

"И каждый пошёл своею дорогой,
А поезд пошёл своей".
Из репертуара старой рок-группы

ОТНОШЕНИЕ К УБИЙСТВУ и, в частности, к смерти в англосаксонской культуре отличается от нашего-русского, европейского. Для них мёртвое тело — что-то вроде замечательного арт-объекта, неслучайно там родился феномен фотографии post mortem, когда викторианские леди заказывали фото своих только что умерших дочек — в цветах и рюшах, с широко раскрытыми глазами. Для нас убийство — мрак и хладный ужас. Для них — любопытнейший эксперимент, как для преступника, так и для судьи. Типаж бесстрастного сыщика — плод англосаксонского разума. У убийцелателя — повышенный интерес к теме. Кого там нынче потрошат на такой-то стрит? И что — уже отловили и скоро вздёрнут? Первостепенно важен не фактор справедливости и воздаяния, но ответ на вопрос "Кто убийца и зачем он это совершил?". У Рэймонда

Чандлера эссе о детективах именуется недвусмысленно: "Простое искусство убивать". Отсюда близко до хоррора, триллера и прочего саспенса. Кстати, словечко suspense вообще невозможно перевести дословно. Это часть их островной, рыжей, насмешливо-жесткой натуры. Любая попытка объяснить — многословна и неточна. Мы тоже привыкли к особой эстетике британской жутки и даже пытаемся получать от неё удовольствие. Хорошо знаем и любим Холмса, Пуаро, старушку Марпл и отца Брауна. "Ничего, что мы чужие, вы рисуете!" — как пел бард, правда, по иному поводу. "Убийство в Восточном экспрессе" — один из самых востребованных сюжетов Агаты Кристи. Его поминуют и цитируют не только исследователи жанра, но и люди, страшно далёкие от филологии. Так, в одном российском сериале прозвучало: "Ну, тут у вас какое-то "Убийство в Восточном экспрессе"! Жаль, я не Эркюль Пуаро...". И если становится понятно, что хотел сказать растерянный следователь: ему подкинули запутанное и нелогичное (с виду!) преступле-

ние, а он — службист с кучей обязанностей, а не тот гений-бонвиван, для которого колотые раны — лишь повод для игры ума. Забавно, что Рэймонд Чандлер ещё в 1944 году иронически раскритиковал фабулу: "У Агаты Кристи есть роман с участием господина Эрколя Пуаро, хитроумного бельгийца, изысканного на французском языке из школьного учебника. Изрядно помучив свои "маленькие серые клеточки", то бишь пошвевелив мозгами, он приходит к гениальному выводу, что коль скоро никто из пассажиров некоего экспресса не мог совершить убийство в одиночку, то, стало быть, они сделали это скопом, разбив всю процедуру на последовательность простейших операций — конвейерная сборка машинки для разбивания яиц! Задача из тех, что ставит в тупик проныцательнейшие умы. Зато безмозглый осёл решает её в два счета". Даже в этой насмешке таится явная зависть: как всё глупенько и банально, а вышла история экстр-акласса. Переиздания, радиоспектакли, театральные постановки и, разумеется, киноверсии.

Греты Ольсен возникает жгучая латино-дива, котолчка Пилар Эстравадос (Пенелопа Крус). Через всё повествование красной нитью идёт мотив расовой сегрегации, национализма и "еврейского вопроса". Проходная фраза "Её фамилия могла быть и Гольденберг. Вполне вероятно, что в её жилах текла еврейская кровь", — обратилась в сценарную изюминку. Педальрование проблемы тем более странно, что она никак не связана с раскрытием тайны. Упоминание, притом нарочитое, с нажимом и надрывом, нужно для чего-то иного. Создалось впечатление, что сценарист Майкл Грин отработывал некий социальный заказ, увязанный с пресловутой политкорректностью. Вышло у него ко-

УБИЙСТВО ЖАНРА

Новая экранизация знаменитого детектива Агаты Кристи

ряво и гнусовато. До крайности бесполоково. Напомню худшие образчики советского агитпропа, когда положительных героям дореволюционной литературы приписывали декабризм и борьбу с самодержавием. Вместе с тем, фильм — изумительно красив. Роскошные виды, удачные ракурсы, изыски в каждом кадре. Всё, что для глаз, — выше всяческих похвал. Оператор — критянин Харис Заимбарлуос — один из лучших в своём роде, а с Кеннетом Брана его связывает многолетнее сотрудничество. Перед нами — горы, ламина, поезд, светильники, алое кимоно с золотистым драконом. Кажется, что лучше бы фильм был немым! В духе старинных лент. Живые иллюстрации к популярнейшему роману. Заимбарлуос любитесь каждой сценой, даже тёмные силуэты рабочих на фоне пролёта вызывают эстетические переживания. Блестяц и сам поезд: он гораздо более выразителен, чем его картонные пассажиры. (В своё время Егор Холмогоров иронически выдал, что в наших ретро-фильмах главными героями являются "старый телевизор, автомобиль "Москвич" и автомат с газировкой". Судя по всему, не только в наших. Это всеобщая кручина).

Авторы "Убийства..." с достойным тщанием подошли к материальной стороне проекта: никаких вневременных или оосовременных деталей. Беспримесное, дистиллированное ар-деко с его буржуазной фанатерией. Патефонная пластинка и джаз-фейверк — игла крупным планом. Мужчины и женщины, сошедшие со страниц "Вог" и "Ванити Фэйр" за 1934 год. Широкие лацканы, галстучные зажимы, набриолиненные проборы, выверенная длина плащей и дамских платьев. Грим — точен до невероятности. Мишель Пфайффер поражает чертами божественной Греты Гарбо, а Джонни Депп смахивает на повесу Кларка Гейбла. Всё и вся — в нужном месте, в правильное время. Что удалось Кеннету Брана и его соратникам — так это воссоздать уютную и зловещую атмосферу 1930-х годов, где предчувствие грядущих кошмаров порождало сюрреализм. Тонкая грань между упоением и страхом. Раззолоченные пространства, благоуханные шелка, хрупкие плечи, блеклые локоны... сколько дней до катастрофы? А пока — всего лишь убийство подокон. Нормальная, понятная человеческая месть. Но детектив ли это? Здесь есть всё что угодно — от видовых этнографических зарисовок высокого качества до психологической мелодрамы и политической агитки. Но собственно детектива — нет. Убийство жанра. Безжалостное и вздорное. С кучей ули и следов, которые всегда оставляют непрофессионалы.

Галина ИВАНКИНА



Чандлера эссе о детективах именуется недвусмысленно: "Простое искусство убивать". Отсюда близко до хоррора, триллера и прочего саспенса. Кстати, словечко suspense вообще невозможно перевести дословно. Это часть их островной, рыжей, насмешливо-жесткой натуры. Любая попытка объяснить — многословна и неточна. Мы тоже привыкли к особой эстетике британской жутки и даже пытаемся получать от неё удовольствие. Хорошо знаем и любим Холмса, Пуаро, старушку Марпл и отца Брауна. "Ничего, что мы чужие, вы рисуете!" — как пел бард, правда, по иному поводу. "Убийство в Восточном экспрессе" — один из самых востребованных сюжетов Агаты Кристи. Его поминуют и цитируют не только исследователи жанра, но и люди, страшно далёкие от филологии. Так, в одном российском сериале прозвучало: "Ну, тут у вас какое-то "Убийство в Восточном экспрессе"! Жаль, я не Эркюль Пуаро...". И если становится понятно, что хотел сказать растерянный следователь: ему подкинули запутанное и нелогичное (с виду!) преступле-

Российскому зрителю хорошо известна экранизация Сидни Люмета 1974 года с Альбертом Финни и серия из проекта "Пуаро Агаты Кристи" с Дэвидом Суиле. И вот — новый, как ожидалось, шедевр. Кинокритики полагают: этот фильм будет событием года, открытием, прорывом. Знаковый режиссёр Кеннет Брана и он же — в роли Пуаро, шикарные декорации, погружение в эпоху, россыпь "звёзд" первой величины. Но здесь-то и подвох. Чересчур много плюсов часто обращаются в один преобладающий минус. Гора опять родила мышь. Хватая раскрученный первоисточник, опозориться проще простого. Всем сразу видна претензия. Тут или пан, или пропал. Коллизия многоизвестна, и потому свежая версия "Убийства..." — это примерно как очередной "Гамлет", благо Кеннет Брана в своё время прославился как нетривиальный принц Датский. От него и ждали открытия или, по крайней мере, значительной работы.

Как уже упоминалось, в картине — ошеломляющий звёздный состав. Кроме самого Кеннета Браны, мелькают Мишель Пфайффер, Джонни Депп, Уиллем

гладит с прищуром, выказывает милые чудачества (как написано) и ни разу не проявляется. Он особо ничего и не расследует — зрителю не знакомому с текстом вообще сложно понять, как Пуаро добрался до столь поразительного итога. И — ни грамма саспенса! Прочие тоже — фигуры, но не фигурыны. Немного выделяется Джонни Депп в роли Рэтчетта-Кассети. Умело и заученно рисует образ жулика предвоенной эпохи, но его так быстро убивают, что искромешный Депп не успевает раскрыться.

А дальше и вовсе начинаются гримасы пропаганды. "Худошавый, загорелый, с седеющими висками "Полковник из Индии", — подумал Пуаро", — так Агата Кристи очерчивает полковника Арбэнтота. Типовой канонический, возможно утрированный англичанин-джентльмен, которого в новой экранизации зачем-то делают... чернокожим (Песли Одом-младший) и сочиняют дичайшую отсечкуню от том, как тяжело приходилось Арбэнтоту в мире тотального расизма. Но и это ещё не край света. Вместо шведки-миссионерки

СЕЙЧАС УЖЕ все в принципе способны осмыслить реальность поминуют, что наш знаменитый мастер художественной фотографии Юрий Холдин — явление мирового масштаба. Как, безусловно, и Дионисий, которого он открыл миру. То, что сделал Холдин, с его умением, вплоть до юродства, безотказно и бескорыстно рыцарственным служением Традиции, — это от и до последовательное отрицание нынешнего постмодернистского мейнстрима в искусстве.

Постмодерн отрицает свойственную классике культуру оригинала — копии, заменяя эту культуру, основанную на подлинности, уходящей вглубь веков и никогда не теряющей духовной связи с Абсолютом, царством симулякров. Симулякр — это псевдокопия, копия никогда не существовавшего оригинала, размноженная, лишённая подлинного содержания пустота, раскрашенная со всей изощрённостью "художественного" приёма, смерть, напяливающая на себя разнообразные маски жизни. Симулякры, доминирующие в постмодерне, — это те самые "пробы поваленные", внутри наполненные полустыжными костюмами и смрадом, о которых сказано в Евангелии. Такова вся современная "глянцевая" масскультура. "Искусство" глянца (в том числе и прежде всего в фотографии) — это и есть доведённое до виртуозности умение маскировать духовную пустоту и смрад того, что Бодрийяр называет "состоянием после оргии", когда все цели достигнуты, все желания исполнены и все утопии реализованы. Стремиться больше не к чему, остаётся лишь симулировать желания и стремления, делать вид, что живёшь.

В этом аду "постсовременности", где не осталось подлинной идеальности, личности и творчества как созидания нового (что возможно лишь при наличии живой связи с древом Традиции, дерево — мировой архетип культуры), прорыв к её, традиции, подлинности возможен лишь через христоподражательный жертвенный подвиг и всегда являет собой чудо. Чудо обновлённой встречи с Творцом, дарующим человеку самому возможность творить. Чудо живой жизни, вдруг, вопреки всему, воскресающей посреди страшного и одновременно скучного смертельного маскарада. Такой прорыв через подвиг творчества и совершил Холдин. В царстве симулякров и имитации жизни (каковую по большей части и обслуживает современная коммерческая фотография — главный элемент культуры глянца) он своим "копированием" возродил, открыл для нас подлинный вид оригинала. Это было не копирование в обычном смысле, а как бы продолжение не подлинника, созидание на его основе столь же неповторимого и уникального труда, с использованием эксклюзивных авторских техник.

Впервые попав в Ферантоново в 1993 году, он в какой-то момент вдруг понял, что прежняя жизнь кончилась. Ибо совершилось открытие жизни новой — встреча со знаменитыми на весь мир фресками. Но захваченный сублимацией на него счастьем, вдруг посетившим его чудом узнавания, лаяза по лесам, подолгу рассматривая каждую фреску, он всё яснее создавал, что так, во всей глубине и полноте колоссального авторского замысла, никто никогда этого не увидит. Ибо туристы, которых на пятнадцать минут пускают в знаменитый храм, просто не в состоянии за это время постичь эту глубину, пытаясь как-то соотносить чувство невольного потрясения со скороговоркой экскурсовода, а широко растиражированные репродукции с комментариями... лучше бы не вспоминать о них. Стало ясно, что данный случай особенно ярко демонстрирует: человек эпохи позднего модерна, даже имеющий статус искусствоведа, по большей части не обладает инструментарием, необходимым для постижения творческого продукта высокой Традиции.

Промыслительно сохранившиеся уникальные фрески XV века представляют собой единый замысел, произведённый и предназначенный для человека молящегося, органично включённого в то, для чего предназначен и самый храм — в литургическое священнодействие. Помимо последовательного и очень логичного разоразачивания собственно содержательной стороны икононогоического сюжета, здесь важно буквально всё, в том числе соотношение со временем суток, с качеством дневного освещения. Без этого "внешнего" обрамления не воспринимаются и затухает сама цветовая гамма фресок.

с собой единый замысел, произведённый и предназначенный для человека молящегося, органично включённого в то, для чего предназначен и самый храм — в литургическое священнодействие. Помимо последовательного и очень логичного разоразачивания собственно содержательной стороны икононогоического сюжета, здесь важно буквально всё, в том числе соотношение со временем суток, с качеством дневного освещения. Без этого "внешнего" обрамления не воспринимаются и затухает сама цветовая гамма фресок.

ЛОВЕЦ СВЕТА

Юрий ХОЛДИН: между временем и вечностью

Долго рассматривая творение Дионисия при разном освещении, Холдин сделал своё главное открытие: полностью адекватное восприятие фресок возможно лишь в очень короткий временной промежуток в районе полудня солнечного дня. Именно тогда можно увидеть цветовое богатство фресок во всей порождённой автором полноте, именно такое освещение для них наиболее адекватно. В контексте сущного богослужебного круга понятно, что это время, когда завершается Литургия и люди подходят к Чаше, причащаются Святы Христовых Таин.

В другое время суток фрески тускнеют, в значительной степени теряется свойственная Дионисию объёмность изображения, сереет доминирующая здесь охра, а голубизна теряет свою неугловую прозрачность и глубину. При искусственном же освещении, при полной изоляции от дневного солнечного света (например, ночью или при наглухо занавешенных окнах) они вообще превращаются в свою противоположность и становятся решительно непонятно: а почему, собственно, это — мировой шедевр? А ведь именно так обычно фотографировали эти фрески до Холдина, тем самым напрочь убивая авторский замысел, разрывая столь необходимый для связи произведения с Божьим миром!

Советское искусствование, порой представляемое докторами наук и академиками, никогда не раскрывавшими Библанию, "как труп разъяло" творение Дионисия и завесило его подлинную глубину и значимость множеством диссертаций на частные темы. Искусственный разрыв единых парных композиций, ночная съёмка при искусственном освещении, полное непонимание единства замысла. И — множество альбомов с напрочь убитой цветовой гаммой. В конечном счёте именно их стараниями Дионисий не был включён ни в один авторитетный словарь художников мирового уровня, оставаясь своего рода "вещью в себе", тайной за семью печатями.

Катя Данилова, вдова и многолетняя соратница Холдина, ныне хранительница его бесценного наследия, кладёт рядом старый альбом Дионисия какого-то советского издания и альбом Холдина с отчетомом одной и той же фрески — и всё становится окончательно ясно. Небо и земля, беспомощная плохая копия — и практически самый оригинал, поистине чудесным образом перенесённый на современную фотобумагу; безжизненное тело — и живой организм, в который вдохнули душу.

Долгие годы мучительного наслаждения высоким творчеством посвятил Холдин своему открытию. Как и положено подлинному творцу, совершенно не понятый большинством современников, он каторжным трудом на износ сам добывал деньги на своё дело жизни; приобрёл дорогую технику, собрал команду настоящих профессионалов, чей труд оплачивал

В фотографии — это была ещё пленка. Ныне, после повсеместного перехода на цифровые технологии вся совокупность техник, использованных Холдиным, остаётся уникальной и практически утрачена — даже если очень захотеть, заново проделать весь его творческий путь невозможно. Стоявший на самом высоком уровне профессиональных технологий своего, совсем недавнего, времени, он со своим уникальным творением вдруг как-то стремительно технически устарел, и в этом тоже видится глубокий символический смысл.

Это был воистину Божий труд по Божьему призванию. Думаю, что весь сонм древнерусских святых и прежде всего наши великие преподобные и праведные иконописцы молились на небесах об успехе его дела.

В результате Холдин сделал то, что до него не удавалось ещё никому: возродил, вернул к жизни средневековый оригинал при помощи изощрённого инструментария современных технологий, не только вернул фрескам Дионисия адекватное, созданное самим автором цветовое звучание, но и развернув все композиции в тот последовательный ряд, который в полноте раскрывает и субтобо содержательную сторону авторского замысла. Симфония фресок зазвучала в полный голос, открылись миру как подлинное "богословие в красках".

Холдин показал, что модерн в цивилизационном смысле сам по себе вовсе не есть противопоставление вере скверна, и его периферийные достижения вполне могут служить проповеди Слова Божия, причём на самом высоком уровне. Всё зависит от состояния, так сказать, "вектора" ума и сердца. Традиция не низводится им до уровня "понятного" примитива, но, напротив, ударяет по сокровенным струнам души, вызывая их ответное движение. Совсем не искушённый зритель вдруг ощущает себя в мире Древней Руси, с радостным изумлением прозревая в нём не карикатурное и презираемое "средневековое мракобесие", но свою духовную родину. Это и есть чудо. Прорыв Традиции сквозь вековые напастования греха и непонимания, прорыв туда, где по ней есть духовная жажда; связь времён, перекинутая через Небо.

Катя с увлечением, в своей характерной изысканно-интеллектуальной манере говорит об исихазме, о безмолвно звучащем в красках богословии молитвы, о том, что Холдин выстроил фактически единую систему христианской проповеди, культурного просвещения, мысли и катехизации, абсолютно бескорыстно предложив её людям, о том, как изумлённо-радостно светлеют лица приходящих сюда детей. Понятно, почему в Древней Руси не было философии, когда на Западе она цвела пышным цветом; для такой, "священнобезмолвной" молитвы философия, с её чисто интеллектуальным постижением своего предмета, не нужна.

В своей работе он порой использовал такой приём. Фотографии фресок Дионисия соседствовали на его выставках с пейзажами, картинами природы Соловков, того же Ферантонова, то есть фактически той самой природы, в окружении которой творили древние мастера. Таким образом осуществлялась как бы подготовка к вхождению зрителя в сокровенный мир творчества Дионисия. Но вдруг посреди умиротворённых, прочно притягивающих своим тихим пейзажным обаянием чисто русских пейзажей зоркая камера Холдина вы-



самые хорошие чувства. Она отказалась от расследования.

Много пришлось бороться за то, чтобы для постоянной экспозиции фоторабот Холдина было, наконец, выделено специальное помещение. Но никак не могут светские, да и церковные чиновники понять суть совершённых им открытий и всего, что он сделал, выставив против этой идеи "железный" аргумент: "зачем нужен специальный музей для копий?". Они упорно не видят очевидности: постоянные экспозиции Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (античная и ренессансная скульптура) тоже ведь состоят из очень качественных копий, оригиналов там практически нет!

Тем не менее сегодня выставочная, просветительская деятельность холдинского фонда под руководством его вдовы и соратницы продолжается уже без своего основателя. Выставки произведений выдающегося фотохудожника периодически проходят на разных музейных площадках. За последние годы они обзавелись практически всю Россию и ближние зарубежье.

Владимир СЕМЕНКО

Очередная выставка — "Повец света. Памяти Юрия Холдина (1954-2007)" с циклом лекций и экскурсий — проходит до 15 декабря в концертно-выставочном зале ЦС ВООПИИК "В доме Нащокина" (м. "Кропоткинская", Гагаринский пер., 4/2). Телефон для справок об экскурсиях: 8 (910) 426-81-45



Сергей КУРЬХИН. Музыка к фильму "Оно" ("ГЕОМЕТРИЯ").

"Оно близилось, и по мере того, как близилось, время останавливало бег свой..."
М.Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

ПОКА кино-маны яростно обсуждают блокбастер "Оно", новый ужастик по роману Стивена Kinga, музыкальное издательство "ГЕОМЕТРИЯ" неожиданно одарило нас одноимённым раритетом. Экранизации Kinga к русскому "Оно" никакого отношения не имеют, хотя действие ленты Энди Мускетти происходит как раз и в 1989 году, когда режиссёр Сергей Овчаров представил широкой публике ленту "Оно", поставленную по мотивам "Истории одного города" Салтыкова-Щедрина.

Настоящий диск — специальное издание, объединившее отреставрированную версию фильма и ремастерованный саундтрек к фильму авторства Сергея Курьхина. При реставрации были использованы "позитивные" плёнки-копии, так как оригинальный негатив картины ни на "Ленфильме", ни в архиве Госфильмофонда не был обнаружен. Работа осложнялась тем, что часть изображения была концептуально "состарена", "ухудшена", дабы привести к "бытовому восприятию хроникальных кадров".

В фильме задействован звёздный актёрский состав: Наталья Гундарева, Светлана Крючкова, Маргарита Терехова, Юрий Демич, Ролан Быков, Леонид Куравлёв, Родион Нахапетов, Олег Табаков. Текст от автора читает Анатолий Ромашин. Появление в титрах надписи "В. Цой" спровоцировало в своё время волнения среди фанатов, которые пытались обнаружить Виктора Цоя в массовых и затемнённых эпизодах картины. Однако в фильме снялся однофамилец рок-героя актёр Вячеслав Цой.

Саундтрек к фильму издаётся впервые, тем более часть музыки в фильме не была использована. Так что речь идёт о неожиданном пополнении курьхинской дискографии. В записи приняли участие музыканты, известные по составам "Аквариума", и прочие видные "игроки" питерской сцены — как-то: Александр Ляпин, Владимир Волков, Александр Кондрашкин, Сергей Шураков и другие. Возможно в записи участвовали ещё какие-то исполнители, но пока за давностью лет полный список неведом.

Яркий представитель "новой питерской волны" Сергей Овчаров известен также по фильмам "Небы-вальщина", "Левша", "Барабанида", "Сказ про Федота-стрельца". Режиссёр — удивительный, эксклюзивный. Конечно, апофеоз перестройки ощущался и на тогдашнем эффекте от "Оно", являющемся, однако, не что иное, как "метафизический взгляд на историю России". Причём взгляд, в котором режиссёр позволил себе щедринский здравый смысл погрузить в глубокие воды сюрреализма, а социальное перемешать с парадоксальным, бесконечным.

Очевидно, что для Сергея Курьхина всё это было прекрасной площадкой для реализации своих идей. К тому же "у Курьхина была своеобразная манера работать над фильмами. Он совершенно не принимал во внимание визуальный ряд. У него были определённые ощущения от фильма, и он набрасывал музыкальные темы, которые режиссёр Сергей Овчаров затем расставлял самостоятельно. А финальная тема (Угрюм-Бурчеев. — А.С.) к фильму была придумана прямо в студии", — вспоминал ныне влиятельный киноком-позитор Андрей Сигле, порабо-тавший тогда вместе с Курьхиным.

Здесь выдающимся образом сработали интуиция и многообразные интересы Капитана, его умение микшировать и нарушать границы жанров. Посему звучат и салонные фортепианные пьесы, и уместные "трагедии в стиле рок", и озорные барочные мелодии, и тревожные ноты всамделишного dark-wave. Словом, курьхинская музыка — это и значительный элемент фильма Овчарова, и вполне самодостаточная пластинка.

А вот бонус, где представлены три песни харьковской "Группы продлённого дня", одна из которых, "Россия", вошла в фильм, — смущает. С Курьхиным это надждачный перестроечный пафос как-то не сочетается. Уважало выбор издателя, но точнее было бы, если бы песни "ГПД" ушли на какой-то ещё дополнительный дискочек. (Признаю, избаловали "геометры" серьёзным подходом к выпуску пластинок). Хотя блиста-тельный Сергей Курьхин мог и не такто устроить, если бы посчитал необходимым и правильным.

Андрей СМЕРНОВ



Евгений ГОЛОВИН. Где Сталиваются Миражи. Европейская литература: очерки и эссе 1960-1980-х годов. М.: Наше Завтра, 2014. — 384 с.

Книга издательства "Наше Завтра" знакомит читателя с Евгением Всеволодовичем Головиным-эссеистом

60-х — 80-х. Напечатанные и ненапечатанные работы той ранней поры посвящены литературным темам. Очерки и эссе, извлеченные из архивов, составили яркую палитру поэтической индивидуальности и блистательной эрудиции Головина. Статьи — портреты зарубежных поэтов и прозаиков, очерки взаимовлияний поэзии и музыки, поэзии и математики — всё это интереснейшая предстория философской эссеистики 1990-х—2000-х годов.

Справки по телефону: 8 (495) 951-19-02.

Н.И. ЛИБАН. "Русская литература. Лекции-очерки" в 3 томах. — М.: "Прогресс-Плеяда", 2014-2015.

Справки по тел.: 8 (985) 256-91-24.

Книга Джамбулата УМАРОВА "Фактор Кипра. Противостояние". Справки по телефону 8-985-256-91-24