

Т. А. Арсенова  
Институт истории и археологии УрО РАН,  
г. Екатеринбург  
В. А. Меллер  
МАОУ СОШ № 61,  
г. Екатеринбург

**Поколение на фоне поэта:  
фильм Алены ван дер Хорст  
“Boris Ryzhy” / «Борис Рыжий»  
(контекст, проблематика, поэтика)**

В 2008 г. вышел в свет документальный фильм нидерландского режиссера-документалиста Алены ван дер Хорст [Boris Ryzhy...], повествующий о судьбе российского поэта Бориса Рыжего (1974–2001) — знаковой фигуры своего времени, по мнению Евгения Рейна, «лучшего поэта своего поколения», уход которого — «трагедия не меньшая, чем самоубийство Маяковского, Есенина и Цветаевой» [Под небом...]. Центральная ситуация, вокруг которой выстраивается киноповествование, — воспоминания и размышления родных и друзей поэта о Б. Рыжем и природе его трагического мироотношения. Основной съемочной площадкой фильма послужило пространство Екатеринбурга, по большей части кварталы окраинного района Вторчермет, где в школьном возрасте Рыжий прожил около 10 лет, образы и топонимика которого затем прочно вошли в его стихотворения.

Кинолента Ван дер Хорст не прошла незамеченной — став участником ряда международных кинофестивалей, “Boris Ryzhy” получил приз “Silver Wolf” Международного фестиваля документального кино в Амстердаме (2008), приз «За лучший документальный фильм» Эдинбургского кинофестиваля (2009), приз “Jury Award” на Международном фестивале “Art Films” в Монреале (2009), приз “Film Critic’s Award” Голландского кинофестиваля (2009) и др.

\* \* \*

Прежде чем говорить непосредственно о фильме, следует пояснить, что внимание западного, в частности нидерландско-

*Арсенова Т. А., Меллер В. А. Поколение на фоне поэта...*

го, кинематографа к фигуре Бориса Рыжего — на сегодняшний день признаваемого поэтом масштаба общероссийского, но с локально-биографической точки зрения все-таки поэта нестолького, провинциального, — неслучайно. Русско-голландские связи в судьбе Б. Рыжего наметились за год до его гибели, вскоре после известного вручения ему поощрительного приза премии «Антибукер», состоявшегося в Москве в январе 2000 г. и заставившего имя Рыжего прозвучать в тогдашней большой литературной жизни. Весной того же года, почти одновременно с выходом первой книги стихотворений «И всё такое...» в петербургском издательстве «Пушкинский фонд», оргкомитет Международного поэтического фестиваля в Роттердаме, на котором в разные годы побывали И. Бродский, А. Кушнер, Е. Рейн, по рекомендации поэта Александра Леонтьева приглашает Б. Рыжего принять участие в 31-х фестивальных чтениях в июне (XXXI Poetry International Festival Rotterdam). К летней поездке Рыжего в Голландию Хансом Боландом был подготовлен перевод нескольких его стихотворений на нидерландский язык [Boland]<sup>1</sup>. Несмотря на то, что выступление Рыжего на фестивале было отнюдь не триумфальным (см. об этом: [Верхейл, 2003; 2005; Monna]), поездка в Нидерланды оказалась

<sup>1</sup> Это стихи из подборки «From Sverdlovsk with love», опубликованной в журнале «Знамя» (1999, № 4) и принесшей Б. Рыжему «Антибукер»: «7 ноября» («Ничего не будет, только эта...») — “Zeven november” (“Er zal nooit iets anders zijn dan dit...”); «Приобретут все-европейский лоск...» — “From Sverdlovsk with love” (“Paneuropese glans zullen de woorden...”); «Во-первых, -вторых, -четвертых...» — “Ten eerste, ten tweede, ten vierde...”; «Что махновцы, вошли красиво...» — “Fier als guerrillero-bandieten...”; «Мой герой ускользает во тьму...» — “Mijn held ontglipt in de duisternis...”. В интервью 2003 г. Кейс Верхейл оценил эти переводы как неудачные: «...ему очень не повезло в том, как его рекламировали перед фестивалем — как раз в связи с мифом: бандит... О качестве поэзии не говорили, переводы были слабые, никак не передававшие музыкальности, тонкости его стихов, а передававшие специфическое содержание» [Верхейл, 2003]. Как сообщает Ю. В. Казарин, к фестивалю также был издан буклет с 13 стихотворениями Рыжего на русском и английском языках и посвященная фестивалю брошюра — «с биографией Бориса и стихотворениями “Памяти деда” на русском, голландском и английском языках» [Казарин, с. 152]; имен переводчиков Казарин не указывает, цикл «Памяти деда» в российских публикациях нам не встречался.

для последующей судьбы его поэтического наследия в определенной мере судьбоносной. Помимо того, что «голландская тема» нашла отражение в таких произведениях Рыжего, как стихотворении «Я тебе привезу из Голландии Lego...», написанном накануне путешествия, и прозе «Роттердамский дневник»<sup>2</sup>, фабульной канвой которой послужили события фестивальных дней, спустя несколько месяцев, в сентябре 2000 г., Рыжий уже принимал у себя в гостях путешествующего по России известного нидерландского слависта — специалиста по творчеству А. Ахматовой, друга И. Бродского — Кейса Верхейла. Знавший о существовании Бориса Рыжего прежде всего по его публикациям в «Знамени», а также руководствуясь личной рекомендацией Кирилла Кобрин, он отыскал в незнакомом уральском городе контакты молодого поэта и провел с ним, а также с поэтом и другом Рыжего Олегом Дозморовым несколько часов в плодотворной литературной и дружеской беседе (см.: [Верхейл, 2005]). Это недолгая и единственная очная встреча Верхейла с Рыжим вылилась впоследствии в регулярные звонки и переписку по электронной почте (опубл. в кн.: [Рыжий, 2004, с. 491–506]). После трагической гибели Бориса в мае 2001 г. Верхейл сохранил теплые отношения с родными и близкими поэта, неоднократно бывал в Екатеринбурге, участвуя в «Днях поэзии памяти Бориса Рыжего», и на сегодняшний день может быть назван в числе первых исследователей его поэтической системы<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Будучи неоконченным, текст впервые опубликован наследниками в 2003 г. и первоначально озаглавлен «“...не может быть и речи о памятнике в полный рост”: роттердамский дневник» [Рыжий, 2003а] — с очевидной отсылкой к стихотворению И. Бродского «Роттердамский дневник», также написанному по следам роттердамского поэтического фестиваля (фестиваля 1973 г. — первого из посещенных Бродским; см.: [Бродский, с. 21, 341]). При последующем переиздании текста в составе книги «Оправдание жизни» [Рыжий, 2004, с. 392–450] в качестве названия был оставлен только жанровый подзаголовок. На сегодняшний день это единственное из известных зрелых и художественно состоятельных прозаических произведений Б. Рыжего; его жанровая природа определяется исследователями как псевдо-non-fiction, «лирический роман либо роман-эссе со значительной долей автобиографического начала» (см.: [Тагильцев, с. 141, 145]).

<sup>3</sup> См. одну из первых его публикаций о Рыжем, посвященную «голландскому» стихотворению «Я тебе привезу из Голландии Lego...»: [Верхейл, 2003а].

Как известно, стихи Бориса Рыжего переведены на ряд европейских языков, однако переводы на нидерландский были среди них первыми. Благодаря инициативе К. Верхейла и при активном его участии в 2004 г. в Амстердаме вышел сборник избранных стихотворений поэта “*Wolken boven E*” («Облака над городом Е») [Ryzhij, 2004], переводы для которого выполнила Анна Стоффель. Сборник открывался развернутым предисловием Верхейла<sup>4</sup>, который не только знакомил широкую читательскую аудиторию в Нидерландах с поэзией современного русского поэта, но и постарался сместить акценты в прежнем образе Бориса Рыжего — брутального русского «поэта-бандита», каким его представили на Роттердамском фестивале 2000 г., — создав портрет тонкой и сложной натуры, подлинного лирика, сумевшего соединить в своих стихах «низкое» содержание сегодняшнего дня с «высокой», надвременной музыкальностью классической русской поэзии. Хорошо встреченный читателями, сборник “*Wolken boven E*” выдержал несколько переизданий, а Анна Стоффель удостоилась за эту работу престижной переводческой премии Алейды Шот (см. об этом: [Langeveld, Weststeijn]). На волне интереса к фигуре Рыжего вслед за избранными стихотворениями отдельной книгой на нидерландском языке вышел «Роттердамский дневник» [Ryzji, 2006] в переводе Ай Принс, а спустя еще несколько лет — сборник стихотворений “*Afscheid in Rusland*” («Прощание в России») [Ryzji, 2013] в переводе А. Стоффель.

Несомненно, не последнюю роль в формировании интереса к Борису Рыжему в Нидерландах сыграло известие о его самоубийстве, пришедшее спустя менее чем год после его выступления на фестивале в Роттердаме. Как вспоминает на страницах “*Groene Amsterdammer*” Янита Монна, “...*Na het telefoontje dat ons een klein jaar later bereikte, viel alles op z'n plek. Ineens was hij niet langer onbehouden festivalgast, maar jong gestorven dichter. <...> Zijn vroege dood plaatst hem in een rijtje illustere dichters als Sylvia Plath, Arthur Rimbaud en zijn landgenoot Sergej Jesenin*” [Monna] («...После телефонного звонка, который поступил к нам через год, все встало на свои места. Он вдруг стал уже не грубым гостем фестиваля, а поэтом, который умер молодым. <...>

<sup>4</sup> Расширенный текст этого предисловия в переводе на русский язык вышел годом позже в журнале «Знамя»: [Вергейл, 2005].

Ранняя смерть ставит его в один ряд с такими выдающимися поэтами, как Сильвия Платт, Артур Рембо и соотечественник <Рыжего> Сергей Есенин»).

В ракурсе обозначившихся русско-голландских связей в судьбе Рыжего его «региональная принадлежность» также получила в Нидерландах особое осмысление: в своем предисловии К. Верхейл специально подчеркивает голландские корни провинциального Екатеринбурга-Свердловска — города, в основателях которого стоял “robuuste Hollander” («дюжий голландец») Виллем Янззоон Хеннинг (Вильгельм де Геннин), “die tsaar Peter tijdens zijn verblijf in Amsterdam had weten te interesseren voor een Russische carrière” [Ryzhij, 2004, p. 8] («которого царь Петр еще в Амстердаме сумел заинтересовать карьерой в России»). Как отмечает Верхейл, документы свидетельствуют, что имя уральскому городу было предложено именно Хеннингом (см.: [Ibid]), Екатеринбург создавался в подражание новой столице, детищу Петра — Петербургу, и образовывал с ним символическую пару «П & Е» (Петра и Екатерины): “Tegenover de stad waar het rijk zich internationaal presenteerde, de stad waar het voor buitenlanders onzichtbaar zijn kracht putte uit de bodem. Hier de show, daar het bijbehorende gezwog achter de coulissen” [Ibid, p. 9] («Город, в котором империя являла себя всему миру — и город, где она незаметно для глаз иностранцев черпала силы из земных недр. Здесь театральное действие, там — необходимая для него работа в поте лица за кулисами» [Верхейл, 2005]). Данный Верхейлом экскурс в историю Екатеринбурга, созданного как горнодобывающий город-завод и являющего собой надежный тыл империи, в предисловии к сборнику Рыжего был уместен еще и потому, что сам поэт был выпускником Уральской государственной горно-геологической академии и имел самую что ни на есть «уральскую» профессию — геофизика-сейсмолога<sup>5</sup>.

Знаком известности поэзии Рыжего в Голландии — известности, выходящей за пределы профессионального литературного сообщества, — может служить пример голландской музыкальной группы “De Kift”, которая в 2007 г. выпустила альбом,

<sup>5</sup> Семантику камня в рецептивном образе Бориса Рыжего впоследствии актуализировал и развил Илья Фаликов в своей биографической книге «Борис Рыжий. Дивий камень» (см.: [Фаликов, с. 8, 100–101]).

включающий две песни, “De zee” и “Tot slot”, на стихи Рыжего «Море» и «Так я понял: ты дочь моя, а не мать...». Именно на презентации альбома “De Kift” режиссер Алена ван дер Хорст познакомилась с вдовой и сыном Б. Рыжего, Ириной Князевой и Артемом Рыжим, — эта встреча оказалось первым шагом на пути к созданию документального фильма (см.: [Бейкер]).

\* \* \*

Русская по материнской линии, Алена ван дер Хорст родилась в Москве в 1970 г., спустя два года была перевезена в Нидерланды; в Университете Амстердама изучала русскую литературу, в Голландской киноакадемии — режиссуру. Характеризуя Ван дер Хорст как «классика голландского документального кино» и указывая на ее русско-голландские корни, президент российского «Артдокфеста» Виталий Манский также не обходится без упоминания Петра: «в Голландии она такой Петр I наоборот: Петр I прорубал окно в Европу для бородастой консервативной России, а Алена ван дер Хорст прорубает европейцам окно в Россию. Ее основные картины связаны с Россией» [Манский]; это — “After the spring of ‘68” (2000), “A passion for the Hermitage” (2003), “Boris Ryzhy” (2008), “Love is Potatoes” (2017).

Давнее и во многом объяснимое биографически внимание к истории советской, а затем постсоветской России в случае с замыслом фильма о Б. Рыжем подкреплялось и интересом Ван дер Хорст — филолога по первому образованию — к современному бытованию российской словесности. На вопрос Анны Меликовой: «Когда вы снимали о Рыжем, вас интересовала перестроечная эпоха и вы искали поэтический голос, который мог бы ее выразить, или первоначальным был интерес к самому Рыжему?» Алена ван дер Хорст отвечает: «Меня интересовали две темы параллельно. До этого я хотела снимать фильм о том, что в России еще жива поэзия, и проводник в поезде может вам процитировать Цветаеву. <...> А вторая зацепка... я хотела рассказать про перестроечное поколение. И в Рыжем все это совместилось. Он считается поэтом последнего советского поколения» [Меликова, Ван дер Хорст]. Немаловажным стал и тот факт, что Рыжий был близок Алене по возрасту: «Бо-

рис Рыжий (род. в 1974 г. — Т. А.) — поэт моего поколения, и это очень привлекло меня в его стихах» [Бейкер], — подчеркнула режиссер в одном из интервью. В результате фильм «Борис Рыжий», несмотря на название, действительно вряд ли может быть назван биографическим в строгом смысле слова, как и фильмом о поэзии: на час общего времени в нем приходится всего десяток стихотворений, некоторые звучат не полностью. Это — картина «о поэте и его поколении, попавшем прямоком из советского детства в перестроечную мясорубку» [Там же]. Попытаемся рассмотреть подробно, как реализуется эта основная интенция режиссера на уровне пространственной организации фильма, распределения сюжетных линий и «голосов» ключевых героев.

Как было уже отмечено в начале, одну из ведущих ролей в фильме играет пространство промышленного микрорайона Екатеринбург Вторчермет — доля его нефонового присутствия в киноленте достаточно велика. Внимание Алены ван дер Хорст к этой «натуре» было неслучайным: как пишет со слов режиссера Янита Монна, “Een idee dat sterker werd toen ze een wat groezelige VHS bekeek die Kees Verheul had liggen, een kopie van een interview dat ooit was uitgezonden op de lokale televisie, kort nadat Ryzji de Anti-Booker had gewonnen” [Monna] («Задумка <снять фильм> стала серьезной, когда она <Ван дер Хорст> посмотрела довольно тусклую кассету, которая была у Кейса Верхейла, — копию интервью, некогда транслировавшегося по местному телевидению вскоре после того, как Рыжий получил “Антибукер”»). Речь идет о специальном выпуске телепередачи екатеринбургского канала СГТРК «Магический кристалл», который был посвящен Борису Рыжему и назывался «Сентиментальное путешествие на Вторчермет» (2000, режиссер Э. Корнилова). Создатели этого телефильма поместили интервью с молодым поэтом в координаты «сентиментального путешествия» — жанра, изначально связанного с именем Л. Стерна и в XVIII–XX вв. на русской почве получившего достаточно широкое развитие в русле не одного литературного направления. Формат путешествия «по местам прошлого», очевидно, и представился наиболее удобным в обрисовке «лица» героя — выходца из весьма непоэтического «лабиринта фабричных дворов», и оказался некоей «готовой формой», что

была подсказана самой поэзией Рыжего. Одна из частотных ситуаций в его стихах — ностальгический взгляд лирического героя на пространство еще недавнего, но уже навсегда утраченного детства, пространство в его реальных географических координатах Вторчермета<sup>6</sup> (см., например, «Старенький двор в нехорошем районе...» [Рыжий, 2005], «Вот дворик крохотный в провинции печальной...» [Рыжий, 2004, с. 160–161]<sup>7</sup>, «Приобретут всеевропейский лоск...» [с. 198–199], «Помнишь дождь на улице Титова...» [с. 262–263], «Если в прошлое, лучше трамбуем...» [с. 277], «Свернул трамвай на улицу Титова...» [Рыжий, 2001] и др.). Путешествие на Вторчермет как сюжетная канва будущего фильма о Рыжеме, очевидно, показалось наиболее удачным решением и для Алены ван дер Хорст, тем более что само ее предприятие — съемки фильма в России — являло собой самое настоящее путешествие. Однако если «Сентиментальное путешествие...» 2000 г. возглавлялось Борисом Рыжим — т. е. было в целом завязано на фигуре героя и организовывалось ностальгическим взглядом частного лица, задающим и определенную зрительскую рецепцию пространства Вторчермета, а также эксплуатировало сентименталистскую по своей природе поэтику руины (эпизод прогулки Рыжего по полуразрушенному зданию районного Дворца пионеров в звучании стихов и воспоминаний об ушедшем советском детстве), то фильм Алены ван дер Хорст, редуцируя заглавного героя — а вместе с героем и его оптику личного переживания, — актуализирует натуралистический потенциал жанра путешествия. Этот «натурализм» убогих картин городской окраины едва ли сглаживается параллельным закадровым чтением стихотворений Рыжего, которые звучат при этом с других (не Рыжего) голосов<sup>8</sup> и поданы в унисон с визуальным рядом «в рапиде», т. е.

<sup>6</sup> О роли Вторчермета в формировании рецептивного образа Бориса Рыжего см.: [Арсенова, 2011]. Об образовательном потенциале занятий на тему «Пространство Вторчермета в художественном измерении» см.: [Меллер].

<sup>7</sup> Далее стихи Б. Рыжего в основном приводятся по данному изданию с указанием в скобках только страницы.

<sup>8</sup> Несмотря на то, что ряд аудиозаписей чтения Рыжим своих стихов доступен, в фильме они звучат по большей части голосом Олега Дозморова, также Ирины Князевой. Исключение — «Восьмидесятьусатые...», «Приобретут всеевропейский лоск...».

с огромными межстиховыми паузами — таким образом как бы затушеванно, «издалека», с ощутимой потерей той характерной интонации «высокого сожаления», которое исповедовал Рыжий-поэт<sup>9</sup>. Уведя фигуру Рыжего на второй план, Ван дер Хорст помещает в центр киноповествования взгляд перегринина, чужака. Этим чужаком выступает она сама, что объявляется в самой первой сцене кинокартины («режиссер из Голландии приехала снять фильм...»). Показательно, что единственной характеристикой ее фигуры остается лишь эта чуждость: на протяжении всего фильма Алена ни разу не появляется в кадре, незримо присутствуя в качестве молчаливого спутника блуждающей по дворам и подъездам Вторчермета Ольги Рыжей, сестры поэта, и немногословного голоса с западным акцентом в диалогах с родными и друзьями Бориса. В сценах последнего типа прием своеобразного самонивелирования реализуется также в намеренном пропуске отдельных ее вопросов (в том числе и вопроса, представляющегося заглавным в разговоре о Рыжем вообще, — почему он покончил с собой?).

В результате достаточно объемный по хронометражу пласт фильма, отведенный кварталам Вторчермета, организуется регистрирующим, натуралистически цепким до определенного рода «экзотики» взглядом перегринина-чужака, выхватывающим из окружающего пространства неприглядные детали и образы как бытового, так и морального упадка и разрухи. Вероятно, поэтому в одной из российских рецензий «Борис Рыжий» Алены ван дер Хорст трактуется как «исследование социальной идентичности», призванное ответить на вопрос, почему поэт покончил с собой [Пакните, с. 102], и ожидаемо не дающее сколько-нибудь внятного ответа. Между тем, как справедливо замечает кинокритик Зара Абдуллаева, в фильме Ван дер Хорст «угадана, снята и проявлена идентичность экзистенциальная» [Фанайлова], причем носителем ее выступает не только и не столько уникальная личность поэта, а priori существующего в некой точке экзистенциального экстремума, а целое поколение, голосом которого оказался Рыжий.

<sup>9</sup> См. текст «антибукеровской речи» Б. Рыжего «Вся правда о литературе»: [Рыжий, 2004, с. 485–486]; ср. также с позицией, высказанной в одном из интервью: «поэт должен выступать адвокатом жизни» [Рыжий, Абакумова].

Эффект некоего обмана зрительских ожиданий, заданных самим названием фильма — «Борис Рыжий»<sup>10</sup>, неоднократно в том или ином плане затрагивался в откликах и дискуссиях о нем<sup>11</sup>. Так, беря интервью у режиссера, Анна Меликова замечает: «— В какой-то момент появляется ощущение, что Рыжий вас как бы ввел в эту эпоху, в этот город, и вы уже там без него. И вас скорее начинает завлекать именно фактура города, лица, время». Последовавший ответ Алены ван дер Хорст наиболее полно освещает и центральную идею, и имплицитного адресата ее произведения: «— Это важная эпоха для нынешнего поколения. Многие из того, что сейчас происходит в России, связано именно с перестроечным и постперестроечным временем. Ведь как думают об этом времени на Западе? Если упростить: был ужасный, отвратительный коммунизм, а потом, ура, его больше не стало, люди получили свободу и замечательный капитализм, который, конечно, еще нужно отрегулировать, но все же... На самом-то деле то, что происходило во Вторчермете <район Екатеринбург> и вообще в больших районах больших городов, было похоже на гражданскую войну. Я звонила в двери соседней, почти в каждой семье была своя жертва 90-х: кого-то убили, кто-то отравился водкой, кто-то стал наркоманом, кого-то стукнули палкой по голове и ограбили. По уровню психологической травмы это была война, просто называется по-другому. Мне хотелось рассказать, как на самом деле выглядело это время, не потакать западному мнению о прекрасных перестроечных временах. Вам это, конечно, лучше известно, но для западного зрителя это не было очевидно» [Меликова, Ван дер Хорст].

\* \* \*

Кинокартина Ван дер Хорст, ориентированная на репрезентацию поколенческой травмы, экзистенциальной идентичности переживших «незамеченную войну», во многом, как нам видит-

<sup>10</sup> О внешних факторах, повлиявших на выбор названия киноленты см.: [Меликова, Ван дер Хорст].

<sup>11</sup> См., например: «В “Рыжем” показаны лица людей, сильно изменившиеся со времен счастливого детства ... хребет им сломала эпоха. <...> Впрочем, этот сюжет как раз в фильме необязателен, едва ли не вульгарно социологичен, не дает объема, а напротив, уплощает судьбу Рыжего, упрощает его страсть к исследованию смерти» [Матвиенко].

ся, строится на приеме инверсии: на первый план помещается не индивидуальное / уникальное (в данном случае — фигура поэта), а общее / заурядное; осуществляется, своего рода, про-явление фонового, акцентирование контекста. Наиболее отчетливо этот прием иллюстрируют те сцены уличной и подъездной жизни, в которых концептуализируется *лицо*: это целая череда портретов незнакомых людей, чьи лица как бы случайно выхвачены из общей картины города взглядом кинокамеры, задержавшей на них свое внимание. Это на чем-то сосредоточенные, безрадостные, угрюмые, порою агрессивные и — неизменно настояренные лица. Отдельный ряд подобных портретов представлен лицами водителей и пассажиров автомобилей и трамваев Вторчермета, увиденных через стекло. В работе В.Ф. Познина они послужили примером реализации свойственной документальному кино концептуальной метафоры, пронизывающей все экранное произведение и предающей ему иносказательное, притчевое звучание: «В фильме “Борис Рыжий” ... метафора аквариума как замкнутого пространства передается визуально через кадры людей, снятых за стеклом автомобилей и трамваев, создавая ощущение изолированности и отчужденности горожан друг от друга» [Познин, с. 120]. Приводя следом пример другой метафоры аквариума из фильма «Борис Рыжий» — золотой рыбки «как образа недостижимой мечты» («Вначале мы видим живую золотую рыбку в полиэтиленовом пакете с водой, который несет женщина по снежной улице; в конце фильма рисунок этой рыбки виден на одном из окон трамвая, снятого через летящие снежинки» [Там же]), исследователь, однако, не замечает важного сходства образа рыбки в пакете с людьми за стеклом — не только их изолированности, но и ощутимой с позиции зрителя принципиальной лишенности голоса, бессловесности, немоты. Даже в тех сценах, где пассажиры очевидно разговаривают, мы их не слышим: на звуковом уровне, также отвечающем принципу инверсии, на первый план выходит фоновый гул города, в обыденной жизни чаще всего остающийся незамеченным<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> «Ответом» на фильм Алены ван дер Хорст с его чередой отчужденных безмолвных лиц вторчерметовцев можно в какой-то мере назвать подготовленный Ельцин-центром к 42-летию поэта спектакль-перформанс «Рыжий» (2016), включающий видеофрагменты «Говорит Вторчермет», в которых жители района читают на камеру его стихи.

Переменяя две основные сюжетные линии фильма (хождения Ольги Рыжей по подъездам Вторчермета в поисках тех, кто знал ее брата, и, условно, «семейную» линию — диалоги с Ириной, сыном Артемом, матерью Бориса, другом Олегом), все картины промышленной городской окраины, как было уже отмечено выше, идут в режиме рапидной съемки — также концептуально значимого приема. С одной стороны, он позволяет максимально оstrarнить представленное в кадре пространство, исключив какую-либо инерционность в его восприятии зрителем (как западным, так и российским<sup>13</sup>); с другой стороны, работает на выражение присущей этому пространству вязкости хода времени. Примечательно, что очень близкая идея замедленности — вплоть до остановки — течения времени организует «топосы прошлого», в том числе Вторчермета, в целом ряде стихотворений Рыжего. Однако если для Рыжего было важно акцентировать таким образом «сохранность» личного, индивидуального прошлого, материальность и подлинность детских воспоминаний (см. об этом: [Арсенова, 2011a]), то в киноленте Алены ван дер Хорст атмосфера словно бы застывших во времени кварталов Вторчермета призвана выразить мысль о непережитости 90-х и преемственности поколенческой травмы: сегодняшние дети, то там, то здесь избивающие друг друга на снегу, оказываются наследниками того жестокого постперестроечного десятилетия, в которое сформировались их родители<sup>14</sup>. Вместе с тем такой характерный образ, поданный «в рапиде», как детская рука с большим игрушечным автоматом,

<sup>13</sup> Узнаваемость, на первый взгляд, и заурядность, стертость облика этого пространства в восприятии российской аудитории оборачивается ожидаемой и закономерной «экзотичностью» для зрителя западного. Выступая неотъемлемой частью художественного целого фильма, этот имманентный адресат и его точка зрения, как нам представляется, во многом определяют рецепцию фильма «Борис Рыжий» в России, формируют ракурс взгляда *на свое как на чужое*, заключающий в себе определенный авторефлексивный потенциал.

<sup>14</sup> Так, в своем обзоре Мария Бейкер замечает: «...Прыгает и обрывается зернистая телефонная картинка, меняется качество изображения, но неизменна суть — вторчерметская жизнь движется по замкнутому кругу, новое поколение екатеринбургских мальчиков месит друг друга в кровь, “пользуясь свободами на смерть, на осень и на слезы”» [Бейкер].

который ребенок с сомнамбулической настороженностью несет перед собой, наготове, репрезентирует не только посттравматический синдром затронутых «незамеченной войной» 90-х, но и тотальную милитаризованность российского сознания, столь очевидную с западной точки зрения. Он неизбежно вызывает в памяти строчку из стихотворного цикла Рыжего «Отрывки» 1993 г.: «Здесь страшно жить, когда ты безоружен»<sup>15</sup>, — цикла, в целом рисующего лики страшного города, в роли которого выступает Свердловск, как своего рода модели «страшного мира» — но уже «в рыжевском изводе».

Нельзя не отметить, что наряду с ярким предметным образом игрушечного оружия, фигурирующим в таких стихотворениях Рыжего, как, например, «Ночь — как ночь, и улица пустынна...» [с. 130–131], «Что махновцы — вошли красиво...» [с. 193–194], тема драки в кинофильме Ван дер Хорст визуализирует характерный для его поэзии мотивный комплекс борьбы, неравного боя, избиения<sup>16</sup> (см., например, стихотворения «Через парк по ночам я один возвращался домой...» [с. 81], «Отделали что надо, аж губа...» [с. 151], «Не во гневе, а так, между прочим...» [с. 225] и др.), а потому не может быть списана исключительно на режиссерское решение. Тема драки как вынужденного стиля жизни, образа существования звучит и в монологе Рыжего из упоминавшейся телепередачи 2000 г., фрагмент которого включен в голландский фильм, переходит в диалоги Алены ван дер Хорст с 14-летним Артемом Рыжим и короткие видеоролики, снятые им на мобильный телефон в школе.

В целом, несмотря на отмеченную выше скудность непосредственно поэтической составляющей киноленты, 60-минутное полотно которой прошивается флегматичными стежками всего 10 текстов Рыжего<sup>17</sup>, отдельные образы и ситуации из его

<sup>15</sup> Примечательно, что составители последнего на данный момент издания стихотворений Б. Рыжего (2018) вынесли эту строку в заглавие всего сборника, что побуждает рассматривать ее в качестве одного из возможных репрезентантов художественного мира поэта.

<sup>16</sup> Специально выделен в работе: [Непомнящих, 2015, с. 153–154].

<sup>17</sup> В фильме звучат стихотворения: «Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей...», «Погадай мне, цыганка, на медный грош...», «Мне

стихотворений обыгрываются на уровне визуального ряда и вполне опознаются подготовленным зрителем как «рыжевские». Это, например, топос типичного подъезда «хрущевки» и его обитатели (помимо звучащего «В том доме жили урки...», это — «Разве только ангел на четыре слова...» [с. 10–11], «Я был учеником восьмого класса...» [Рыжий, 2002], «Трижды убил в стихах реального человека...» [Рыжий, 2000, с. 47]); многочисленные образы трамваев (см.: «Трамвайный романс» [с. 30–31], «Много было всего, музыки было много...» [с. 219–220], «Если в прошлое, лучше трамваем...» [с. 277] и др.); похоронный оркестр (см.: «Ангинный, бледный полдень на Урале...» [Рыжий, 2002], «Урал — мне страшно, жутко на Урале...» [Рыжий, 2005], «Похоронная музыка...» [с. 134], «Досадно, но сколько ни лгу...» [с. 207–208], «Похоронных оркестров не стало...» [с. 227], «По родительским полтам пройду, нашкуляв на “Памир”...» [с. 220–221] и др.)<sup>18</sup>; вспоминаемые, а потому оформленные с эффектом сеппи картины дворового детства (см.: «В полдень проснешься, откроешь окно...» [с. 172–173], «Россия — старое кино...» [Рыжий, 2000, с. 46], «Качели» [с. 219] и др.); а также единичные образы: например, играющие в снежки дети («...В снежки играют мокрые солдаты <...> ни в чем не виноваты, словно дети» («Скажи мне сразу после снегопада...») [Рыжий, 2002]); одиноко сидящий на качели во дворе «странный» парень («... местный дурень, даун Петя» («Ордена и аксельбанты...») [с. 235–236]); возлежащие на теплотрассе бездомные собаки («На теплотрассе выросли цветы. / Калеки, нищие, собаки и коты / на теплотрассе возлежат...» [с. 276]); беззубый пропойца («Как пел пропойца под моим окном! / Беззубый, перекрикивая птиц...» [Рыжий, 2003, с. 116]) и т. д.

не хватает нежности в стихах...», «Я родился, доселе не верится...», «В том доме жили урки...», «Ордена и аксельбанты...», «Приобретут всеевропейский лоск...», «Восьмидесятые-усатые...», «Зависло солнце над заводами...», «Музе» («Напялим черный фрак...»), «Не вставай, я сам его укрою...». Для сравнения: в киноленте М. Казниной «Под небом, выпитым до дна» (2005), также посвященной Б. Рыжему, 12 стихотворений звучат на протяжении 18 минут.

<sup>18</sup> О похоронной музыке в ряду атрибутов смерти поэзии Рыжего см.: [Непомнящих, 2018].

Менее очевидная, но значимая и глубинная аллюзия к угадываемым строчкам Рыжего «Однако целый мир переменился вдруг, / <...> я перенаберу все номера подруг, / а там живут другие, матерятся» («Я вышел из кино, а снег уже лежит...») [с. 108], в сниженном ключе обыгрывающим ситуацию необратимой смены времен и укладов, строчкам, выражающим ощущение подмены, отсутствие контакта и невозможность диалога, прослеживается на уровне сюжетной линии фильма, которая представлена поисками Ольгой Рыжей на Вторчермете бывших соседей их семьи. Именно эта линия начинает киноповествование и именно она во многом отвечает за его ритм и динамику.

С самых первых шагов — в частности, с открывающей фильм стычки со «старожилами» вторчерметовского двора — поиски Ольгой и Аленой людей, которые могли бы помнить Бориса по 80-м гг. и рассказать что-то на камеру, кажутся все более бесплодными и обреченными на провал: жильцы дома, в котором некогда жили Рыжие, встречают незваных гостей настороженно, а подчас и откровенно агрессивно. Тщетность попыток героини достучаться (иногда в прямом смысле этого слова) до людей, не нарвавшись при этом на настоящих бандитов, череда закрытых или закрывающихся перед лицом дверей рисуют типичную картину российской жизни девяностых и нулевых — столь не похожую на ставшую мифологизированной советскую, когда все знали всех и ходили друг к другу в гости. Будучи выстроена по принципу кумуляции, накопления ряда повторяющихся «неудач» и, вместе с тем, напряжения, разрешающегося в итоге «прорывом», эта сюжетная линия в наиболее общих чертах передает ситуацию граничащего с отчаянием *бессилия* человека перед лицом враждебности, беспамятства, глухоты людей и ее постепенного преодоления.

В интермедially разрежающих основное действие фильма картинах Вторчермета, поданных «в рапиде», наиболее выразительной сценой, метафорически оформляющей это бессилие, оказывается сцена с надрывно лающей в объектив кинокамеры дворовой собакой: ее лая зритель не слышит, будучи отделен условной звуконепроницаемой стеной фонового гула города. Этот экзистенциальный по своей сути образ глухого

оборонительного крика как нельзя ярче выражает, с одной стороны, откровенное и безусловное недоверие среды к *другому* и обоюдную невозможность диалога, взаимопонимания, а с другой стороны — стоящую за всем этим почти бессловесность среды, словно лишенной вследствие травмы как человеческого голоса, так и памяти, и самосознания.

Немаловажно, что фактурность, «выпуклость» сюжетной линии Ольги Рыжей создается в фильме самой непостановочной реальностью съемок, в чем заключается известная свобода документального кино<sup>19</sup>. Перелом в первоначальной тщетности поисков Ольги намечает на 25-й минуте фильма встреча с пожилой соседкой по подъезду, которая готова поговорить и впускает героиню в квартиру (эта сцена также не обходится без образа лающей собаки — однако теперь уже обретшей и голос, и имя). И хотя хозяйка, строго говоря, настроена в большей мере поведать историю своей семьи, нежеле пытается вспомнить юного Бориса, встреча с ней знаменует своего рода «прорыв» в ситуации невозможности диалога. Примечательно, что происходит он в обществе персонажа уже иной экзистенциальной идентичности — основанной на памяти о советском героическом прошлом, центральным событием которого является Великая Отечественная война — не «незамеченная», а осмысленная, исторически и идеологически оправданная: как спешит сообщить гостям хозяйка, ее покойный супруг был военным и получил много наград. Последнее дает Ольге возможность процитировать стихи брата — «Ордена и аксельбанты / в красном бархате лежат...», — написанные, как она предполагает, по воспоминаниям об увиденной в детстве военной похоронной процессии в честь соседа, и, таким образом, наконец сообщить реальности Вторчермета, волею случая воплотившейся в лице этой женщины, о том, что она стала частью литературы.

Оказавшийся возможным разговор о стихах и реальных прототипах их персонажей и ситуаций в дальнейшем продол-

---

<sup>19</sup> См.: «— Какие пределы у этой свободы в документальном кино? — Реальность. Герои, — отвечает Алена ван дер Хорст. — Мы предполагаем, а Бог располагает. Иногда кажется, что фильм будет об одном, а получается — о другом. Но это как раз самое интересное в документальном кино: жизнь, как она есть, непредсказуемая, странная» [Меликова, Ван дер Хорст].

жится в эпизоде неожиданно скоро увенчавшихся успехом поисков Сергея Лузина — одноклассника и одного из ближайших друзей Рыжего по Вторчермету. В присутствии гостей Сергей читает строки из стихотворения Бориса «Зависло солнце над заводами...»: «...Серегу-Жилу со товарищи / убили в Туле, на разборке», — допуская, что они посвящены ему.

Более того, сцена встречи с пожилой соседкой — человеком советской формации — оказывается поворотным моментом в развитии всего киноповествования в целом. Так, мотив советского прошлого начинает отчетливее звучать не только в разговорах с ключевыми героями фильма, но и буквальном смысле — в виде военно-духового оркестра, то картинно шествующего по кварталам и подъездам Вторчермета, то оглашающего район с крыши дома. Важно, что, зародившись в контексте темы советских похоронных оркестров, которые выступают характерной деталью, а подчас даже символом излета советской эпохи в поэзии Рыжего, эта музыка в фильме из прощально-мрачной плавно перетекает в мажорную маршевую и обратно. С одной стороны, эти метаморфозы могут выражать условность трагедии частного существования в большой общественно-исторической перспективе (вспомним слова режиссера: «Многие мои фильмы как раз о том, как колеса истории катятся по человеческим судьбам» [Меликова, Ван дер Хорст]); с другой же стороны, они символизируют более общую и, на первый взгляд, простую мысль — о неразрывности, *спаянности* жизни и смерти, о чем в следующем эпизоде говорит Олег Дозморов.

\* \* \*

Эпизод, выстраивающийся вокруг фигуры Сергея Лузина, венчает сюжетную линию «поискового» путешествия Ольги и Алены на Вторчермет: это пространство постиндустриальной разрухи, несущее на себе отчетливые следы «лихих 90-х», обретает в его лице свой голос, а вместе с тем и толику авторефлексии. Он органично входит в названную нами обобщенно «семейной» сюжетную линию, в рамках которой судьба Бориса Рыжего из «локальной» истории жизни и странной гибели частного человека, затронувшей, главным образом, его родных (см., первую половину фильма и, в частности, первый диалог Алены

с Артемом Рыжим), начинает осмысляться как обусловленный рядом факторов элемент широкой исторической перспективы жизни страны и общества.

В этом отношении — заметим попутно — ракурс взгляда на судьбу Б. Рыжего в голландском фильме значительно отличается от представленного ранее отечественной 18-минутной короткометражкой Свердловской киностудии «Под небом выпитым до дна» (2005) [Под небом...]. Ее режиссер Марина Казнина, привлекая фотографии и видео из архива Рыжих, рисует образ Бориса в кругу семьи, в череде сменяющих друг друга возрастов; возможные причины его трагического ухода здесь если и затрагиваются — в частности, Ольгой Рыжей и мамой, Маргаритой Михайловной, — то носят, по сути, внутренний, сугубо личный характер и едва ли коррелируют с внешним контекстом жизни поэта. Впрочем, этот фильм и не ставит сколько-нибудь «расследовательских» задач — его следует считать скорее данью памяти, причем не только поэту Б. Рыжему, но и его отцу, известному геофизику Борису Петровичу Рыжему, ушедшему из жизни спустя несколько лет после сына; именно его голосом звучат стихи Рыжего за кадром.

Алена Ван дер Хорст не избегает в своем произведении явной переключки с короткометражкой 2005 г. (так, сцена на кладбище, в которой Ирина Князева убирает снег с могилы Рыжего, является почти цитатой сцены из фильма М. Казниной: Маргарита Михайловна очищает от снега могилу сына), она также привлекает старые фотографии и фрагменты семейного видеоархива (съемки на свадьбе и похоронах Рыжего) — однако при этом в разговоре о «трагедии поэта» не предоставляет слова сестре Ольге и Маргарите Михайловне, как бы уже «высказавшимся» ранее, выбирая других героев: Ирину Князеву, Сергея Лузина, Олега Дозморова и Артема. Такой выбор видится неслучайным — все это люди «нового» времени. Ирина, Сергей и Олег — ровесники Рыжего, их выпуск из школы пришелся на лето переломного 1991 г., когда окончательно рухнул Советский Союз («Окончание советской эпохи совпало с окончанием советского детства», — говорит Олег). Определенная общность экзистенциального опыта — опыта вхождения во взрослую жизнь, самоопределения на фоне / в ситуации кардинальной смены ценностных ориентиров и отсутствия каких-либо пред-

ставлений о будущем — позволяет им, наряду с Рыжим, выступить в качестве *голоса поколения*. Их трактовки «трагедии» Рыжего — различные по своим основаниям — не столько дают какой-то окончательный ответ на вопрос о причинах его гибели, сколько выполняют авторефлексивные и перформативные функции, позволяя высказаться самому хронотопу фильма Ван дер Хорст, — новой эпохе на руинах советской империи.

Неудивительно, что семантика состояния неустойчивого равновесия, некоей — в самом широком смысле — *пограничности* становится для ровесников Рыжего центральной, концептуально важной, причем не только в разговоре об их времени и поколении, но и в попытках охарактеризовать мироотношение Рыжего, во многом предопределившее его «трагедию». На уровне социального Олег Дозморов и Сергей Лузин говорят о том неравенстве, которое с детства ощущал Борис — юноша из благополучной интеллигентской семьи — в пролетарском районе Вторчермета, одновременно тяготея к кругу местных простых ребят и оставаясь при этом *другим*, не переступая определенной черты («Свой среди чужих, чужой среди своих» — резюмирует Лузин). На уровне эмоционально-психологическом Рыжему, как и всем поэтам, по мысли Артема, было присуще обостренное восприятие чужой боли, страдания<sup>20</sup>; Ирина дополняет этот образ, размышляя о той степени и глубине собственного переживания Рыжего, которое — вопреки всему, — вероятно, и подтолкнуло его к последнему решению.

Об историческом «разломе» 1991 г., на вершине которого оказались они, выпускники обычных свердловских школ<sup>21</sup>, в

<sup>20</sup> Речь идет, вероятно, о некоей саморазрушительной для человека сверхэмпатичности — черте, проявившейся и на уровне лирического субъекта Рыжего, которая в свое время привлекла внимание Е. Евтушенко и дала ему основания назвать Бориса «беззащитно бескожим» [Евтушенко].

<sup>21</sup> В беседе с Еленой Фанайловой о фильме «Борис Рыжий» Алена ван дер Хорст специально заостряет внимание на этом моменте: «...и на каждом показе всегда находится один человек, который говорит: “Да, я тоже окончил школу в 91-ом году, и у меня такая же история”. И вот это 91-ый год. Люди, которые оканчивали в 95-ом году или в 89-ом, у них не то. А это именно какой-то ключевой момент, когда ты сдаешь экзамены, *ты учишься в школе — и весь мир рушится* (курсив наш. — Т. А., В. М.)» [Фанайлова]. Возможно, здесь

прежние времена отправившиеся бы честно трудиться на заводы, а в условиях новых реалий ушедшие в различного рода нелегальную, подчас криминальную деятельность, говорит Сергей Лузин. Об утрате вместе с советскими детством и юностью надежд на счастливую жизнь, светлое будущее, рассуждает Олег Дозморов. Разговор Алены с Ириной Князевой о первом постсоветском десятилетии в России, подрыве прежних ценностей и приоритетов, моральном падении, случившемся с их, по выражению Ирины, «поколением охранников», разворачивается на екатеринбургском кладбище, среди могил так называемых «братков» — все они погибли молодыми в годы «дикого капитализма» и криминальных войн без правил.

В этом эпизоде Алена ван дер Хорст вновь обращается к приему фокусировки внимания камеры на отдельных лицах — на этот раз лицам юношей на каменных надгробиях, переходя затем к лицам одноклассников из школьного выпускного фотоальбома Ирины и Бориса, и далее — к лицам современных мальчишек нулевых, снятым на фоне школьной стены. Параллельно этому монтажному стеку, впоследствии отмеченному Зарой Абдуллаевой в качестве одного из самых сильных мест в фильме (см.: [Фанайлова]), звучат стихи Бориса Рыжего:

Приобретут всеевропейский лоск  
слова трансасиатского поэта,  
я позабуду сказочный Свердловск  
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне ни выпало остыть,  
в Париже знойном, Лондоне промозглом,  
мой жалкий прах советую зарыть  
на безымянном кладбище свердловском.

Не в плане не лишенной красоты,  
но вычурной и артистичной позы,  
а потому что там мои кенты,  
их профили на мраморе и розы.

скрыта возникающая на подсознательном уровне аналогия с поколением советских людей, окончивших школу 50-ю годами ранее и также стремительно «выброшенных» из детства. Не исключено, что эта потенциальная аналогия играет свою роль в осмыслении Аленой постперестроечных лет в России через метафору *войны*.

На купоросных голубых снегах,  
закончившие ШРМ на тройки,  
они запнулись с медью в черепах  
как первые солдаты перестройки.

Пусть Вторчермет гудит своей трубой.  
Пластполимер пускай свистит протяжно.  
И женщина, что не была со мной,  
альбом откроет и закурит важно.

Она откроет голубой альбом,  
где лица наши будущим согреты,  
где живы мы, в альбоме голубом,  
земная шваль: бандиты и поэты [с. 198–199].

Это стихотворение можно без натяжки назвать центральным для киноленты «Борис Рыжий». И дело не только в том, что оно звучит в исполнении самого поэта и воспроизводится полностью, тогда как другие чаще всего в виде отдельных строк и голосом Олега Дозморова. Представленный в нем образ «первых солдат перестройки», вероятно, во многом определил, направил взгляд Алены ван дер Хорст, экстраполирующей заключенную в нем семантику *войны* на ситуацию постперестроечного десятилетия в России в целом. Не разделяя узнаваемо рыжевской романтизации криминального элемента<sup>22</sup> — в контексте документально-биографического фильма романтизации отчетливо «лирико-ролевой» и даже литературной, — она вместе с тем фокусирует внимание зрителя на онтологическом сходстве «поколения охранников», т. н. «бандитов», героев своего времени, и поэта, стоящего *над* этим временем и, тем

---

<sup>22</sup> Справедливости ради следует заметить, что годом–двумя ранее (в прижизненном сборнике стихотворение «Приобретут все-европейский лоск...» датируется 1997-м, а в последующих изданиях — 1998-м г.) Рыжим было написано куда менее известное, но показательное стихотворение «У телеэкрана»: «Уж мы с тобой, подруга, поотстали / от моды — я живой и не вдова ты, / убили этих, тех — не убивали, / повсюду сопляки и автоматы. / Я не могу смотреть на эти лица, / верней — могу, но не могу представить, / что этот бедный юноша-убийца / и нас убил, разрушив нашу память <...>» [Рыжий, 2003, с. 86]. См. также более ранее «Не верю в моду, верю в жизнь и смерть...» [с. 50–51].

не менее, *слушающего его музыку*, — на их сопричастности существованию, которое пропитано опасностью, по сути — смертью и неотделимо от нее<sup>23</sup>. Разница лишь в том, что неизменно скользя по краю, эти «герои» не замечают близости смерти; поэт же, оставаясь в теплом доме за письменным столом, видит неочевидное — то, что Олег Дозморов, переведа разговор в экзистенциальную плоскость, выражает в, на первый взгляд, парадоксальной формуле: «...в жизни много смерти. Много смерти, как на войне». В этом благополучном знании, покойном свидетельствовании, когда ты жив, а «все погибли», и заключается, как разъясняет Олег, *вина* поэта в понимании Рыжего. Его вина.

Во всем, во всем я, право, виноват,  
пусть не испачкан братской кровью,  
в любой беде чужой, стоящей над  
моей безумною любовью,  
во всем, во всем, вини меня, вини,  
я соучастник, я свидетель... [с. 77].

«Это не вина даже, а стыд... за то, что живой», — продолжает Олег, словно бы комментируя одно из стихотворений Рыжего, которое, как и процитированное выше, присутствует в подтексте этой сюжетной линии фильма:

И вроде не было войны,  
но почему коробит имя  
твое в лучах такой весны,  
когда глядишь в глаза жены  
глазами дерзкими, живыми?

И вроде трубы не играли,  
не обнимались, не рыдали,  
не раздавали ордена,  
протезы, звания, медали,  
а жизнь, что жив, стыда полна? [с. 280–281].

Вернемся к упомянутому выше монтажному стеку, чтобы отметить в заключение один важный, на наш взгляд, но, воз-

<sup>23</sup> Суть этого существования пытается выразить своими словами и 14-летний Артем Рыжий: «...Потому что у нас бандитская страна: постоянно кто-нибудь умирает, постоянно что-то происходит...».

можно, неочевидный момент. Несмотря на достаточно мрачную атмосферу фильма в целом, в нем выделяется целый ряд своего рода «негромких просветов», «прорывов» (один из них мы уже обозначили в сюжетной линии Ольги Рыжей; другой в чистом виде являет собой финальная сцена фильма с джунгарским хомячком, появлением которого разрешается напряжением решительно сомкнутых рук Артема). Характерно, что Алена ван дер Хорст не только заимствует из стихотворения «Приобретут все-европейский лоск...» образный ряд «кладбище — фотоальбом» — но параллельно воспроизводит восходящую к финалу текста интонацию, развивая и «достраивая» затем намеченную Рыжим семантическую линию своего рода «оживления» персонажей<sup>24</sup>: от лиц на кладбищенских памятниках (топос смерти) она переходит к лицам, запечатленным на фото (топос памяти), — и далее к живым, сначала сосредоточенным, а затем улыбающимся и щурящимся на солнце у школы лицам детей (топос жизни, ценностью развернутый в сторону будущего). Венчая этот портретный ряд буквальным воплощением «согретых будущим лиц», Ван дер Хорст средствами кино воссоздает одну из важнейших для поэзии Рыжего моделей *обратного хода времени*, которая заключает в себе идею-миф о возможности засмертной жизни — посмертного возвращения в детство. Дискурсивной разверткой этого визуального ряда звучат сдвинутые ближе к финалу фильма слова Олега Дозморова: «...Время не вернешь. Можно вернуться в стихах, можно вернуться потом — умерев. После смерти мы, видимо, все возвращается туда, в детство, в прошлое, в те моменты, когда нам было хорошо. Когда мир нас любил. Наверное, это после смерти должно происходить... Я думаю, что так хотелось бы ему». Говоря от своего лица, Олег вместе с тем выражает и глубинные смыслы поэтического мира Рыжего в целом, очевидно, разделяя их и как поэт, и как современник<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Мотив, условно говоря, «оживления» прослеживается и в других стихотворениях Рыжего, использующих образ «фотографии», см., например, «Так я понял: ты дочь моя, а не мать...» [с. 250–251] и «Из фотоальбома» («Тайга — по центру, Кама — с краю...») [с. 189–190].

<sup>25</sup> См. в книге Ю. В. Казарина «Поэт Борис Рыжий»: «По наблюдениям О. Дозморова, отношение Бориса к миру складывалось из его понимания трагического триединства “Рай — Ад — Потерянный рай”»: Рай — это счастливое прошлое, детство, всеобщая взаимная любовь, мир прекрасный, противоречивый и родной; Ад — это настоящее, это

## Список литературы

*Арсенова Т.А.* Вторчермет Бориса Рыжего на литературной карте России: к проблеме читательской рецепции // Уральский исторический вестник. 2011. № 4 (33). С. 31–36.

*Арсенова Т.А.* Хронотоп детства в лирике Бориса Рыжего // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011а. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть. С. 73–82.

*Бейкер Мария.* Судьба поэта с Урала расскажет Западу о России 90-х. 2008. 20 нояб. [Электронный ресурс]. URL: [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid\\_7740000/7740910.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_7740000/7740910.stm) (дата обращения: 19.02.2019).

*Бродский И.* Стихотворения и поэмы : в 2 т. Т. 2 / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Лосева. 2-е изд. СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2012. 576 с. (Новая 6-ка поэта).

*Верхейл К.* «Русский язык – самый трудный» : [интервью] / К. Верхейл, В. Чепелев // Урал. 2003. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://uraljournal.ru/work-2003-2-637> (дата обращения: 28.02.2018).

*Верхейл К.* «Я тебе привезу из Голландии Lego...» (эскиз мемуарно-исследовательской статьи) // Филологический класс. 2003а. № 10. С. 83–86.

*Верхейл К.* Любовь остается : вступительное слово к русско-голландскому сборнику Бориса Рыжего «Облака над городом Е» / пер. [1 и 2 частей статьи] И. Михайловой // Знамя. 2005. № 1. С. 157–166.

*Евтушенко Е.* Беззащитно бескожий : Из антологии Е. Евтушенко «Десять веков русской поэзии» // Новые известия. 2008. 2 сент. URL: <http://www.newizv.ru/culture/2008-09-05/97371-bezzashitno-beskozhiij.html> (дата обращения: 25.04.2019).

*Казарин Ю. В.* Поэт Борис Рыжий. 2-е изд., доп. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. 324 с.

*Манский Виталий.* «Любовь – это картошка»: связь с Россией как родовая травма // Meduza. 2017. 29 сент. [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/29/shest-kvadratnyh-metrov-v-russkoj-derevne-artdokfest> (дата обращения: 19.02.2019).

*Матвиенко Кристина.* Разбились о быт. «Борис Рыжий», «Перестройка», «Части тела» // Искусство кино. 2010. № 1, янв. [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article6> (дата обращения: 19.02.2019).

любовь и страх за ближних своих, это сначала игра в трагедию, в горькую комедию, романтизация неромантического <...> Потерянный рай – это будущее: смерть, воскрешение и возвращение в Детство, назад (или вперед? по кругу?) в Рай» [Казарин, с. 113].

*Меликова Анна, Ван дер Хорст А.* Алена ван дер Хорст: «Это была война»: [интервью] // Сеанс. 2015. 30 марта. [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/blog/aliona-van-der-horst-interview/> (дата обращения: 19.02.2019).

*Меллер В. А.* Блок уроков литературы на тему: «Екатеринбургский поэт Борис Рыжий. Пространство Вторчермета в художественном измерении» // XXII городские открытые педагогические чтения «Современное образовательное пространство – условие достижения стратегических ориентиров национальной политики в сфере образования»: материалы конф., Екатеринбург, 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/file/ddf70e14293cf724991f0ad37ddcb8f6> (дата обращения: 01.02.2019).

*Непомятых Н. А.* «Чувство смерти» в поэзии Бориса Рыжего // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир : сб. ст. и докл. / под ред. Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. С. 141–158.

*Непомятых Н. А.* Тезаурус смерти в поэзии Бориса Рыжего // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : эксперимент. изд. Новосибирск : Акад изд-во «Гео», 2018. Вып. 4, ч. 2 : Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XX в. (авторские тезаурусы). С. 186–225.

*Пакните Марта.* Кризис подлинности : [рец. на фильм «Борис Рыжий» А. ван дер Хорст] // Вещь. 2010. № 2. С. 102–103.

Под небом выпитым до дна : [фильм. 2005. Режиссер Марина Казнина] : [видео]. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=llttYOWONRA> (дата обращения: 27.04.2019).

*Познин В. Ф.* Метафора как часть медиатекста // Медиаобразование. 2017. № 2. С. 112–123.

*Рыжий Б.* «И всё такое...»: стихотворения. СПб. : Пушкинский фонд, 2000. 56 с.

*Рыжий Б.* Рубашка в клеточку // Знамя. 2001. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1453> (дата обращения: 25.04.2019).

*Рыжий Б.* «Вот и всё, я побуду один...» / публ. Б. П. Рыжего и И. Княzewой // Знамя. 2002. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1636> (дата обращения: 25.04.2019).

*Рыжий Б.* Стихи. 1993–2001. СПб. : Пушкинский фонд, 2003. 376 с.

*Рыжий Б.* «...не может быть и речи о памятнике в полный рост...»: Роттердамский дневник / публ. И. Княzewой и Б. П. Рыжего // Знамя. 2003а. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1991> (дата обращения: 28.02.2019).

*Рыжий Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 832 с.

*Рыжий Б.* Приснится воздух / публ. И. Князевой и Б.П. Рыжего // Знамя. 2005. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=2559> (дата обращения: 25.04.2019).

*Рыжий Б., Абакумова С.* Поэт должен выступать адвокатом жизни... : [интервью] // Областная газета (Свердл. обл.). 2000. № 16, 27 янв.

*Тагильцев А. В.* «Роттердамский дневник»: к вопросу о жанровой природе текста Бориса Рыжего // Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения : сб. науч. тр. Екатеринбург : [УрГПУ], 2009. Вып. 11. С. 140–145.

*Фаликов И.* Борис Рыжий. Дивий камень. М. : Молодая гвардия, 2015. 382 с. (Жизнь замечательных людей : Малая сер. : сер. биогр. ; вып. 86).

*Фанайлова Е.* Россия глазами русских и иностранцев : [о третьем фестивале документального кино «Артдокфест»] // Радио Свобода. 2009. 12 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/1902419.html> (дата обращения: 24.02.2019).

*Boris Ryzhy / Борис Рыжий* : [фильм. 2008. Режиссер Алена ван дер Хорст] : [видео]. [Электронный ресурс]. URL: [https://vk.com/video-2911014\\_144840013](https://vk.com/video-2911014_144840013) (дата обращения: 24.02.2019).

*Boland H.* Poetry International 2000: Boris Ryzji // *Passionate* (Rotterdam). 2000. Jaargang 7. P. 33–35. [Elektronische bron]. URL: [https://www.dbnl.org/tekst/\\_pas002200001\\_01/\\_pas002200001\\_01\\_0073.php](https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200001_01/_pas002200001_01_0073.php) (verkregen op: 05.03.2019) (на нидерл. яз.).

*Langeveld A., Weststeijn W.G.* Anne Stoffel: Aleida Schot-Prijs Voor Vertalingen 2005. [Elektronische bron]. URL: <http://www.aleidaschotstichting.nl/stoffel.html> (verkregen op: 05.03.2019) (на нидерл. яз.).

*Monna J.* Tussen Bandieten en Poëten // *Groene Amsterdammer*. 2008. № 48, 28 november. [Elektronische bron]. URL: <https://www.groene.nl/artikel/tussen-dichters-en-bandieten> (verkregen op: 05.03.2019) (на нидерл. яз.).

*Ryzji B.* Wolken boven E : gedichten / vertaling Anne Stoffel ; ten geliede Kees Verheul. Amsterdam : Uitgeverij Hoogland & Van Kaveren, 2004. 74 p. (на нидерл. и рус. яз.).

*Ryzji B.* Rotterdams dagboek / vertaling en voorwoord Aai Prins. Amsterdam : Uitgeverij Hoogland & Van Kaveren, 2006. 76 p. (на нидерл. яз.).

*Ryzji B.* Afscheid in Rusland : gedichten / vertaling Anne Stoffel. Amsterdam : Uitgeverij Hoogland & van Klaveren, 2013. 80 p. (на нидерл. яз.).