа клубится коричневая тьма, сквозь которую проступают лица и неясные очертания фигур. Здесь фон однозначно воспринимается как пространство, но цвет заставляет зрителя испытывать тревогу, крайний дискомфорт, угнетенность. Обнаженное человеческое тело, хрупкий музыкальный



Из цикла «Холокост».
Бумага, смешанная техника.
50 × 49 см. 2014



Автопортрет. Не везите детей в Освенцим!
Холст, масло. 89 × 69 см. 1998

инструмент, чей голос так похож на человеческий, помещены в смертельно опасное пространство, по цвету ассоциирующееся скорее с дымом крематориев, чем с газом.

Многофигурные работы Саксонова, на которых человеческая масса мечется, бежит, гибнет, как уже говорилось, призваны создать у зрителя ощущение глобального катаклизма, происходящего с человечеством.

Самая драгоценная возможность для художника — получить обратную связь от зрителей, адресатов его творчества. На выставку в Вильнюсе пришла уникальная группа посетителей — бывшие узники Вильнюсского



Автопортрет. Скрипач в газовой камере.
Бумага, смешанная техника. 60 × 80 см. 1993

гетто, попавшие туда детьми и чудом спасенные (нынешний их возраст около 90 лет, они примерно одного возраста с Саксоновым), непосредственно пережившие то, чего не довелось пережить ему — создателю визуального события «Холокост». Их реакция требует фиксации и последующего осмысления. В работах Льва Саксонова они очень лично восприняли эффект сфумато (при всей условности употребленного термина): события того времени их память *заворачивает для них в дымку*, бывшие узники гетто помнят как будто сквозь туман. Это объясняется и их возрастом, и длиной последующей жизни, и травматичностью такого опыта и воспоминаний о нем. Но *формальный прием*, примененный художником, оказывается сущностно равнозначным той форме, которую к сегодняшнему дню приобрела память очевидцев. Думается, этот факт, помимо прочего, интересен и в плане анализа взаимоотношений искусства и действительности.

* * *

Изобразительное искусство XX в. наработало обширный арсенал средств, позволяющих уйти от живописного нарратива, когда сюжет картины можно пере-

сказать словами, литературно воспроизведя заключенную в нем историю. Собственно, по инерции зритель ждет и от позднейших произведений привычной повествовательности, основой которой служит *видимое* на картинах. Однако сначала импрессионизм, а затем и авангард решительно отменили визуальный сторителлинг, побуждая аналитиков описывать художественный процесс создания образа и реконструируя его содержание исходя из анализа изобразительно-выразительных приемов, а не сюжета.

Ни Александра Прегель, ни Лев Саксонов не принадлежат к радикальным последователям авангарда. Однако их искусство — порождение их времени, и, порой не чуждое нарративу, оно в большей степени рассчитано на зрителя, способного уловить и в акте восприятия реконструировать *невидимое*. С одной стороны, работы художников рассчитаны на того, кто обладает сходными с ними культурными кодами; с другой — лаконизм изображений предполагает перцепцию со стороны любого человека, обладающего базовыми представлениями о ценности жизни и недопустимости насильственной смерти.

Манера мастеров различна, хотя в случае жизнеподобных решений можно говорить о некоторой близости их версий «реализма» — имеется в виду отступление от анатомичности, тяготение к условности или к упрощению форм при изображении, например, человеческого тела. Однако их роднит стремление оставлять в произведениях свободное место для *невидимого*, будь то небо или трудно опознаваемый живописный фон.

Ни Прегель, ни Саксонов не визуализируют образ врага, то есть *массы убийц*. Гибель людей для художников — результат имперсонального мирового катаклизма, авторы никого не обвиняют, но и не дают злу человеческой и эстетической формы, предпочитая показывать его в виде символов. Говоря более обобщенно, у Прегель «врагом» становится пустота, у Саксонова — сложно решенное и лишь интуитивно угадываемое пространство.

Александра Прегель подчеркнуто исключает себя как персонажа из изобразительного процесса. Ее картины — это всего лишь, применим тавтологию, *визуализированная точка зрения*, выборка, осуществленная мозгом и глазом, и отношение к изображаемому уже есть то, что изображается: *объект и субъект парадоксально объединены*. Казалось бы, напротив, Лев Саксонов делает самого себя и участником, и жертвой Холокоста, принимая участь погибших как возможный вариант собственной судьбы. Но и в его случае за счет противоположного приема *объект и субъект идентичны*.

Что же может дать искусство того и другого мастера для меморизации Холокоста? Касаясь болевой проблемы недавнего прошлого, ставшей этической проблемой современности, эти произведения могут оказаться, если вернуться к терминологии Ассман, *и носителем, и средой, и опорой* для формирования и поддержания всех трех измерений памяти о гуманитарной Катастрофе Второй

мировой войны. В случае нейронной памяти носителем является мозг, усвоивший сигналы о боли, пережитой зрителем эстетически, а не практически, средой — мир визуальных образов, опорой — сами произведения. В случае социальной памяти носитель — множественные герои произведений, с которыми зритель может отождествить себя и своих близких, в реальности не испытывая аналогичных страданий, среда — единичные герои, например мать, пережившая ужасный и не должный опыт, опора — наработанный обоими художниками тезаурус основных изобразительных мотивов. В случае культурной памяти носитель — полотно как семиотические комплексы, среда — человечество, принимающее Катастрофу одного народа как общую судьбу, опора — каждый зритель, его внутреннее состояние, обусловленное решением принять в себя эстетический опыт как отсылку к реальному историческому. Визуальное событие не отделено по времени от воспринимающего, оно доступно в той мере, в которой зритель ему открывается, и универсальность кода, опирающегося, с одной стороны, на культуру, а с другой — на способность к эмпатии, сама по себе служит средством меморизации в цивилизованном обществе, где официальная информация оказывается под сомнением, а время линейно, не циклично, и значит, то, что произошло с кем-то, «не может» произойти со мной.

Произведения художников не пугают «повторением пройденного», но побуждают к сочувствию, к возникновению эмпатического поля, в котором жертвы Холокоста будут жить, доколе на свете останется хотя бы один человек, способный смотреть и видеть.

Литература

- Ассман А. (2014) Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение.
- Волков Н. Н. Цвет в живописи. URL: https://hudozhnikam.ru/cvet_v_zhivopisi/5.html (дата обращения: 11.04.2020).
- Гагарин А. С. (2009) Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Науч. ежегодник Института философии и права УрО РАН. № 9. С. 7–26.
- Грегори Р. Л. (2003) Разумный глаз / пер с англ. А. Когана. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС.
- Калмыкова В. В. (сост.) (2019) Холокост. Художник Лев Саксонов. М.: Российская книжная палата.
- Кормин Н. А. (1996) Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия // Феноменология искусства: Сборник научных трудов. М.: ИФ РАН.
- Марьон Ж.-Л. (2010) Перекрестья видимого / пер. с франц. Н. Сосна. М.: ПРОГРЕСС-Традиция.
- Хайдеггер М. (2013) Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Академический проект.

**WAY OF PERPETUATION:
VISIBLE AND INVISIBLE IN A VISUAL EVENT
(Based on Analysis of Fine art Works of the 20th Century)**

Vera V. Kalmykova

Candidate of Philological Sciences, member of the Union of Writers in Moscow,
chief editor of the journal «Philosophical Letters: Philosophical Letters.
Russian and European Dialogue».
105066, Russian Federation,
Moscow, 21/4 Staraya Basmannaya Street, office A-215.
E-mail: vkalmykova67@mail.ru

There are numerous ways of perpetuating historical memory, many of which are associated with documents, archival storage, research, publication and popularization. However, one can only wish that the academic work became read by a broad mass of readers: as a rule, it falls into the field of view of only a narrow circle of specialists. In addition, the history of the XXth century shows especially clearly how much speculation on historical material is generated by tendentious concepts and subordinated to the political or social spite of the day. At the same time, culture from ancient times provides an opportunity to perpetuate the event in the images of art, linking this process with the motive of a hero achieving immortality or, in any case, gaining a second life in the memory of generations. The recent history of World War II has also become the subject of numerous works of art. One plot in it, namely the Holocaust of the Jewish people, was also reflected in works of art. Artists A. N. Pregel (1907–1984) and L. G. Saksonov (b. 1929) created their Holocaust images, and it seems that these visual events can arouse reader empathy, activate perception and thereby preserve the emotional significance of a long-standing tragedy for generations. The article analyzes their works in a line with the methodology proposed by the phenomenologist and theologian J.-L. Marion, which is based on the analysis of the relation between visible and invisible in the visual arts.

Keywords: Second World War, Holocaust, visual art, the problem of memory, neural, social and cultural dimensions of memory, factors of memory formation, symbolic mediators, empathy, the relation of visible and invisible in a work of visual art, perception, A. N. Pregel, L. G. Saxonov.

References

- Assman A. (2014) *Dlinnaja ten' proshlogo: Memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika* [A Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics], transl. by B. Hlebnikov, Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie (In Russian).
- Volkov N. N. *Cvet v zhivopisi* [Color in Painting]. URL: https://hudozhnikam.ru/cvet_v_zhivopisi/5.html (accessed 11 April 2020) (In Russian).
- Gagarin A. S. (2009) Fenomenologicheskaja topika: smyslozhiznennoe prostranstvo jekzistencialov chelovecheskogo bytija [Phenomenological Topic: the Meaning-Life Space of Existentials of Human Being], *Nauchnyj ezhegodnik Instituta filosofii i prava UrO RAN* [Scientific Yearbook of the Institute of Philosophy and Law, UrB of RAS], no 9, pp. 7–26.
- Gregori R. L. (2003) *Razumnyj glaz* [The Intelligent Eye], transl. by A. Kogan, Second Edition, Moscow: Editorial URSS (In Russian).
- Kalmykova V. V. (compl.) (2019) *Holokost. Hudozhnik Lev Saksonov* [The Holocaust. Artist Lev Saxonov], Moscow: Rossijskaja knizhnaja palata (In Russian).
- Kormin N. A. (1996) Diagramma vremeni-soznaniya i fenomen hudozhestvennogo vosprijatija [Chart of Time-consciousness and the Phenomenon of Artistic Perception], *Fenomenologija iskusstva: Sbornik nauchnyh trudov* [The Phenomenology of Art: Collection of Scientific Papers], Moscow: IF RAN (In Russian).
- Mar'on Zh.-L. (2010) *Perekrest'ja vidimogo* [The Crossing of the Visible], transl. by N. Sosna, Moscow: PROGRESS-Tradicija (In Russian).
- Hajdegger M. (2013) *Bytie i vremja* [Being and Time], transl. by V. V. Bibihin, Moscow: Akademicheskij proekt (In Russian).