



## Содержание

*Том Овертон. Введение. Покончить с огораживанием!* ..... 7

### Часть I

#### НОВАЯ КАРТОГРАФИЯ

1. Краков .....	23
2. Взять бумагу и нарисовать .....	48
3. Рисунок — основа живописи и скульптуры .....	58
4. Памяти Фредерика Анталя .....	66
5. Bertolt Brecht. An Address to Danish Worker Actors on the Art of Observation (Бертольт Брехт. Обращение к датским рабочим-актерам об искусстве наблюдать) .....	70
6. Революционное разъятие: о «Требованиях искусства» Макса Рафаэля .....	88
7. Вальгер Бенъямин: антиквар и революционер .....	102
8. Рассказчик .....	111
9. Эрнст Фишер: философ и смерть .....	119
10. Габриэль Гарсия Маркес: секретарь Смерти зачитывает с конца .....	130
11. Ролан Барт: маска с обратной стороны .....	137
12. Большое плавание с джойсовским течением .....	142
13. Подарок Розе Люксембург .....	147
14. Идеальный критик и воинствующий критик .....	156

## СОДЕРЖАНИЕ

### Часть II

#### ОСОБЕННОСТИ ТЕРРИТОРИИ

15. Ясность Ренессанса .....	165
16. Вид Делфта .....	170
17. Дилемма романтиков .....	171
18. Викторианское сознание .....	176
19. Момент кубизма .....	181
20. «Балаган», 1917 .....	220
21. Осуждение Парижа .....	231
22. Советская эстетика .....	236
23. Биеннале .....	242
24. Искусство и собственность сегодня .....	247
25. Довольно портретов .....	256
26. Историческая функция музея .....	265
27. Производство искусства .....	273
28. 1968/1979 Предисловие к книге «Перманентно красный» (1960) .....	283
29. Историческое послесловие к трилогии «В труд их» .....	287
30. Белая птица .....	311
31. Душа и делец .....	318
32. Третья неделя августа 1991 года .....	330
33. Десять депеш о месте (июнь 2005) .....	337
34. Камни (Палестина, июнь 2003) .....	346
35. Между тем .....	366
Сведения об оригинальных публикациях .....	380

## Введение

### ПОКОНЧИТЬ С ОГОРАЖИВАНИЕМ!

Что представляет собой текст об искусстве или вокруг искусства? Книга «Портреты», парная к этому сборнику, стала одним из возможных ответов, собрав множество подходов, которые Джон Бёрджер использовал для изучения отдельных художников. Благодаря хронологическому порядку в соответствии с датами жизни читатель может осмыслить и переосмыслить биографии и творчество художников в свете разных типов повествования и меняющегося контекста, как исторического, так и индивидуального.

Однако подобная структура не оставила места таким эссе, как «Момент кубизма» (1966–1968), где Бёрджер утверждает, что, несмотря на наличие отдельных художников, с которыми мы связываем развитие искусства между 1907 и 1914 годом,

кубизм нельзя объяснить гениальностью его представителей. Лишним доказательством чему служит тот факт, что большинство из них утратили свой художественный масштаб, перестав быть кубистами. Даже Брак и Пикассо так никогда и не превзошли свои творения кубистского периода: их последующие работы, как правило, слабее.

Эта цитата относится к тому, что́ вокруг искусства, поскольку автор пытается выявить окружающие и формирующие его факторы — исследовать условия, в которых оно возникает, или климат, в котором оказывается. Как мыслитель Бёрджер сформировался в субкультуре беженцев от европейского фашизма в послевоенном Лондоне, и тексты, в которых он обращается за пределы Англии и анализирует идеи Брехта, Лукача, Бенямина, Фредерика Анталя, Макса Рафаэля, Розы Люксембург и Джеймса Джойса, также не вошли в сборник «Портреты».

Еще один аспект отношения «Момент кубизма» к искусству заключается в том, что Бёрджер, освещая поразительно плодотворный период в истории, в котором «исчез какой-либо принципиальный разрыв между индивидуальным и общим», положил начало такому же периоду в собственной работе.

Эссе появилось в выпуске журнала «Нью лефт ревью» за март—апрель 1967 года. В апреле в журнале «Нью сосайети» за ним последовала публикация отрывка из «Счастливого человека», новой книги, созданной Бёрджером вместе с фотографом Жаном Мором, в которой сквозь череду беллетризованных случаев из врачебной практики вырисовывается жизнь одного сельского доктора в окрестностях леса Дин. Нечто среднее между биографией и портретом. Взгляды, высказанные в «Счастливом человеке», нашли подтверждение в эссе «Довольно портретов», опубликованном в «Нью сосайети» в августе 1967 года, в котором Бёрджер заявил: «Мы не можем больше согласиться, что отражение и сохранение того, как выглядит человек с одной определенной точки зрения и в определенном пространстве, способствует адекватному установлению его личности».



В тот момент Бёрджер также писал «Дж.» (1972) — роман о модернизме, опубликованный в разгар постмодернизма. Его мотивом, повторяющимся на протяжении всей книги, стала мысль, что «отныне никакая история не будет рассказана так, будто эта история единственная».

Целые куски из этого романа Бёрджер повторил в своей самой известной книге и телепередаче «Искусство видеть»<sup>1</sup>. Уже название указывало на плюралистический подход и привлечение большого авторского коллектива (Майк Дибб, Свен Бломберг, Крис Фокс, а также в эпизоде о мужском взгляде Эва Фигес, Барбара Нивен, Аня Босток, Джейн Кенрик и Карола Мун). В конце, на полпути между провоцированием разногласий и их упреждением, Бёрджер отчетливо определяет книгу и сериал как встречу ее создателей со зрительской и читательской аудиторией: «Я надеюсь, вы примете во внимание все сказанное мной, но, прошу вас, не теряйте бдительности!»

Бёрджер снова пытается соответствовать тому, что сформулировал в «Моменте кубизма» как «новый научный взгляд на природу, отвергающий прямую причинность и единую незыблемую и всевидящую позицию наблюдения». Это подталкивает его к большей саморефлексии: «Ренессансный художник имитировал природу. Маньерист и классицист пересоздавали образцы, взятые из природы, стремясь ее превзойти. Художник XIX века переживал природу внутри себя. А Кубист осознал, что его понимание природы является частью этой природы».

На протяжении всей своей писательской жизни Бёрджер создавал тексты, отличающиеся этим более широ-

<sup>1</sup> В оригинале «Ways of Seeing» («Способы видеть»).

ким, более синоптическим подходом к историческому периоду, будь то прошедшему или настоящему. И слово «Пейзажи» представляется подходящим заглавием, под которым их можно объединить. Как и «Портреты», это название созвучно писательской технике Бёрджера, поскольку является скорее оживляющей, освобождающей метафорой, а не жестким определением (некоторые эссе могли бы попасть в обе книги, и не в последнюю очередь потому, что именно художники зачастую учат нас понимать искусство). Это позволяет нам легко воспринимать тексты разной жанровой природы. Здесь есть стихи и проза, не подходящая ни под какие категории. И хотя этот второй том можно считать дополнением к первому, пейзаж вовсе не обязательно просто фон или «второстепенная деталь» портрета.

Само слово «пейзаж», как и многие тексты в этой книге, отражает процесс расширения горизонтов. Оксфордский словарь приводит различные формы слова, такие как «landschap» и «landskip», которые в 1590-х годах были заимствованы из голландского языка, прежде чем в 1605 году утвердилось написание «landscape». В тот момент, как утверждает Джон Баррелл<sup>1</sup>, это слово относилось исключительно к профессиональному жаргону художников. И если Кристофер Марло (1564–1593) еще писал о «Долинах, рощах, холмах и полях» как об отдельных составляющих ландшафта, то Джон Мильтон (1608–1674) к 1630-м годам уже мог употребить в поэме «L'Allegro» слово «пейзаж»:

Мой взгляд захвачен новым наслаждением,  
Его пейзаж сразил своим масштабным измерением:

<sup>1</sup> *Barrell John*. The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730–1840. Cambridge: CUP, 1980. P. 1.

Открылись сивые луга и деревенские поля,  
На них щипать траву дает стадам земля.

В «Пейзаже и памяти» (1995) Саймон Шама утверждает, что «пейзажи — это в первую очередь порождения культуры, а не природы, это конструкции воображения, спроецированные на деревья, воду и камень». Бёрджер развивает эту мысль в «Искусстве видеть», анализируя «Портрет четы Эндрюс» (ок. 1750) Томаса Гейнсборо. Бёрджер говорит об этой картине как о точке поворота от традиции портретной живописи к пейзажу, в русле более общих рассуждений о том, что масляная живопись получила столь широкое распространение именно потому, что соответствовала определенной фазе развития капитализма, превращая видимый мир в материальную собственность. И снова, стремясь осветить вопрос с разных сторон, Бёрджер сводит в своем описании множество точек зрения. Из «Пейзажа в искусстве» (1949) Кеннета Кларка Бёрджер берет цитату, сталкивающую два мнения Гейнсборо о пейзажной живописи — одно из знаменитого письма о том, что художник «сыт по горло портретами и ему хочется взять свою виолу да гамба и отправиться в какую-нибудь милую деревушку, где можно писать пейзажи», а второе из другого письма, где он пишет:

Господин Гейнсборо выражает свое смиренное почтение лорду Хардвику и всегда сочтет за честь быть угодным в чем-либо его светлости; что же до реальных видов с природы в этой стране, то он никогда не видел ни единого места, способного подарить сюжет, сопоставимый с самыми худыми подражаниями картинам Гаспара [Дюге] или Клода [Лоррена].



В телеверсии «Искусства видеть» режиссер Майк Дибб наложил при монтаже табличку «Посторонним вход воспрещен» на дерево над головами четы Эндрюс, подчеркивая тем самым мысль Бёрджера, что супруги желали быть написанными на фоне своего поместья только потому, что это указывало на их знатность. Правом голоса обладали лишь те, кто владел землей, а за незаконную охоту можно было отправиться в ссылку.

Выводы Бёрджера вызвали разнообразную критику. В свою книгу он включил возражения художника и историка искусства Лоуренса Гоуинга, считавшего, что Бёрджер встает между простым любителем искусства и «ясным смыслом хорошей картины»:

...позвольте заметить, что имеются свидетельства, подтверждающие, что чета Эндрюс в исполнении Гейнсборо занята более значительным делом, нежели простым владением своим участком земли. Ясная трактовка этой темы в современной художнику и очень похожей композиции Фрэнсиса Хеймана предполагает, что люди на подобных картинах были погружены в философское наслаждение «великим Законом... истинным Светом чистой и неиспорченной Природы».

Бёрджер на это возразил, что одна форма наслаждения не исключает другую. Пара может философски созерцать природу, поскольку не боится того, что ее погонят оттуда ружьями и кнутами.

В том же 1972 году академик Джон Баррелл опубликовал книгу «Идея пейзажа и чувство места». В 1980 году за ней последовала его «Темная сторона пейзажа», где он задался вопросом о том, действительно ли мы, смотря на картины Гейнсборо, Констебля и Джорджа

Морленда, «разделяем интересы их заказчиков и отстраняемся от бедных, которых они изображают»?<sup>1</sup>

Баррелл и Бёрджер выстроили свои идеи о пейзаже на критике идей других. Их объединяют также и некоторые общие мотивы — Бёрджер в 2005 году провозгласил себя, «помимо всего прочего, марксистом»<sup>2</sup>, а Баррелл относил себя к «левым». Однако различия между ними ясно продемонстрировала рецензия Бёрджера на «Темную сторону пейзажа», завершившаяся следующей строкой: «Не просится ли сюда лозунг: „Долой огораживание!“? Не только сельское, но и интеллектуальное?» Бёрджер посчитал, что в книге Баррелла сохранился «английский академизм (столь зависимый от залога и синтаксиса)», и посетовал на его тенденцию «поощрять специализацию ценой изоляции». В итоге он заключил, что

книга Джона Баррелла представляет собой блестящее толкование определенных наборов изобразительных условностей (знаков) и того, как они изменялись в течение определенного исторического периода. Однако в ней почти отсутствует понимание или даже любопытство по отношению к двум практикам, находящимся, так сказать, по обе стороны знака. В одном случае это живописная практика, а в другом — практика жизни бедных и безземельных крестьян. Таким образом, несмотря на то что эта книга разоблачает и осуждает традиционную идеологию, она вносит свою лепту в создание и узаконивание замкнутого промежуточного пространства, в котором такая идеология функционирует.

<sup>1</sup> *Barrell. The Dark Side of the Landscape. P. 91.* Текст содержит умеренную критику идей Бёрджера о земельной собственности.

<sup>2</sup> *Berger John. Ten Dispatches about Place // Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance. London: Verso, 2008. P. 121.*

Эти две практики есть формы труда. Горячий интерес Бёрджера к труду художника сформировался еще в юности. Будучи подростком, он писал яркие рассказы о мюзик-холле и французском Сопротивлении. Но, как сам он говорит в эссе «Взять бумагу и нарисовать», университету он предпочел художественную школу (сначала Центральный колледж искусств и дизайна, затем Колледж искусств Челси), и, хотя Бёрджер оставил занятие живописью примерно в тридцать лет, его тексты как будто всегда сопровождаются иллюстрациями. Порой это сопровождение чисто воображаемое, аналогично тому, как, скажем, критическим суждениям Рёскина и Хэзлитта добавляет тонкости их художественный опыт. В случае с «Блокнотом Бенто» (2011) или «Подарком Розе Люксембург» (2015, представлен ниже) графическое сопровождение — буквальное (не побоимся этого каламбурного определения), порой рисунки Бёрджера следуют рядом с текстом в рукописи.

Однако не стоит слишком упрощенно судить о достоинствах тех критиков, которые сами являются «творцами», и тех, которые только пишут об искусстве. В эссе «Назначение критики» Томас Элиот объясняет, как он от радикального убеждения, «что внимания заслуживают исключительно те критики, которые в то же время творцы, причем настоящие творцы искусства», пришел к мысли, что критик должен обладать «чрезвычайно развитым чувством факта», чтобы «ввести читателя в круг фактов, на которые иначе он просто не обратил бы внимания». Критический диалог Бёрджера с Барреллом был тесно связан с длительными размышлениями Бёрджера над идеей пейзажа в трилогии «В труд



их»<sup>1</sup> (1979–1991)<sup>2</sup>. Вошедшие в нее книги, написанные образным и высокохудожественным языком, — «Свиная земля», «Однажды в Европе» и «Сирень и флаг» — посвящены труду крестьян, среди которых Бёрджер поселился в 1970-е годы и общение с которыми называл «своими университетами»<sup>3</sup>. «Историческое послесловие», опубликованное здесь как самостоятельный текст, обрисовывает подход к истории, на котором строится трилогия. И это пейзаж в том смысле, который предполагает мое заглавие: возможно, метафорический, но в неменьшей степени живой и для тех, кто отвечает за облик и условия территории, и для тех, кто на ней живет. В «Счастливом человеке» это описывается так:

Иногда пейзаж представляется не столько декорацией жизни своих обитателей, сколько занавесом, скрывающим невзгоды, достижения и события. Для тех, кто вместе с обитателями оказывается с обратной стороны занавеса, достопримечательности существуют не только на географическом уровне, но и на биографическом и личном.

Творчество Бёрджера — это приглашение к переосмыслению, к тому, чтобы смотреть с разных сторон. В этой связи книга разделена на две части. Первая объединяет тексты, рассказывающие о людях — не обязательно художниках, — сформировавших Бёрджера как

<sup>1</sup> Цитата из Евангелия от Иоанна: «...другие трудились, а вы вошли в труд их» (Ин. 4: 38). — *Примеч. перев.*

<sup>2</sup> Рецензия Баррелла на книгу Бёрджера «Непрекращающаяся встреча» (1992) содержит примерно равный баланс похвал и критики. Несмотря на замечания, оба автора цитируют рецензии друг друга в следующих изданиях своих книг.

<sup>3</sup> Как я показал во введении к «Портретам», творчество Курбе и Милле также сыграло ключевую роль в работе над этой трилогией.



мыслителя. Некоторые из них — Анталь, Рафаэль — художественные критики, другие — Брехт, Барт, Беньямин — могут быть названы так лишь с оговорками, но посвященные им эссе демонстрируют, как давно Бёрджер наметил работы, которые сегодня входят в расширенный список книг, рекомендованных к прочтению в художественных школах. Все они помогли Бёрджеру осознать себя рассказчиком, как я уже писал во введении к «Портретам», именно принцип устного рассказа охватывает все многообразие его текстов. Видеть в этих отношениях влияние — значит не понимать, какова роль рассказчика. В отличие от коллективного, объединяющего процесса рассказа, идея «влияния» больше ассоциируется с индивидуализмом романиста и капиталистической логикой долговых обязательств и возврата, ненавистной Бёрджеру.

Остальные тексты этой части исследуют границы того, насколько письменный текст может приблизиться к искусству, и то, как глаз художника привел Бёрджера к сказительству. Завершает ее эссе «Идеальный критик и воинствующий критик», своего рода манифест, объясняющий, как применять эти принципы на практике. К концу первой части мы видим, как, особенно в рассказе «Краков», осязаемое присутствие Джойса, Маркеса и традиции, которая ныне включает в себя таких писателей, как В. Г. Зебальд, Арундати Рой, Али Смит и Ребекка Солнит, подтолкнуло Бёрджера поведать историю одного из первых своих учителей, «рас-seur», Кена, именно таким образом. Заглавие «Новая картография» обязано своим появлением Джеффу Дайеру, сказавшему, что «недостаточно просто выступать за то, чтобы имя Бёрджера заняло видное место на существующей карте литературной славы, — его пример убеж-

дает нас коренным образом пересмотреть сложившиеся границы»<sup>1</sup>.

В 2012 году в рамках празднования сороковой годовщины выхода «Искусства видеть» и романа «Дж.» название «Новая картография» получила «свободная школа» в Лондоне, собравшая удивительно широкий диапазон людей, так или иначе вдохновленных творчеством Бёрджера, готовых учить и учиться друг у друга. Часть I является своего рода «программой» (некоторая жесткость этого слова не имеет отношения к нашей книге), тогда как Часть II представляет собой ее воплощение. Заглавие для нее взято из стихотворения Бёрджера «Территория». Здесь список проводников и карт сменяется местностью, на которой с их помощью и ориентируется Бёрджер. Идущие в нестрогом хронологическом порядке произведения постепенно утрачивают категориальную ясность, все менее напоминая «искусствоведческие тексты» о пейзаже. И все же «Третья неделя августа 1991 года» среди прочего представляет собой попытку осмыслить значение монументальной скульптуры в постсоветской Европе. «Камни» (2003) позволяют увидеть современную Рамаллу и ее визуальную культуру сквозь призму размышлений о древнейшем скульптурном произведении — кургане в Финистере. Наконец, «Между тем» (2008), длинное эссе, завершающее книгу, определяет наш современный пейзаж как тюрьму. Все эти тексты можно воспринимать как очерки по истории искусства — хотя Бёрджер никогда бы про них так не сказал — или как фон для отдельных текстов из сборника «Портреты»: с точки зрения того

<sup>1</sup> *Dyer Geoff.* Editor's Introduction // *The Selected Essays of John Berger.* London: Bloomsbury, 2001. P. xii.

периода, когда они были написаны, либо того, который они освещают. «Без пространственных ориентиров, — пишет Бёрджер в „Между тем“, — человечество рискует ходить кругами».

В недавно вышедшем фильме «Времена года: четыре портрета Джона Бёрджера» (2016) актриса Тильда Суинтон упоминает, что они с Бёрджером родились в один день — 5 ноября (помним, помним). Она читает «Автопортрет 1914–1918» (1970), стихотворение Бёрджера, в котором говорится, насколько сильно повлияли на него Первая мировая война, через отца, и весь мир, в котором он родился в 1926 году. «Пейзажи», таким образом, публикуются в честь его девяностолетия. Однако даже вместе с «Портретами» эта книга представляется лишь частью гораздо более масштабного и не теряющего своей актуальности достижения — достижения, которое одновременно питает «Пейзажи» и питается ими.

Один аспект этого достижения, представляющийся особенно существенным в 2016 году, — это большая дуга в творчестве Бёрджера, которая идет от его решения разделить полученную им в 1972 году Букеровскую премию между «Черными пантерами» и собственным проектом о трудовых мигрантах, «Седьмой человек» (1975), далее через трилогию «В труд их», исследующую вопрос, откуда берутся эти мигранты, к книге «И наши лица, душа моя, моментальны, как фотографии» (1984), где он пишет:

...переселение, будь то вынужденное или добровольное, через государственные границы или из деревни в большой город, есть типичная картина нашего времени. На то, что индустриализация и капитализм потре-



## ПОКОНЧИТЬ С ОГОРАЖИВАНИЕМ!

буют такого перемещения людей в беспрецедентном масштабе и с небывалым уровнем насилия, указывало еще начало работорговли в шестнадцатом столетии. Западный фронт и Первая мировая война с ее огромными армиями мобилизованных стали последующим подтверждением той же практики разрыва, нового соединения и сосредоточения на «ничейной земле». Затем и концентрационные лагеря по всему миру продолжили логику того же установленного порядка.

Если, как пишет Бёрджер, «эмигрировать — это всегда разрушить центр мира и таким образом оказаться в потерянном, дезориентированном фрагментарном мире», то все мы остро нуждаемся в новых картах.

*Том Овертон, 2016*



Часть I  
НОВАЯ  
КАРТОГРАФИЯ

## 1. Краков

Это был не отель. Скорее своеобразный пансион, вмещавший не более четырех-пяти постояльцев. Утром на полке в коридоре ожидал поднос с завтраком: хлеб, масло, мед и нарезанная колбаса — гастрономическая гордость этого города. Рядом лежали пакетики «Нескафе» и стоял электрический чайник. Любые контакты со строгими и невозмутимыми молодыми женщинами, управлявшими заведением, были сведены к минимуму.

Мебель в спальнях, изготовленная из дуба или ореха, была старой, должно быть довоенной. Это единственный польский город, переживший Вторую мировую без серьезных разрушений. В каждой комнате этого пансиона создавалось ощущение, будто выходящие на улицу два окна задумчиво смотрят сквозь несколько поколений, как в монастырской келье.

Само здание располагалось на улице Мёдова в Казимеже, старом еврейском квартале Кракова. После завтрака я спросил молодую женщину у стойки регистрации, где находится ближайший банкомат. Она печально опустила футляр для скрипки, который держала в руках, и взяла туристическую карту города. На ней она

карандашом отметила место, куда мне следовало направиться. Это недалеко, вздохнула женщина, как будто ей хотелось послать меня на другой конец света. Я сдержанно кивнул, открыл и закрыл за собой входную дверь, повернул направо, затем еще раз направо и оказался на Новой площади — открытом рынке.

Никогда раньше я не был на этой площади, но все же хорошо ее знаю, точнее, знаю людей, на ней торгующих. У некоторых есть прилавки с навесами, укрывающими товары от солнца. Уже жарко — жарко от мутного, мошкаринного зноя восточноевропейских равнин и лесов. Это листовенная жара. Жара, полная намеков, лишенная уверенности средиземноморской жары. Здесь нет ничего определенного. Ближайшее подобие определенности — на расстоянии двух поколений.

Другие продавцы, все они женщины, приехали сюда из далеких деревень с корзинами и ведрами своей продукции. У них нет прилавков, они сидят на табуретах, которые тоже привезли с собой. Некоторые стоят. Я брожу между ними.

Салат, алый редис, хрен, зеленое кружево укропа, небольшие бугристые огурчики, которые в такую жару вырастают за три дня, припудренный землей молодой картофель цвета детских коленок, стебли сельдерея, с их освежающим запахом зубной пасты, веточки любистока, который, по клятвенным заверениям любителей водки, является несравненным афродизиак как для женщин, так и для мужчин, пучки молодой моркови с ботвой, притворяющейся папоротником, срезанные розы, в основном желтые, домашний творог, которым до сих пор пахнут тряпки, развешанные на бельевых

веревках в садах этих женщин, дикая зеленая спаржа, за которой посылают детей в окрестности сельского кладбища.

Профессиональные торговцы превосходно владеют всеми приемами, призванными убедить покупателей не упустить уникальную возможность, которая больше не представится. Женщины на табуретах, напротив, ничего не навязывают. Неподвижные, невыразительные, они полагают, что их скромное присутствие и есть гарантия качества привезенного из собственных садов товара.

Деревянный забор вокруг участка и двухкомнатный бревенчатый дом с одной изразцовой печью между комнатами. В таких хатах живут эти женщины.

Я брожу среди них. Разный возраст. Разное сложение. Разный цвет глаз. Нет ни одной одинаковой козыньки. И каждая из этих женщин, наклоняясь нарвать зеленого лука, выполоть сорняк или надергать редиса, нашла собственный заветный способ уберечь поясницу, чтобы приступы боли не стали хроническими. Когда они были моложе, главная нагрузка ложилась на бедра, теперь же все бремя на их плечах.

Я вглядываюсь в корзину одной стоящей женщины без табурета. Корзина наполнена бледно-золотой выпечкой, маленькими пирожками. Они похожи на резные шахматные фигуры, особенно на ладьи, которые можно ставить на доску любым концом, и их симметричные бойницы всегда окажутся сверху. Каждая ладья сантиметров десять в высоту.

Я беру в руки одну из них и понимаю, что ошибся. Они слишком тяжелые для выпечки.

Я бросаю взгляд на женщину. Ей шестьдесят, у нее сине-зеленые глаза. Она строго смотрит на меня, как на