

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.В.ЛОМОНОСОВА
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ

Владимир МАРТЫНОВ

Пестрые прутья Иакова

Частный взгляд на картину
всеобщего праздника жизни

Москва 2009

УДК 13
ББК 87.60
М29

Совместный проект философского факультета
Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
и Московского государственного индустриального университета

Научный редактор серии - Ф.И. ГИРЕНОК,
профессор философского факультета МГУ им. М.В.Ломоносова

Редактор-координатор - Н.П. Рябчун

Мартынов Владимир

М29 Пестрые прутья Иакова: Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. - М: МГИУ, 2008. - (Серия «Современная русская философия», № 2). - 140 с.

ISBN 978-5-2760-1690-0

Что является более важным и более определяющим для нас: то, что мы видим, или то, что мы слышим? Пытаясь ответить на этот вопрос, Владимир Мартынов рассматривает особенности визуального и вербального аспектов действительности, а также специфику их воздействия на наше сознание. На примерах истории русской литературы и архитектурного облика Москвы показывается, что реальность, раскрывающаяся как совокупность идеологем, порождает литературоцентричный тип мышления, а реальность, раскрывающаяся как совокупность иероглифов, порождает иконоцентричный тип мышления. В противостоянии иконоцентричности и литературоцентричности кроется ключ к пониманию русской истории последних трех столетий.

Автор строит свое исследование на материале личных впечатлений, воспоминаний и ощущений.

Книга рассчитана на всех интересующихся вопросами философии, литературы, истории и культуры.

УДК 13
ББК 87.60

ISBN 978-5-2760-1690-0

© МГИУ, 2009
© Мартынов В., 2009

*Памяти моего отца
Ивана Ивановича Мартынова*

О конце времени русской литературы

Когда я писал книгу «Конец времени композиторов», то мне казалось, что ее положения без всякого труда могут быть экстраполированы на смежные области искусства, в которых можно обнаружить ту же логику становления и на примере которых можно продемонстрировать те же выводы и те же результаты. Однако после выхода этой книги в свет я убедился, что большинство людей представляют собой тех глухих, для которых обедню придется служить не то что два или три раза, но двадцать, тридцать, а может быть, и бесконечное число раз. Оказывается, надо было написать еще целый ряд книг, носящих заглавия «Конец времени скрипачей», «Конец времени пианистов», «Конец времени графиков», «Конец времени живописцев», «Конец времени романистов», «Конец времени стихотворцев» и т. д., и т. п. И вот сейчас, когда со всех сторон раздаются голоса о все более и более возрастающем интересе к литературе и о все более и более замечательных литературных свершениях, мне показалось, что было бы весьма полезно написать книгу «Конец времени русской литературы», однако, не имея ни возможности, ни склонности к ее написанию, я ограничусь пересказом лишь нескольких положений, которые могли бы стать частью ее содержания.

Книга должна была бы начинаться с разговора о том, что все великие культурные феномены, все великие художественные традиции живут активной творческой и смыслообразующей жизнью не более ста пятидесяти-двухсот лет или не более чем на протяжении трех-четырёх поколений. Так, если мы возьмем древнегреческую трагедию, то отрезок времени, за который были созданы наиболее фундаментальные и смыслообразующие трагедийные тексты, простирается не более чем на сто двадцать лет, если считать со времени рождения Эсхила (примерно 525 год до н. э.) и до смерти Еврипида (около 406 год до н. э.). За это время Эсхил ввел в дионисийскую драму второго актера, из-за чего стал возможен диалог, Софокл довел число актеров до трех, а Еврипид додумался до таких театральных эффектов, что современники стали называть его «философом на сцене», т. е. другими словами, за это время трагедийный текст в процессе своего становления явил все свои конструктивные возможности и стал тем, что в нашем представлении прочно ассоциируется с понятием «древнегреческая трагедия». Однако это вовсе не означает, что после Эсхила, Софокла и Еврипида трагедии перестали писаться и ставиться. Конечно же, еще

долгое время после них трагедии писались, ставились и были социально востребованы. Но все это превратилось в некую культурную рутину, всего лишь воспроизводящую классические образцы, т. е. все это превратилось в нечто такое, что Пригов определял понятием «художественный промысел». Порою в этой культурной рутине, в этом художественном промысле могло случиться что-то будоражащее, и даже что-то похожее на жизнь. Так, нам известно имя трагика Фриниха, который был наказан властями за то, что в его трагедии трактовка завоевания Милета входила в противоречие с официальной версией. Но если текст трагедии используется для изложения общественно-политических взглядов или исторических трактовок и интересен только этим, то это значит, он утратил собственную смыслообразующую силу и превратился в факт «художественного промысла». Во всяком случае, сколько бы текстов трагедий, написанных после 406 года до н. э., нам не было известно и не было еще обнаружено, все равно древнегреческая трагедия как великий и живой феномен культуры для нас навсегда будет связана со временем жизни Эсхила, Софокла и Еврипида.

Примерно такой же отрезок времени занимает и эпоха возведения великих соборов классической готики, начавшаяся с обновления церкви Сен-Дени под руководством аббата Сугерия в 1140 году и завершившаяся со смертью Людовика Святого в 1270 году. Конечно же, готические соборы продолжали строиться и после этой даты, и в период так называемой поздней готики с 1270 по 1400 годы их архитектура достигла удивительной изысканности, утонченности и элегантности, не говоря уж о том, что некоторые из великих готических соборов, такие как Кельнский собор или собор в Нанте, были достроены в XIX веке. И все же основополагающее ядро конструктивных и духовных идей готической архитектуры было сформулировано и воплощено в жизнь именно в период с 1140 по 1270 годы, в дальнейшем же речь могла идти только о более или менее успешном применении этих идей, что позволило некоторым теоретикам искусства, в том числе Георгу Дехио, относиться к готической архитектуре 1270-1400 годов, как к «доктринерской» и «академической». Для постмодернистского осознания в любом доктринерстве и академизме таится некая притягательность, но мне бы хотелось, не примешивая сюда пристрастий постмодернизма, сосредоточиться исключительно на фундаментальных новационных привнесениях. С этой точки зрения «готическая идея» стала морально устаревать и «рутинизоваться» скорее всего не сама по себе, но в связи с появлением новых идей и новых принципов нарож-

дающегося Ренессанса. Именно благодаря появлению этих принципов «готическая идея» во многом утратила свой новационный пафос и стала восприниматься как некое архаизирующее начало.

Если кому-то может показаться недостаточно этих примеров, то можно привести еще один, гораздо более близкий нам по времени пример — речь пойдет о западноевропейском симфонизме. Оставив за скобками Стамица и Мангеймскую школу, можно утверждать, что время создания великих симфонических партитур начинается с момента написания первых симфоний Гайдна, а завершается исполнением «Lied von Erde» и смертью самого Малера в 1911 году. Конечно же, после смерти Малера в XX веке было написано несметное количество симфонических партитур, но ни одна из них даже близко не могла достичь уровня партитур Бетховена, Шуберта, Брамса или Брукнера. Те же действительно фундаментальные и великие партитуры XX века, которые скрывались под названием «симфоний» — я имею в виду симфонию ор. 21 Веберна или «Симфонию псалмов» и «Симфонию в трех частях» Стравинского, — на самом деле не имели никакого отношения к принципу симфонизма и строились на совершенно противоположных, «антисимфонических» принципах формообразования. Так что все, что претендовало на продолжение и развитие принципов западноевропейского симфонизма после смерти Малера, включая симфонии Прокофьева, Шостаковича, Вильяма Шумана, Оннегера или Хиндемита, сейчас вполне возможно рассматривать, как более или менее успешную культурную рутину, хотя и среди этой рутины могли попадаться совершенно удивительные человеческие документы — я имею в виду восьмую симфонию Шостаковича или пятую симфонию Прокофьева, во время первого исполнения которой Большой зал Консерватории озарился отсветами салюта победы.

Можно было бы привести еще несколько подобных примеров, но мне кажется, что и приведенных вполне достаточно для того, чтобы понять, что жизнь великих культурных феноменов или великих художественных традиций обычно длится не более ста пятидесяти-двухсот лет, после чего эти традиции неизбежно впадают в некое рутинное, доктринерское состояние, которое может длиться сколь угодно долго и тем самым создавать видимость жизни. Если русская литература принадлежит к разряду великих культурных феноменов наряду с древнегреческой трагедией, классической готикой или западноевропейским симфонизмом, то ей тоже должен быть отмерен этот срок, ей также придется жить не более ста пятидесяти или двухсот лет. Вопрос заключается только в том, что

считать началом русской литературы. Мне кажется, что творения Симеона Полоцкого и школьные драмы Святителя Димитрия Ростовского можно смело оставить за скобками. Я бы даже осмелился пройти мимо Ломоносова и Тредиаковского, хотя оба, безусловно, являются замечательными поэтами, оба внесли ощутимый вклад в теорию русского стихосложения, а к Тредиаковскому я испытываю к тому же еще и особую любовь, как к некоему предтече Хлебникова, способному в XVIII веке создавать удивительные звуковые конструкции, подобно следующим строкам.

Се ластовица щебетлива
Саглядуема всеми есть;
О птичка свойства особлива!
Ты о весне даешь нам весть,
Как, в круг жилищ паря поспешно,
Ту воспеваешь столь успешно:
Мы, дом слепляющу себе,
Из крупин, не в един слой глинки
И пролагающу былинки,

В восторге зрим, дивясь тебе.

И все же я думаю, что в истории русской литературы Ломоносов и Тредиаковский занимают примерно такое же место, какое Стамиц, Рихтер или Каннабих занимают в истории западноевропейского симфонизма. Ломоносов и Тредиаковский — это мангеймцы русской литературы. И если великий западноевропейский симфонизм начинается с Гайдна, то великая русская литература начинается с Державина. Во всяком случае, в своей книге я бы придерживался именно такой точки зрения. Но это значит, что конец времени русской литературы должен прийти на последнюю четверть или совпасть с самым концом XX века, после чего русская литература неизбежно должна впасть в некое рутинное доктринерское состояние, при котором широко разрекламированные и растиражированные тексты будут создавать устойчивую видимость полноценной жизни. Вполне возможно, что мы уже давно живем во времени, когда русская литература почти полностью утратила свою жизненную силу и превратилась в нечто рутинное, хотя я и не буду утверждать это с полной уверенностью, ибо все же не являюсь профессиональным литератором.

После того как были установлены примерные даты и сроки жизни русской литературы, следовало бы определить те этапы, которые русская литература прошла на своем жизненном пути. Это и должно было бы являться следующей задачей книги «Конец времени русской литературы». При решении этой задачи мне придется отталкиваться от понятий золотого и серебряного веков. Эти понятия являются столь общими и столь расхожими, что о них как-то неудобно даже и упоминать, однако здесь следует обратить внимание на то, что мифологема, из которой заимствованы понятия золотого и серебряного веков, включает в себя еще представления о бронзовом и железном веках, а большинство участвующих в русской литературе и рассуждающих о ней людей как-то не спешат или стесняются использовать эти представления применительно к сфере своей деятельности. Их неспешность и стеснительность вполне объяснимы, ибо понятия бронзового и железного века представляют собой не только хронологические, но и качественные категории, из-за чего даже одно только намерение признать то, что мы живем в железном, а не в золотом или серебряном веке, уже само по себе вызывает чувство некоторого дискомфорта. Конечно же, гораздо приятнее полагать, что русская литература будет вечно пребывать в состоянии если не золотого, то хотя бы серебряного века, и большинство пишущих ныне людей как-то подсознательно придерживаются именно такого мнения, предпочитая более приятную иллюзию менее приятной реальности. Во всяком случае, в среде литераторов не особенно часто можно услышать признание в своей причастности к железному веку. В книге «Конец времени русской литературы» мне бы хотелось внести ясность в этот вопрос, а для этого следовало бы не только определить хронологические границы золотого, серебряного, бронзового и железного веков, но и попытаться определить их сущностную природу и их отличие друг от друга.

Что касается хронологических границ, отделяющих эпохи русской литературы друг от друга, то эти границы пролегают в основном по великим социально-политическим разломам, образовавшимся в результате грандиозных исторических катаклизмов, потрясших Россию в XX веке. Исключение составляет разве что переход от золотого к серебряному веку, фактически совпавший со сменой столетий. И может быть, апокалиптические закаты начала XX века, столь сильно поразившие воображение Блока, Белого и Флоренского, являются осязательным знаком завершения золотого века и од-

новременно провозглашением начала века серебряного. Катастрофа русской революции знаменует собой конец серебряного века и начинает отсчет времени бронзового века, знаком окончания которого является смерть Сталина. Что же касается железного века, то он начинается с разоблачения культа личности Сталина и заканчивается развалом Советского Союза.

Я понимаю, что такое деление истории русской литературы многим может показаться чисто формальным и притянутым за уши, однако это не совсем так, ибо на самом деле это деление отражает реальную смену типов взаимоотношений, складывающихся между автором, текстом и социумом. Смена и становление этих взаимоотношений является сутью истории русской литературы, и если нам удастся понять логику этого становления, то тем самым мы поймем и логику истории русской литературы. Мне кажется, что формула взаимоотношений автора, текста и социума может служить ключом к пониманию вообще всех без исключения литературных процессов.

Золотой век русской литературы — это поистине золотой век этих взаимоотношений. Автор создавал свои тексты для того, чтобы быть понятым социумом, а социум в максимально возможной полноте воспринимал и понимал эти тексты. Более того, социум возвеличивал и обожествлял и фигуру автора, и его тексты, что нашло красноречивое воплощение в формуле Аполлона Григорьева «Пушкин — наше всё». Создание литературных текстов почиталось высшим видом человеческой деятельности, неким пророческим служением, воплощающим всю полноту национального духа, а похороны Пушкина, Гоголя, Достоевского или Толстого превращались в моменты общенационального единения и самоосознания. Серебряный век вносит заметный разлад в эту гармонию, и во взаимоотношениях автора, текста и социума намечается все более и более разрастающаяся трещина. Автор начинает подозревать социум в непонимании своих текстов, а иногда даже и сознательно рассчитывать на такое непонимание, социум же начинает обвинять автора в создании заведомо непонятных текстов. Трения между автором и социумом по поводу текста, конечно же, имели место и в прошлом, но только в эпоху серебряного века они обретают совершенно сознательный и артикулированный характер, что в первую очередь связано со стратегическими установками авангарда. В парадигме авангарда фигура автора обретает некоторые авторитарные и даже тоталитарные черты, и текст превращается в некое подобие репрессивного аппарата, чье действие направлено не только против современного социума, но и против современного мирового порядка.

Авангардистский автор всегда устремлен в будущее, это будетлянин, который занят строительством нового мира, и в его утопии нет места ни существующему миру, ни существующему социуму. Именно поэтому авангардистский текст всегда в большей или меньшей степени репрессивен по отношению к социуму, ведь именно в это время литература начинает использоваться как средство сознательного эпатажа, а литературный текст — создаваться не в расчете на понимание его социумом, но для того, чтобы стать «пощечинной общественной вкусу».

Трещина во взаимоотношениях между автором, текстом и социумом, наметившаяся в эпоху серебряного века, в парадигме авангарда превратилась в непроходимую пропасть в эпоху бронзового века, причем в этой новой ситуации функции тоталитарности и репрессивности переходят от автора и текста к социуму. Если в эпоху серебряного века, создавая заведомо непонятные социуму тексты, автор тем самым эпатировал этот социум, то теперь, в эпоху бронзового века, социум в лице тоталитарного режима репрессирует и автора, и его текст. Практически все выдающееся авторы бронзового века являлись людьми глубоко трагической судьбы, практически все они вместе со своими текстами были физически или морально репрессированы. Справедливости ради следует отметить, что сразу же после революции большинство из этих авторов начало как бы даже весьма успешно издаваться — издавались и Пильняк, и Замятин, и Платонов, и Булгаков, но к 1930-м годам некоторых из них уже не стало, а те, кто остался в живых, уже не могли надеяться увидеть издания своих текстов. Платонов так и не дождался издания «Чевенгура», а Булгаков — издания «Мастера и Маргариты», и, конечно же, такие авторы, находящиеся в эмиграции, как Набоков или Ходасевич, никоим образом не могли рассчитывать на издание своих текстов в Советской России. В этом смысле наиболее характерна судьба авторов, может быть, самых основополагающих и фундаментальных текстов бронзового века — я имею в виду Хармса и Введенского, которые даже и не помышляли об издании своих текстов, зарабатывали жалкий хлеб писанием детских стихов и в конце концов были физически уничтожены. Может быть, еще характернее и еще удивительнее судьба самих этих текстов, каким-то чудом переживших аресты и ленинградскую блокаду в чемодане, благоговейно сохраняемом Друскиным, который сам не был арестован только по какой-то дикой случайности. В этой судьбе, как в капле воды, можно увидеть весь драматизм взаимоотношений автора текста и социума, порожденных ситуацией бронзового века,

ибо что может свидетельствовать об этой ситуации более красноречиво, чем рукописи, чудом спасенные от ареста ЧК и тайно хранящиеся в чемодане среди блокадного холода и людоедства?

Однако было бы совершенно неверно сводить описание ситуации бронзового века только лишь к описанию судьбы репрессированных авторов и репрессированных текстов, ибо в то же самое время возникла и начала успешно существовать официально признанная советская литература. Тексты этой литературы издавались огромными тиражами, изучались в школах, объявлялись «классическими», а их авторы награждались государственными премиями и званиями, проживали в роскошных квартирах, ездили на редких по тем временам персональных автомобилях и, в отличие от авторов репрессированной литературы, ни в чем себе не отказывали, хотя, справедливости ради, следует отметить, что их жизнь далеко не всегда была так уж однозначно проста, о чем свидетельствует хотя бы самоубийство Фадеева. Но, оставляя в стороне подробности тяжелой жизни классиков советской литературы, сейчас следует обратить внимание на то, что в эпоху бронзового века единое пространство русской литературы расколосось надвое, в результате чего возникло сразу два литературных пространства — пространство репрессированной литературы, литературы лишенной какого бы то ни было социального статуса, и пространство официальной литературы, наделенной социальным статусом в максимально возможной мере. Эта официальная литература воспроизводила и утверждала именно тот тип взаимоотношений автора текста и социума, который был порожден эпохой золотого века, и, таким образом, противостояние официальной советской и неофициальной уничтожаемой литературы сводилось отнюдь не к противостоянию «советского социалистического» содержания и содержания «антисоциалистического», как это может показаться с первого взгляда, но к противостоянию различных типов взаимоотношений автора текста и социума. Социум мстил тексту и автору за то, что подвергался репрессиям с их стороны в эпоху серебряного века и господства авангарда, орудием же этой мести выступал тот тип взаимоотношений автора, текста и социума, который сложился в эпоху золотого века, причем олицетворять этот тип взаимоотношений было поручено Пушкину. Поэтому, наверное, совершенно неслучайно помпезное празднование пушкинского юбилея в 1937 году совпало с самым пиком сталинских репрессий. В этой связи мне вспоминается один разговор с Приговым, во время которого он рассказал о том, как однажды в их компании кто-то произнес фразу «Сталин — это Пушкин сегодня»

и, когда все засмеялись, Пригов внезапно понял, что любой язык, который стремится к господству, порождается раковой опухолью власти и превращается в орудие подавления. Продолжая мысль Пригова, можно сказать, что фраза «Пушкин — наше всё» звучит совершенно по-разному в зависимости от времени ее произнесения. В эпоху бронзового века она звучит совсем не так, как звучала в эпоху золотого века. Когда в середине XIX века ее произнес Аполлон Григорьев, она имела один смысл, а когда в 30-е годы XX века эта же фраза звучала с трибуны съезда писателей, то она имела уже совсем другой смысл — она являлась смертным приговором для Введенского, Хармса, Клюева, Мандельштама и всех тех, кто не подходил под это «всё». Действительно, там, где «Пушкин — наше всё», в условиях тоталитарного режима, не может быть ничего иного — ему просто нет места. Может быть, единственно возможное место для иного — это старый чемодан, хранящийся под кроватью в коммунальной квартире блокадного Ленинграда.

Начало железного века русской литературы ознаменовано разоблачением культа личности Сталина, а начавшаяся после этого хрущевская «оттепель» в какой-то момент породила иллюзию возникновения новой литературной ситуации, в которой уже нет официальной и неофициальной, репрессирующей и репрессируемой литературы, но есть единое литературное пространство, существовавшее некогда в эпоху золотого и серебряного веков. Эта иллюзия вызывала крайнее воодушевление и побуждала огромное количество людей, затаив дыхание, слушать стихи Евтушенко, Вознесенского и Ахмадулиной, захлеб читать повести Аксенова и самозабвенно подпевать Окуджаве. Однако на поверку эта ситуация оказалась всего лишь слабым воспроизведением уже давно существующих моделей и уже давно отработанных литературных жестов. К тому же, в отличие от подлинности моделей и жестов серебряного века, модели и жесты эпохи «оттепели» таили в себе какую-то «ненастоящность» и «неподлинность». Это было связано с тем, что сложившаяся литературная ситуация представляла собой всего лишь игру дозволенного с недозволенным, в которой дозволенное с недозволенным заигрывали друг с другом, в результате чего в рамках дозволенного мог возникнуть разговор о недозволенном. Каждый мало-мальски заметный автор того времени, каждый мало-мальски заметный текст был как бы наполовину официальным, а наполовину неофициальным, наполовину разрешенным, а наполовину запрещенным, и эта половинчатость после десятилетий тоталитарного пресса на какой-то момент могла показаться новым явлением

литературной истины. Однако все очень скоро вернулось на «круги своя»: начались литературные процессы, Солженицын и Бродский были отправлены за границу, а Евтушенко, Вознесенский и Рождественский стали новой литературной номенклатурой. В этот момент могло показаться, что эпоха железного века так и не сформирует свой собственный тип взаимоотношений автора, текста и социума и что ее отличительной особенностью будет являться использование и воспроизведение уже давно существующих типов взаимоотношений, т. е., другими словами, могло показаться, что отличительной особенностью эпохи железного века является именно неспособность к созданию собственной текстовой парадигмы. Однако новый тип взаимоотношений автора текста и социума все же дал о себе знать, и формулирован он был уже в середине 1970-х годов в кругу московского концептуализма и соцарта.

Мне кажется, что основным побудительным мотивом, приведшим к возникновению новой текстовой парадигмы и нового типа взаимоотношений автора, текста и социума, явилось тотальное недоверие к прямому высказыванию, причем к любому прямому высказыванию, будь то «официальное» высказывание или высказывание неофициальное — диссидентское. Вообще содержание высказывания перестает представлять какой бы то ни было интерес, и все внимание начинает концентрироваться на том, каким именно образом высказывание становится возможным и на каком основании оно возникает. Таким образом, предельно упрощая проблему, можно сказать, что практика московского концептуализма представляла собой критику прямого высказывания. Эта критика принимала разные формы у Пригова, Сорокина и Рубинштейна, но суть ее всегда сводилась к одному — к пресечению властных претензий языка и к нейтрализации репрессивных механизмов, действующих в каждом тексте, содержащем прямое высказывание. Если в авангардистском типе взаимоотношений автора, текста и социума автор репрессировал социум при помощи своего текста, а в эпоху бронзового века автор вместе со своим текстом подвергался репрессиям со стороны социума, то в эпоху железного века московским концептуалистам удалось сделать наглядной работу репрессивных механизмов, порождающих прямое высказывание, в результате чего были нейтрализованы властные претензии и текста и социума. Стало ясно, что эти претензии самым непосредственным образом связаны с верой в метанаррации, или с верой в великие рассказы. Утрата веры в великие рассказы означает не столько утрату веры в те великие, непреходящие ценности, о которых повествуют великие

рассказы, сколько утрату веры в сам принцип рассказа, в принцип повествования. Любое прямое, т. е. не осознающее само себя, не саморефлексирующее высказывание является потенциальным великим рассказом. В творчестве Пригова, Рубинштейна и Сорокина высказывание осознает само себя как высказывание и текст осознает сам себя как текст, но такое самоосознание высказывания и текста делает невозможным возникновение не только любого прямого высказывания и текста, но превращает в нечто ненужное любую последующую текстовую саморефлексию. Поскольку же текст и высказывание есть то, из чего возникает литература, то все вышесказанное означает, что литература перестает быть чем-то необходимым и превращается в некий род entertainment'a. Все это позволяет утверждать, что с определенного момента литература перестает быть живым смыслообразующим пространством, порождающим литературные тексты, и превращается в некую культурную рутину, производящую лишь симулякры литературных текстов. И хотя после этого момента тексты отнюдь не перестают создаваться и потребляться, что неизбежно порождает видимость наполненной и активной литературной жизни, именно этот момент я связываю с концом времени литературы — в этом заключается одна из основополагающих мыслей предполагаемой книги, которую я так никогда и не напишу.

Я понимаю, что все только что сказанное может вызвать массу возражений, и поэтому в книге «Конец времени русской литературы» я должен был бы уделить немало места для их разбора. Однако поскольку я все же не пишу эту книгу, но только пересказываю ее содержание, то ограничусь лишь краткими замечаниями по поводу некоторых из этих возражений.

Первое возражение связано с глубокой верой в некое вечное существование литературы. В этой связи любопытно привести один пассаж из только что вышедшей книги Афанасьева «Что такое музыка?». Упоминая о «занимательных» книгах Перельмана, в которых рассказывалось, в частности, о бесконечных возможностях мелодической комбинаторики, Афанасьев как бы мимоходом замечает: «О бесконечности литературы Перельман не пишет лишь потому, что это всем очевидно». Мне бы очень хотелось разделить с Афанасьевым эту всеобщую самоочевидность, однако я не вполне готов к этому и могу лишь предположить, на чем может быть основана такая очевидность. Мне кажется, она основана на представле-

нии, согласно которому предназначение литературы должно заключаться в том, чтобы описывать жизнь, а предназначение жизни в том, чтобы поставлять материал, который превращается в предмет литературных описаний. В качестве материала жизнь постоянно поставляет литературе новые события, новые положения, новые характеры, а литература постоянно описывает эти события, эти положения, эти характеры, дополняя их своими мечтами, фантазиями и домыслами, и, стало быть, пока длится жизнь, будет существовать и литература. Бесконечность многообразия форм жизни есть залог бесконечности многообразия форм литературного описания, и именно это позволяет говорить о «бесконечности литературы». Однако если мы будем говорить о настоящей литературе, а не о культурной рутине и не о художественном промысле, то литературные формы не описывают формы жизни, но вырастают из них и полностью обуславливаются этими формами. Формы жизни являют себя в формах литературы, однако далеко не все формы жизни порождают формы литературы. Так, формы жизни допетровской России являли себя совершенно в иных, не литературных формах, и литературное пространство в России стало образовываться только в XVIII веке. Однако сейчас я не буду касаться этой темы и обращу внимание только на то, как формы жизни и порождаемые ими формы литературы сменяли друг друга в связи со сменами золотого, серебряного, бронзового и железного века русской литературы, причем для упрощения задачи каждый век я свяжу с одним, наиболее репрезентативным, с моей точки зрения, литературным произведением.

Наверное, ни одно произведение не может соответствовать самой сути эпохи золотого века в той мере, в какой ей соответствует роман Толстого «Война и мир». Этот роман, являющийся всеобъемлющей картиной мироздания и человека, включающей в себя и небо над Аустерлицем, и босые ноги Пьера, и великие исторические события, и мельчайшие подробности душевных движений конкретного человека, можно считать неким компендиумом золотого века. Полнота и даже преизбыточность реальности — вот что является основной особенностью этого романа. И именно утрата полноты Реальности, и даже, может быть, сознательное преодоление этой полноты, становится основным событием эпохи серебряного века, что нашло наиболее соответствующее выражение в романе Андрея Белого «Петербург». В этом романе живая реальность превращается в некую «мозговую игру» с призрачными перспективами Петербурга, с параллелепипедами и прямоугольниками вместо домов, с

безликой и многоногой толпой или со «световым явлением» вместо реальной, горящей свечи. В конце концов, истонченная реальность становится чем-то вроде тонкого слоя копоти на оконном стекле, чем-то вроде следа исчезнувшего оборотня, таящегося за словесным перевертышем Енфраншиш-Шишнарфне. Конечно же, демоническая призрачность и иррациональность Петербурга была воспета еще Гоголем и Достоевским и, конечно же, задолго перед тем, как Енфраншиш-Шишнарфне явился к Николаю Ивановичу, в камерке бедного художника из рамы вылезал уже странный старик, а к Ивану Карамазову наведывался уже сам черт, однако ни у Гоголя, ни у Достоевского дело не сводилось только к этому. У Гоголя есть еще сочная преизбыточность реальности «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а у Достоевского есть клейкие листочки. В «Петербурге» Андрея Белого уже не может быть никаких клейких листочков, ибо единственной, всепоглощающей темой этого романа становится растворение реальности в иррациональной призрачности перспектив предреволюционного Петербурга, и в этом новом ощущении реальности, быть может, заключается главное отличие серебряного века от века золотого.

Что же касается эпохи бронзового века, то ее эмблемой для меня давно уже стал «Котлован» Андрея Платонова. Если в эпоху серебряного века происходило истончение реальности и превращение ее в некую «мозговую игру», то в эпоху бронзового века реальность подверглась грубой насильственной редукции и оказалась сведенной до уровня рефлексов трудового быта и физического выживания. «Котлован» — это состояние оскудения реальности, оскудения сознания, оскудения быта, и в этом смысле «Котлован» может рассматриваться как иллюстрация к словам Александра Введенского: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли». Однако мощь этой скудости и этой бедности такова, что она заставляет нас уважать себя, даже если мы этого совсем не хотим. В этом отношении проза Платонова, быть может, оказывается мощнее прозы Белого — она оказывается мощнее ровно настолько, насколько процесс насильственной редукции оказывается мощнее процесса самоистончения. Но чем может завершиться наметившаяся последовательность состояний: состояния полноты и преизбыточности реальности, состояния истончения реальности и состояния насильственной редукции реальности? Логически она может завершиться только одним, а именно: парадоксальным состоянием полного изъятия и отсутствия реальности. Это реальность, заключающаяся в отсутствии реальности, каким-то непостижимым образом воплотилась в

тексте «Колымских рассказов» Варлаама Шаламова, и эти рассказы являются для меня безусловным знаком последнего, железного, века русской литературы.

Есть что-то далеко не случайное в том, что «Колымские рассказы» как-то несколько затерялись среди громких литературных событий 1950-х - 1970-х годов. Ни по степени известности, ни по степени уделяемого им внимания «Колымские рассказы», конечно же, не могут быть сравнены ни с «Доктором Живаго», ни с лагерной прозой Солженицына, ни даже с некоторыми модными в свое время и тиражируемыми до сих пор авторами, мужественно обличающими «советскую неправду». Мне же кажется, что здесь сработал инстинкт самосохранения, ибо сказанное Шаламовым слишком радикально, слишком невыносимо, слишком невыносимо. Гораздо легче посчитать это каким-то частным предельным случаем или просто отвести глаза в сторону. Иногда Шаламов напоминает мне одного из достаточно жутких героев Леонида Андреева, а именно Елиозара — Лазаря, который после своего воскрешения вплоть до самого конца своей жизни так и не смог отогреться от леденящих объятий смерти, в лоне которой он провел три дня. Подлинное житие Лазаря Трнадцатого рассказывает о том, что на протяжении всей своей жизни после воскресения он ел только сладкое, т. к. не мог избавиться от вкуса смертельной горечи. Судя по своим последним фотографиям, Шаламов, прошедший все круги колымского ада, до конца своей жизни так и не смог изжить переживания прикосновения к состоянию полного изъятия реальности — во всяком случае, в его лице и в его взгляде вполне ощутимы отсветы тех адских вполнохов, среди которых протекала большая часть его жизненного пути, и каждому, кто смог заставить себя вникнуть в шаламовские тексты, никогда уже не удастся изжить в себе ощущение этого прикосновения. Как бы то ни было, но непредвзятое общение с этими текстами делает невозможным возникновение текстов, содержащих прямое высказывание. Более того, тексты Шаламова ставят под вопрос возможность продолжения литературного процесса как такового, а в более частном аспекте знаменуют собой, как мне кажется, конец русской литературы. Может быть, именно поэтому мы всеми силами пытаемся заставить себя относиться к шаламовским текстам просто как к текстам среди прочих текстов и не придавать им такого уж экстраординарного значения.

Теперь придется вернуться на некоторое время к проблеме типов взаимоотношений автора, текста и социума для того, чтобы попытаться выстроить классификацию текстов в связи с их принадлежностью к той или иной эпохе. Что касается классического типа текста, характерного для эпохи золотого века, то здесь все обстоит достаточно просто, ибо классический тип текста есть прямое высказывание в чистом виде. Этот тип текста включает в себе некое сообщение, которое открыто для понимания и рассчитано на понимание. Более того, понимание обеспечивает саму жизнь текста. Чем емче и истиннее сообщение, заключенное в тексте, тем более актуален он будет для понимания и тем дольше будет длиться его жизнь, обеспеченная пониманием. Эта необходимость понимания для жизни текста сформулирована в знаменитых пушкинских строках: И долго тем любезен буду я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал. И хотя в других местах Пушкин неоднократно гневно сетует на непонимание поэта чернью и толпой, но все же открытость текста для понимания есть основополагающий принцип классического текста эпохи золотого века. В этом заключается его коренное отличие от авангардистского типа текста, автор которого, уже будучи заранее уверенным в непонимании и неприятии своего творения, предупреждает непонимающих и не принимающих его о грозящих им карах. Во всяком случае, именно так поступает Хлебников, который пишет следующие строки:

Горе и вам, взявшим неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

Как-то Адорно написал о том, что современная музыкальная композиция есть не что иное, как решение технических картинок-загадок, а композитор — единственный, кто в состоянии их прочитывать, кто понимает собственную музыку, и это вполне можно отнести к авангардистскому типу текста. Тексты этого типа строятся по собственным законам, зачастую неведомым для тех, кто прочитывает и воспринимает эти тексты, и поэтому понимание их требует определенных усилий или же, наоборот, отключения каких бы то ни было усилий понимания для непосредственного «внепонятийного» погружения в текст. Авангардистский текст — это тоже прямое

высказывание, но, в отличие от классического типа текста золотого века, это есть некое гипертрофированное прямое высказывание, или высказывание, нарушающее все конвенциональные рамки высказывания. Авангардистский текст заключает в себе собственный код понимания, и для того, чтобы постичь этот текст, необходимо разгадать его код. Предельным случаем авангардистских текстовых стратегий является создание нового языка, примером чего может служить заумный язык Хлебникова, творчество Туфанова или ранние стихи Хармса. Но, даже будучи облечено в новый неведомый язык, и даже являясь этим новым языком, прямое высказывание так и остается прямым высказыванием. Несмотря на всю свою радикальность и всю свою агрессивность по отношению к существующему миропорядку, авангардистский текст не посягает на классический принцип прямого высказывания. Он целиком и полностью базируется на прямом высказывании и не задается вопросом по поводу его правомерности. Такая постановка вопроса связаны с появлением текстов нового типа, и поскольку эти тексты возникли в кругу обэриутов, то я буду называть этот тип текстов обэриутским.

Когда я писал о том, что в эпоху бронзового века автор и текст стали подвергаться репрессиям со стороны социума, то это не следовало понимать только в том смысле, что эти тексты не издавались, уничтожались или должны были храниться в старом чемодане под кроватью. Сама структура обэриутских текстов несет на себе следы постоянных репрессий и утеснений. Так, тексты Хармса очень часто содержат в себе описание тех помех, которые препятствуют их дальнейшему написанию. То вдруг куда-то исчезает чернильница, то сам Хармс вдруг падает со стула и забывает, о чем он собирался написать, то выясняется, что то, о чем он собирался писать, вообще не существует и, значит, писать-то становится не о чем. Но даже если нет никаких внешних помех, то возникают еще более непреодолимые внутренние причины, препятствующие написанию текста. В рассказе «Утро» Хармс так описывает эту ситуацию невозможности возникновения текста: «Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. Это могло быть одно слово, а может быть, я должен был написать целую книгу. Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать. Но мне начинало хотеться курить». В повести «Старуха» мучительные попытки реализовать гениальный замысел

рассказа о чудотворце выливаются в одну-единственную фразу: «Чудотворец был высокого роста». Внешние и внутренние препятствия, постоянно возникающие на пути к созданию текста, делают более проблематичным возникновение прямого высказывания. Более того, само возникновение высказывания начинает зависеть от успешности или неуспешности процесса написания текста. В том же рассказе «Утро» автобиографический герой Хармса в тонком сне говорит дворнику: «Прежде чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо написать». Но вся беда заключается в том, что хармсовский герой постоянно забывает те слова, которые нужно знать для того, чтобы написать что-либо. Если в авангардистском тексте гипертрофированная сила высказывания формирует неповторимую структуру текста и задает собственный код понимания, то в обэриутском тексте функцию высказывания начинают выполнять усилия, направленные на написание текста, который по идее и должен был бы заключать в себе высказывание, но который не заключает его по причине своей ущербности. Смысл обэриутского текста заключается не в том, что он высказывает, но в следах тех утеснений и тех репрессий, которые не дали ему высказать то, что он должен был высказать. Именно это и приводит к возникновению утесненного или репрессированного типа текста, и, очевидно, именно это имел в виду Введенский, когда говорил: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли».

Если в обэриутских текстах возникновение прямого высказывания делалось весьма проблематичным, а бедность и нищета высказывания подтверждали его истинность, то в текстах, создаваемых в кругу московских концептуалистов, сомнению подвергалась уже сама претензия прямого высказывания на истинность, в результате чего концептуалистские тексты превращались в развернутую критику различных мотиваций прямого высказывания. Это значит, что исследование условий возникновения текстов перешло на новый уровень. Если обэриутская формула возникновения текста гласила: «Прежде чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо написать», то концептуалистская формула дополняла обэриутскую формулу еще одним необходимым условием: «Для того чтобы знать слова, которые надо написать, надо знать ситуацию, в которой они возникают», ибо слова существуют не сами по себе, но возникают в определенной ситуации, и именно эта ситуация и становится предметом интереса московского концептуализма. Процесс раздачи присутствующим карточек с рубинштейновскими текстами, появление Пригова в милицейской фуражке или коллективное обсуждение

акций Монастырского превращается в крайне значимый культурно-художественный акт, причем этот акт становится первичным по отношению к тексту. Текст становится всего лишь следствием действия определенной поведенческой модели или определенной перформативной стратегии персонажного автора, и, может быть, именно в силу этого концептуалистский подход к проблеме текста дает ключ к пониманию не только собственно концептуалистского типа текста, но также и к пониманию других типов текста. В концептуализме есть некая трезвость и адекватность, которая позволяет ему отдавать себе отчет в мотивациях возникновения текста как такового. Это позволяет утверждать, что в концептуалистском тексте текст осознает сам себя. Но это вовсе не означает, что концептуалистский текст лучше, глубже и совершеннее предшествующих ему типов текста — это означает лишь то, что функция и назначение концептуалистского текста заключается в демонстрации мотивов возникновения текста, и в этом смысле в становлении типов текста ему предназначена некая подытоживающая роль. В последовательности, образованной классическим типом текста, авангардистским типом текста и обэриутским типом текста, завершающим звеном является именно концептуалистский тип текста, после чего возникновение новых типов текста становится практически невозможным. После всего этого может наступить только эпоха какой-то новой не текстоцентричной, не литературоцентричной данности. Сейчас еще достаточно трудно рассмотреть контуры этой данности, но думается, что это будет данность, в которой текст во многом утратит свою смыслообразующую силу и будет лишен того основополагающего центрального положения, которое он занимал до сих пор.

Удивительно, как в одно и то же время одни и те же проблемы начинают занимать сознание людей, находящихся в совершенно разных ситуациях и в совершенно разных местах. Идеи поведенческой модели, персонажного автора и вторичности текста были сформулированы московскими концептуалистами в конце 1970-х - начале 1980-х годов. В это же самое время, полностью порвав с культурной средой, оказавшись за церковной оградой и даже за монастырскими стенами и занимаясь проблемами древнерусского Пения и святоотеческого учения, я внезапно столкнулся со схожими проблемами текста, его обоснования и его мотивации. Конечно же, наши выводы и наши результаты были почти что диаметрально

противоположны, но коренились они в одном комплексе идей. Разрабатывая святоотеческую формулу «правильное пение есть следствие правильной жизни, а неправильная жизнь порождает неправильное пение», я занимался исследованием взаимосвязи музыкальных форм с формами жизни и пришел к выводу о зависимости первых от вторых, что в известной степени может рассматриваться как некая параллель идеям поведенческой модели вторичности текста. Теперь я попробую применить свой опыт работы с музыкальными формами к области литературы, для того чтобы продемонстрировать, как типы текстов взаимосвязаны с формами жизни. Повторю еще раз: поскольку я не пишу книгу «Конец времени русской литературы», но лишь пересказываю ее содержание, то буду конспективно краток и не стану обременять себя излишне подробной аргументацией.

Первое, что следует здесь отметить, это то, что русская литература есть всецело имперское предприятие. Допетровская, Московская Русь не знала литературы как свободного художественного вида деятельности и являла себя в совершенно иных, принципиально нелитературных формах. Сильно упрощая ситуацию, можно сказать, что все эти формы подчинялись принципу иконности, и если говорить совсем по существу, то смысл петровских реформ заключался именно в упразднении принципа иконности и в замене его принципом литературы, в результате чего иконоцентричность Московской Руси была полностью отвергнута и ее место заняла литературоцентричность новой Российской Империи. Поэтому литература в послепетровской России — это гораздо большее, чем просто один из видов свободной художественной деятельности. Литература в России — это основополагающая и даже родовая форма идентификации выражения национального духа. Литература — это зеркало, в котором Российская Империя видит себя и через отражение в котором она являет себя миру. Все остальные виды искусства — живопись, скульптура, музыка, архитектура — так или иначе должны были быть ориентированы на литературу, все они в той или иной мере должны были быть подчинены принципу повествовательности.

В русской литературе довольно заметно прослеживается панегирический мотив, мотив воспевания России во всех ее проявлениях. Если же обратиться к XVIII веку, то тут нужно будет говорить даже не столько о мотиве, сколько о реально явленных панегирических формах. Хвалебные оды Ломоносова адресованы конкретным монаршим особами и воспевают конкретные успехи Российской

Империи, демонстрируемые ею как в ратном деле, так и в области государственного строительства. Со временем адресная конкретность восхваления уступает место восхвалениям более общего характера. Воспеваться начинает сама Россия, ее народ, ее природа, ее просторы, ее загадочность, ее непростая судьба и предчувствие ее мессианского предназначения, однако какие бы отвлеченные и завуалированные формы не обретал мотив любовного восхваления России, он еще на протяжении долгого времени не утрачивал связи с изначальным государственным, имперским импульсом. Что же касается привязанности литературных форм к социально-общественным и социально-политическим формам Российской Империи, то эта связь совершенно очевидно прослеживается на протяжении всей эпохи золотого века русской литературы.

Если же говорить о золотом веке русской литературы, то мне думается, что не было бы никакого золотого века, если бы не было победы в Отечественной войне 1812 года. Победа над Наполеоном и вступление русских войск в Париж вывели Российскую Империю на совершенно новый экзистенциальный уровень. Российская Империя не только явила себя миру во всей возможной для себя полноте, но и положила начало новому этапу самосознания. И в явлении себя миру и в процессе самосознания литература начинает занимать доминирующее ключевое место. «К концу XIX века, — пишет Подорога, — русская литература начинает демонстрировать себя как национально-политический и культурный миф. Выступает отражением имперского универсализма русской культуры в целом, т. е. как светская, неконфессиональная идеология. Можно сказать, перестает быть только «литературой» и становится своего рода тотальным фактом культуры, чуть ли не единственным источником формирования образцов национального поведения, необходимым обществу для удержания равновесия между приобретаемым опытом и способами его возможной репрезентации». Я бы даже несколько Усилил сказанное Подорогой и заменил бы «светскую неконфессиональную идеологию» на «светскую неконфессиональную религию», тем более что идея религии искусства была достаточно актуальна в европейской культуре того времени. Но если русская литература эпохи золотого века действительно представляла собой нечто вроде «светской неконфессиональной религии» — а мы знаем, что всякая религия основана на вере, надежде и любви, — то следовало бы отдать себе отчет в том, что именно являлось объектом веры, надежды и любви русской литературы этого периода. Сейчас мне кажется, что таким объектом являлась смыслообразующая сила

прямого высказывания, и это значит, что здание великой русской литературы XIX века зиждилось на вере в смыслообразующую силу прямого высказывания, на надежде на эту силу и на любви к этой силе. Последования открытых для понимания прямых высказываний образовывали литературные формы, в которых формы русской жизни, обусловленные общественно-социальными формами Российской Империи, осознавали сами себя в своей взаимосвязи со Вселенной и с каждым отдельно взятым человеком, и одним из наипримернейших примеров таких литературных форм русского самоосознания является «Война и мир» Льва Толстого. Конечно же, в этом пространстве наполненных смыслом высказываний всегда может появиться некий подпольный человек, готовый показать кукиш самому принципу смыслообразования. Но до поры до времени его жест не обладает еще формообразующей силой, а сам он, превратившись в объект описания, поглощается мощной стихией литературного повествования.

Время серебряного века фактически является временем агонии Российской Империи, завершившейся революцией 1917 года, и поэтому все наиболее заметные и значимые явления литературы этой эпохи в большей или меньшей степени неизбежно обуславливаются предреволюционными и революционными событиями русской истории. Эта проникнутость духом революции в максимально полной мере проявилась в авангардистском типе текста и в авангардистском высказывании. Этот тип текста и этот тип высказывания фактически сами по себе уже являются революцией в области производства текстов и высказываний. Подобно тому, как революционные массы свергают власть эксплуататорских классов и обретают свободу самоизъявления, так и авангардистское высказывание свергает диктат классического смыслообразования и обретает свободу смыслового самоопределения. Обычно принято думать, что призыв свергнуть Пушкина и Толстого с парохода современности носит исключительно скандальный и поверхностный характер и что он не заслуживает серьезного рассмотрения, однако мне кажется, что у этого призыва есть весьма веские основания. Я думаю, что здесь речь идет не столько о персоналиях Пушкина и Толстого, сколько о том типе текста и о том типе высказывания, какими они пользовались. Классический тип текста всегда заключает в себе описание какого-то фрагмента действительности. Этим фрагментом может быть мысль, чувство, бытовое или историческое событие, пейзаж или характер человека — словом, что угодно, но в любом случае текст должен соответствовать наличествующей реальности,

почему этот тип текста можно называть не только классическим, но и реалистическим типом текста. Авангардистский текст освобождает себя от этой обязанности соответствия реальности. И вообще, авангард порождает новую концепцию слова, согласно которой слово более уже не отсылает к тем или иным предметам и явлениям реальности, но само становится одним из предметов или явлений реальности. Слово становится «самовитым» словом. Если Кандинский освободил линию и цвет от обязанности подражать формам видимого мира, то Хлебников освободил слово от обязанности выражать наличествующую реальность и наделил его способностью самим собой являть новую, небывалую еще реальность.

Пруг, буктр, ркирчь.

Практв, бакв, жам!

Жраб, гавтр, титв!

Марж бзор мерчь

Гигого! Гро ро-ро!

Бзуп, бзой черпчь жихр!

Рапр грапр апр!

Эти слова не соотносятся ни с чем из наличествующей реальности, но являют собой новый революционный порядок смыслообразования. И если «Буревестник» Горького или «Двенадцать» Блока в конечном итоге являются лишь описанием предреволюционных и революционных процессов и ситуаций, то в хлебниковском тексте реальность революции являет себя во всей своей чистоте и незамутненности какой-либо повествовательностью. Мне кажется, что именно в поэзии Хлебникова революционные формы жизни смогли явить себя в адекватных формах текста.

Банальная истина, гласящая, что в условиях победившей революции нет и не может быть места для осуществивших ее и приведших ее к победе революционеров, вполне может быть отнесена и к области литературы. Подобно тому, как в социально-политическом плане революционная утопия обернулась созданием новой тоталитарной рабовладельческой империи, так и в литературном плане Революционный прорыв в области смыслообразования и построения текста обернулся возвратом классического типа текста и реставрации классических норм повествования. Слово снова стало обязано обслуживать определенные смыслы. Квазиимперские формы общественно-политической жизни Советского Союза стали являть себя в квазиклассических формах литературы, исповедующих Доктрину социалистического реализма, в результате чего русская литература окончательно превратилась в некий род религиозного

мифа со своими небожителями, пророками и мучениками. В этой мифологической картине классической литературе XIX века отводилась роль Ветхого Завета, пророчествующего о наступлении новой советской эры, а в роли Нового Завета выступала, соответственно, советская соцреалистическая литература, исполняющая чаяния великих классиков XIX века, принявших всевозможные страдания в тяжких жизненных обстоятельствах Российской Империи. Однако и светлая советская эра была отнюдь не лишена своих проблем. Подобно тому, как на развивающийся советский строй постоянно посягали темные антисоветские и контрреволюционные силы, так и на псевдоклассический, соцреалистический тип текста постоянно посягали иные текстовые и смыслообразующие стратегии, традиционно обозначаемые терминами «формализм» и «натурализм», хотя на самом деле ни с тем, ни с другим эти стратегии чаще всего не имели ничего общего. Как бы то ни было, но обращение к иным, неклассическим типам текста и к иным, неклассическим текстовым стратегиям квалифицировалось как посягательство на устои советского строя, и тем самым признавалось как само собою разумеющееся, что самоидентификация форм жизни советской империи осуществляется через формы литературы социалистического реализма. Более того, можно сказать, что псевдоклассические формы социалистического реализма служили формой исповедания советской власти, а в условиях тоталитарного режима поэт или писатель, не исповедующий советской власти, не мог рассчитывать на то, чтобы быть поэтом или писателем. В этих условиях такой поэт или писатель далеко не всегда мог рассчитывать даже на то, чтобы быть просто человеком или вообще быть. Причем исповедание советской власти далеко не всегда подразумевало обязательное использование советской тематики, как-то: описание будней рабочего класса или повествование о трудовых и ратных подвигах героического советского народа. Такое исповедание могло осуществляться и через тему любви к природе, и через тему любви к женщине, и через тему мужской дружбы и тяги к приключениям, но при том неременном условии, что эти темы будут воплощены в тексте, тип и стратегия которого соответствует нормам и стандартам социалистического реализма.

Начало железного века не внесло почти ничего нового в эту ситуацию. Основные литературные персонажи «оттепели» публично читали стихи и пели и про «Братскую ГЭС», и про «комиссаров в пыльных шлемах», и про «уберите Ленина с денег», облекая все эти темы в форму прямого высказывания. Очевидно, это было обу-

словлено тем, что разоблачение культа личности Сталина не затрагивало основополагающих советских устоев. Получалось так, что Сталин просто «извратил дело Ленина», а «дело Ленина» настолько не вызывало никаких сомнений, что Вознесенский на полном серьезе сравнивал вхождение в мавзолей Ленина с вхождением в рентгеновскую камеру и призывал посещать этот мавзолей с той же регулярностью, с какой в те времена было положено посещать кабинет флюорографии. Вообще время «оттепели» — это явно переходное время, которое не образовало каких-либо стабильных общественно-политических форм жизни, и, наверное, именно поэтому в это время не могло возникнуть никаких новых самостоятельных типов текста. Литературная жизнь эпохи «оттепели» целиком и полностью укладывалась в параметры тех типов взаимоотношений автора, текста и социума, которые были выработаны в эпоху золотого и серебряного века, и я думаю, что именно поэтому в это время у деятелей литературы сложилась уверенность в том, что золотой и серебряный века — это состояния, в которых вечно пребывает и будет пребывать русская литература.

Время «оттепели» миновало очень быстро, и на смену ему пришла новая эпоха — эпоха застоя, или эпоха развитого социализма. Я не буду вдаваться в подробное описание особенностей этой эпохи — скажу только, что она отличалась каким-то фантастическим сочетанием государственной мощи и бытовой немощи, но, может быть, самое важное заключалось в том, что в эту эпоху Советский Союз достиг пика своего могущества и что эти могущественные формы развитого социализма явили себя в текстовых и визуальных формах московского концептуализма и соцарта. Я уверен в том, что не было бы никакого московского концептуализма и никакого соцарта, если бы не совершенно фантастические формы, которые начала принимать советская жизнь в 1960-е - 1970-е годы. Так, на протяжении многих лет, выходя каждый раз из дома и идя по улице Горького, я видел, как на крыше дома, возвышающегося над памятником Юрию Долгорукому напротив Моссовета, на том самом месте, где впоследствии стали размещать рекламу «Кока-колы» или пива «Очаково», красовалась огромная надпись: «Слава великому советскому народу — строителю коммунизма!». И самое поразительное заключалось в том, что это воспринималось как нечто вполне естественное и само собой разумеющееся. По вечерам включались специальные светильники и буквы начинали светиться во тьме — в этом было что-то зловеще, ибо освещение было какое-то приглушенное, таинственное и, я бы сказал, «метерлинковское». Зато днем, когда эта надпись, вознесшаяся над безликой толпой,

спешащей куда-то по улице Горького, была видна на фоне голубого неба с кучевыми облаками, то создающаяся благодаря ей общая ситуация практически ничем не отличалась от ситуаций, запечатленных на картинах Эрика Булатова, — разница заключалась, пожалуй, лишь в некоторых деталях компоновки. В этой связи мне вспоминается одно групповое посещение мастерской Кабакова в конце 1960-х годов, во время которого примерно на протяжении часа Кабаков говорил о плакатах по технике безопасности и о расписании работы сантехников в домоуправлении как о предметах рефлексии современного художника. Правда, сейчас, говоря о рефлексии и тем более о художественной рефлексии, я в определенном смысле передергиваю ситуацию, ибо Кабаков подразумевал нечто совершенно другое. В своей пространной речи Кабаков говорил о том, что искусство есть некий замок, и о том, что он, Кабаков, находясь в окрестностях этого замка, направляет свои стопы отнюдь не по направлению к этому замку, а в каком-то совсем ином направлении. Теперь, пытаясь ответить на вопрос, куда же направлял свои стопы Кабаков, можно довольно уверенно предположить, что направлял их он в сторону реальности, а область реальности не совпадала с областью искусства в общепринятом на тот момент понимании, о чем свидетельствуют достопамятные строки Пригова: Жизнь кратка, а искусство долго. И в схватке побеждает жизнь.

Если Булатов воспроизводил на своих картинах реальные советские ландшафты, оснащенные реальными советскими лозунгами, а Кабаков на своих графических листах воспроизводил реальные графики посещения туалета реальными обитателями коммунальной квартиры, то спрашивается: какие же они после этого концептуалисты или соцартисты? Они самые что ни на есть настоящие реалисты, но только реалисты не в смысле квазиклассического социалистического реализма, а в смысле «реального» обэриутского реализма, или «реализма реального искусства». И именно в этом смысле можно сказать, что московский концептуализм и соцарт есть не что иное, как классический реализм эпохи развитого социализма, в то время как все другие стратегии искусства, претендующие на статус реализма, есть лишь различные формы иллюзионизма и идеалистического прекраснотворения.

Если же задаться вопросом о том, в чем же именно заключается этот фундаментальный реализм московского концептуализма, то можно будет ответить, что он заключался в осознании властных претензий любого прямого высказывания. Другими словами, речь заходит о реальных мотивах возникновения этого самого высказы-

вания. Важно не то, что высказывается в прямом высказывании, но то, что акт высказывания уже сам по себе заключает в себе претензию на власть и это начинает вызывать глубокое недоверие и глубокий скепсис по отношению к возможностям и назначению поэтического слова. Родство поэтической и политической воли к власти становится одной из основных тем Пригова, который в своих циклах «Апофеоз милиционера» и «Москва и москвичи» создает поэтико-государственный культ Власти и Москвы, причем сам поэт Пригов, выступая в милицейской фуражке и обращаясь к аудитории с призывами к добру и хорошему поведению, становился неким первосвященником этого культа, неким Пушкиным—Сталиным-Милиционером, одновременно явленных в лице Пригова. «Поэт Пригов, — пишет по этому поводу Гройс, — принимает центральное положение Москвы как естественное и необходимое для утверждения центральности своего поэтического дара. Он вполне осознает, что советские ракеты дальнего и прочих радиусов действия придают ощутимый дополнительный вес его поэтическому слову, и не желает, в отличие от многих других, скрывать это понимание. Тем самым Пригов подвергает себя самого как поэта, как создаваемый им о себе самом поэтический миф более глубокому и более критическому анализу, нежели к этому готова традиционная модернистская демифологизация». Однако мне кажется, что критическому анализу Пригов подвергает не только себя как поэта и не только создаваемый им о себе самом поэтический миф, но саму мифологию русской литературы, включая ее первоисточники — панегирические оды Ломоносова. Вообще в московском концептуализме и соцарте русская литература осознает себя как имперский проект, а в творчестве Пригова она еще и признается в этом сама себе. Все возвращается к своим первоисточкам, змея кусает себя за хвост, круг замыкается, и дальнейшее движение истории становится пустым и ненужным. Вернее, может быть, оно будет и наполненным и нужным, но оно уже не будет являть себя в формах литературы. Альянс имперских форм жизни с формами литературы исчерпал все свои возможности, к тому же империя, или, вернее, то, что представляло эту империю, прекратило свое существование в августе 1991 года, и на ее территории образовалось что-то совсем иное, что со временем, возможно, найдет свои собственные формы проявления. Может быть, это будут какие-то медийные, видеоартные или некие еще неведомые нетекстовые формы, но во всяком случае это будет, как говорится, уже совсем другая история. Время гегемонии литературы в России окончилось, и к этому, собственно, и сводится основной тезис книги «Конец времени русской литературы».

О проблеме поколений

Во время наших традиционных встреч с Приговым за кружкой пива в Доме композиторов наши разговоры порой упирались в тот факт, что в более молодом поколении литераторов и композиторов нет никого, кто наступал бы нам на пятки, кто был бы радикальнее нас и кто бы мог противостоять нам. В том, что мы, находясь уже в достаточно преклонном возрасте, продолжали оставаться наиболее радикальными — Пригов наиболее радикальным литератором, а я наиболее радикальным академическим композитором, было что-то неестественное и некомфортное. Складывалось такое впечатление, что из-за нарушения привычно жестких взаимоотношений между поколениями в художественной среде жизнь сделалась какой-то пресной и обесчелоченной. Помню еще, как однажды после очередного нашего пивного заседания мы шли по Тверской и уже совсем подходили к метро «Пушкинская», когда Пригов вдруг сказал, что иногда чувствует себя как кошка на оконном стекле — в смысле иногда ему как бы не за что зацепиться когтями. Такое признание от Пригова, который всегда вел себя как мужественная лягушка в крынке молока и который пытался отметиться в максимально возможном количестве точек культурного пространства, мне показалось весьма симптоматичным. Если присовокупить к этому еще тот факт, что Рубинштейн с 1997 года практически не пишет своих стихотворных текстов, а занимается только эссе и поет песни 1950-х годов по разным клубам, то общая картина окажется еще более выразительной. Конечно же, все это может показаться кому-то малозначимым и не заслуживающим такого уж пристального внимания, однако я вижу в этом приметы глобальных перемен, происходящих в культурной атмосфере. Здесь дело обстоит примерно так же, как с исчезнувшей снежной шапкой Килиманджаро: это как бы частный случай, это как бы от нас далеко, это как бы нам не видно, однако на самом деле исчезновение снегов Килиманджаро имеет к нам самое непосредственное отношение, ибо оно есть следствие глобальных климатических изменений, - я уж не говорю о влиянии этого события на литературу, ведь теперь уже никогда не смогло бы появиться знаменитое литературное произведение с названием «Снега Килиманджаро».

Вероятно, здесь можно сослаться на инерционность литературы и на ее слабую восприимчивость к новациям. Так, давно подмечено, что если новации в области изобразительного искусства, связанные с именами Кандинского, Малевича и других героев авангар-

да 1910-1920-х годов, давно уже стали классикой и превратились в неотъемлемую часть не только музейной, но и массовой культуры, красуясь на различных постерах, сумках и футболках, то аналогичные новации в области литературы, связанные с именами Хлебникова, Кручёных и Туфанова, до сих пор воспринимаются как что-то экспериментальное и экзотическое, представляющее интерес только для узкого круга специфически настроенных людей. То же можно сказать и о московском концептуализме. Молодое и среднее поколение литераторов пишет так, как будто бы не было ни Пригова, ни Сорокина, ни Рубинштейна. Их влияние еще можно обнаружить в видеоарте и в некоторых медийных проектах, но в области литературы оно близко к нулю. И мне кажется, что здесь дело заключается не просто в инерционности литературы, а в том, что в литературе кроме инерционности не осталось ничего, что вся литература саморедуцировалась к инерционности и превратилась в то, чем занимаются по инерции. В свое время Адорно писал о том, что современное общество не создает условий для возникновения и существования произведений. Несколько перефразируя Адорно, можно сказать, что современное российское общество не создает условий для возникновения новаций в литературе, а может быть, не создает их и для возникновения новаций вообще. Я думаю, что подлинная новация — это далеко не то, что может быть придумано или высосано из пальца. Подлинная новация долго вызревает в глубине жизни, чтобы внезапно сверкнуть каким-то как бы случайным озарением. В современной России пока что еще не возникало форм жизни, которые могли бы явить себя через посредство литературных новаций, и поэтому сама идея новации остается невостребованной и ненужной. Но, может быть, проблема залегает еще глубже и все дело заключается в том, что русская литература перестала быть тем, чем она являлась. Она перестала быть тотальным фактом культуры, она перестала быть «светской неконфессиональной религией», она перестала быть тем, через что истина России являла себя миру. Именно это и составляет суть того, что я пытаюсь определить как «конец времени русской литературы», хотя это вовсе не означает конца литературы как художественного и вместе с тем рыночного вида деятельности. Литература как процесс производства и потребления текстов может длиться сколь угодно долго, и в этом смысле Афанасьев, быть может, не так уж и не прав, когда говорит о столь «очевидной для всех» бесконечности литературы.

Конечно же, все, что я только что написал, вполне можно расценить как стариковское ворчание, и, может быть так оно и есть на самом деле. Вполне возможно, что все это является следствием моих поколенческих комплексов и обусловлено моей привязанностью к тому, что делают мои сверстники и непониманием того, что делают и чего хотят более молодые коллеги по цеху искусства. В этой связи мне вспоминается один характерный эпизод из «Приключений Чиполлино» Джанни Родари, повествующий о том, как над миром бушует революционная буря, олицетворяющая восстание овощей-пролетариев и как синьор Помидор с другими аристократическими фруктовыми злодеями прячется от этой бури в замке за плотно занавешенными окнами. Но вот буря стихает и настает утро нового мира - мира Чиполлино и его друзей. Однако синьор Помидор и аристократические фрукты не хотят и боятся признаться себе в том, что буря стихла. Они всячески пытаются уверить себя, что буря еще продолжается и утро нового мира еще не настало, изо всех сил стараясь увидеть в явных признаках наступающего утра приметы уже миновавшей бури.

Вполне может быть, что кому-то я очень сильно напоминаю синьора Помидора, пытающегося спрятаться от нового за зашторенными окнами своего замка, однако мне кажется, что от нового прячутся как раз те, кто продолжает самозабвенно заниматься литературной деятельностью, совершенно не ощущая того, что время литературы, вернее, время литературоцентричности уже миновало и наступают новые времена, доминировать в которых будут совершенно другие виды деятельности. Занятие литературой в наше время можно сравнить с занятием иконописью в XVIII—XIX веках. Конечно же, и в XVIII, и в XIX веке не только писались отдельные замечательные иконы, но и существовал целый ряд оригинальных провинциальных иконописных школ, что позволяет некоторым специалистам говорить об открытии поздней русской иконы, произошедшем в наше время. Но что бы ни говорили специалисты, в XVIII и XIX веках иконопись перестала быть определяющим и доминирующим видом культурной деятельности и полностью утратила то центральное место, которое она занимала в XV, в XVI и даже в XVII веке. Подобно тому, как в XVIII—XIX веках можно было говорить о том, что кончилось время Рублева и Дионисия и настало время Пушкина и Достоевского и что на смену иконоцентризму пришел литературоцентризм, так и в конце XX века стало возможно говорить о том, что кончилось время Пушкина и Достоевского и что

на смену литературе-центризму приходит какой-то новый «центризм», который пока что за неимением лучшего в рабочем порядке можно определить как «зрелищецентризм», или как «шоуцентризм». Мне кажется, что теперешние издатели, критики и другие оптимистически настроенные участники литературного процесса, с жаром рассуждающие о все возрастающем интересе к «настоящей» литературе, о постоянно увеличивающихся тиражах толстых журналов, о замечательной молодежи, посещающей поэтические чтения, и о появлении новых выдающихся произведений и новых выдающихся имен, весьма напоминают иконописцев XIX века, которые осознали духовную значимость своего ремесла, радовались все возрастающему спросу на свою продукцию, гордились своим мастерством и знать ничего не знали ни о Пушкине, ни о Достоевском. Сходство между иконописцами XIX века и литераторами конца XX века заключается еще и в том, что и те и другие оказались как бы не в своем времени. Иконописцы XIX века писали свои иконы во время господства литературы, а литераторы конца XX века — начала XXI века создают свои произведения во время господства шоу, в результате чего и те и другие обретают одну и ту же судьбу — судьбу культурных аутсайдеров. Конечно же, ощутить это аутсайдерство очень трудно и, наверное, даже невозможно тем, кто находится внутри иконописного или литературного процесса, ибо и тот и другой процессы обладают определенной самодостаточностью, позволяющей участникам этих процессов не замечать и игнорировать все, что не вписывается в сферу их непосредственных корпоративно-профессиональных интересов. Симптомы этого аутсайдерства могут стать очевидными только в том случае, если человек с силу тех или иных обстоятельств выпадает из процесса производства икон или производства литературных текстов и получает возможность взглянуть на эти процессы как бы извне, или со стороны. Сейчас не буду писать почему, но в силу некоторых обстоятельств я получил такую возможность и в какой-то момент вдруг ощутил себя внешним наблюдателем литературного процесса. Не могу сказать, что эта внешняя позиция имеет какое-то превосходство или преимущество по сравнению с позицией тех, кто находится внутри литературного процесса, но она создает некую Новую точку зрения, которая позволяет увидеть то, что никогда не сможет увидеть человек, самозабвенно отдающийся литературному служению. И именно эта точка зрения могла бы послужить первоначальным импульсом к написанию книги «Конец времени русской литературы», в том случае если бы я действительно собирался написать такую книгу.

Эти две позиции позволяют говорить не только о двух разных точках зрения на историю русской литературы, но и о двух разных типах исторических картин и о двух разных типах истории. История русской литературы, рассматриваемая изнутри литературного пространства, занимается описанием смены стилей, направлений, тончайших нюансов индивидуального авторского почерка и общих эстетических тенденций в их теснейших переплетениях, взаимовлияниях и взаимообусловленностях. Эта история рассматривает не только собственно литературные тексты, но уделяет большое внимание как исследованию влияний на эти тексты биографий их создателей, так и исследованию влияний, испытываемых авторами со стороны создаваемых ими текстов. Причем эта история объемлет и фиксирует все уровни, образующие иерархию литературного пространства. В ней находится место и для Надсона, и для Куприна, и для Федина, и для Аксёнова, и для Распутина, и для многих тех, чьи имена известны только историкам литературы, литературоведам и филологам. Короче говоря, предметом этой истории является история пространства литературных текстов во всем его богатстве и бесконечном многообразии. Что же касается меня и моих интересов, то меня интересует не столько это богатство и многообразие, взятые сами по себе, сколько то, что скрывается под всем этим. Меня интересует не литературная плоть, но тот костяк, тот остов, на котором держится эта плоть. Я хочу увидеть всю историю русской литературы как одномоментную картину — примерно так, как согласно очень красивому, но отнюдь не правдивому преданию Моцарт мог видеть свои симфонии. Поэтому то, что я хочу увидеть, представляет собой скорее не историю, а голограмму русской литературы, голограмму, каждая мельчайшая часть которой заключает в себе все целое. Я хочу представить себе всю русскую литературу от ее начала до ее конца в виде кристалла, все грани и все стороны которого можно каким-то чудесным образом охватить одним взглядом. Для того же, чтобы осуществить это, необходимо оказаться за пределами литературного пространства, а возможность очутиться за его пределами естественным образом может представиться каждому, кто окажется в состоянии осознать факт конца времени литературы, или, вернее, факт конца времени литературоцентризма.

Такой взгляд извне позволяет не только увидеть всю русскую литературу от начала до конца в виде некоего кристалла, но дает возможность обнаружить генетический код литературных форм. Этим генетическим кодом является программа, задающая опреде-

ленные модификации взаимоотношений высказывания с социальной средой высказывания, или, проще говоря, взаимоотношений высказывания с социумом. Параметры кристалла русской литературы обуславливаются четырьмя такими модификациями, и о них я писал уже выше - это классическое высказывание эпохи золотого века, авангардистское высказывание эпохи серебряного века, обэриутское высказывание эпохи бронзового века и концептуалистическое высказывание эпохи железного века. Это и есть тот остов, или тот костяк, на котором держится плоть русской литературы, но за могучими складками этой плоти сам костяк обнаружить бывает крайне нелегко. Он становится практически невидимым из-за мощного инерционного литературного потока и из-за не менее мощных турбуленций, размывающих четкие кристаллические грани. Так, многие великие представители серебряного века жили и активно творили в эпоху бронзового века, не говоря уже о том, что одно из наиболее громких и скандальных событий железного века — я имею в виду «Доктора Живаго» — также связано с именем, принадлежащим к поколению серебряного века. С другой стороны, основная масса поэзии и прозы бронзового и железного веков имеет такой вид, как будто не было ни Хлебникова, ни Белого, ни Хармса, ни Введенского. На первый взгляд кажется, что все это сводит на нет любые разговоры о генетическом коде русской литературы и о кристаллической природе литературных форм, но на самом деле здесь речь должна идти о совершенно разных точках зрения. В этой связи вспоминается рассказ об одном буддийском отшельнике, который на вопрос о том, какого пола был только что прошедший мимо него человек, т. е. был ли то мужчина или это была женщина, ответил: «Не знаю, был ли то мужчина или то была женщина, но знаю, что здесь прошел скелет». Подобно тому, как вопрошающие буддийского отшельника и сам отшельник говорят об одном и том же предмете, но смотрят на этот предмет с совершенно разных точек зрения, так один и тот же предмет русской литературы можно Увидеть совершенно по-разному в зависимости от того, что нас интересует и что мы хотим увидеть в этом предмете. Кто-то наслаждается текстовой плотью русской литературы и смакует ее, как старое дорогое вино, а кто-то может получать не меньшее наслаждение, когда обнаруживает, что за такими, казалось бы, совершенно непредсказуемыми изгибами и складками текстовой плоти вдруг начинает проступать четкая кристаллическая решетка закономерностей, и созерцание этих закономерностей доставляет какую-то особую радость, которая, я думаю, нисколько не уступает радости,

доставляемой смакованием текстовой плоти. Во всяком случае для меня эта радость оказывается гораздо предпочтительней, нежели радость, связанная со смакованием. Можно даже сказать, что меня не интересует литература сама по себе — меня интересуют те закономерности, которые открываются или, может быть, только могут открыться при соприкосновении с пространством литературных текстов. Однако на эти закономерности можно выйти и другими путями...

Можно много говорить о причинах того, почему в русско-советской действительности литература и поэзия превратились в некий род неконфессиональной религии, но сейчас я хотел бы сосредоточить внимание на некоем «долитературном» и «допоэтическом» уровне литературы и поэзии: я хотел бы коснуться темы физиологии письменности и процесса обучения письму. Парадоксально, но спустя пять с лишним веков со времени появления изобретения Гуттенберга технология личного, персонального письма практически не претерпела принципиальных изменений. Во всяком случае в советской школе, в которой я учился и в первый класс которой я поступил в 1953 году, дело обстояло так, как будто гуттенберговский станок существует где-то на другой планете, ибо начальный этап обучения письму представлял собой овладение определенными тактильно-мускульными навыками. Так, например, нужно было научиться правильно макать перо в чернильницу. Если перо погружалось в чернильницу чересчур глубоко, то в него набиралось избыточное количество чернил, что неизбежно приводило к возникновению клякс в тетради. Если же перо погружалось недостаточно глубоко, то оно не набирало нужного количества чернил, начинало царапать бумагу и вскоре засорялось, в результате чего нужно было прибегать к помощи перочистки. Для того чтобы добиться правильного погружения пера в чернильницу, нужно было овладеть определенными навыками, а для этого нужно было проделывать определенные упражнения. Ручку с пером нужно было зажать между большим, указательным и средним пальцем, а мизинец и безымянный палец прижать к ладони точно так, как это делается при совершении троеперстного крестного знамени. Затем нужно было поднять руку и, оперев ее локтем о парту, по счету учительницы поочередно вытягивать пальцы с ручкой вперед и прижимать их обратно к ладони, отчего движение ручки с пером начинало напоминать движение штыка во время штыкового удара. Это упражнение, проделываемое много раз, нужно было не только

для того, чтобы регулировать погружение пера в чернильницу при помощи пальцев, но и для того, чтобы в процессе письма пальцы с зажатой в них ручкой могли двигаться независимо от движения руки, а это становилось особенно существенно из-за особенностей употребляемых нами тогда перьев.

Из всего многообразия существующих перьев в школе можно было употреблять только два вида — перо одиннадцатого и перо двенадцатого номера. Эти перья, и особенно перья двенадцатого номера, позволяли регулировать толщину линии при помощи большей или меньшей силы нажатия. Причем при движении пера вниз по листу тетради получалась более толстая линия, а при движении вбок и вверх линия становилась более тонкой. Для овладения всеми возможностями пера двенадцатого номера мы исписывали массу страниц палочками и крючочками — до написания букв нас допускали далеко не сразу. Моя первая школьная учительница Валентина Ивановна чертила эти крючочки на доске, причем при движении мела вниз она говорила: «Нажим», а при движении вбок и слегка вверх говорила: «Тонко». И мы все, повторяя в своих тетрадях начертание крючочков, вслед за Валентиной Ивановной хором произносили: «Нажим — тонко, нажим — тонко, нажим — тонко». Таким образом, в процесс письма были вовлечены и зрительные и аудио-тактильные ощущения, и мускульные и голосовые усилия — словом, в этом процессе была задействована вся совокупность психофизической природы обучающегося. Писание крючочков, сопровождаемое хоровым скандированием слов «нажим — тонко», требовало не только целокупных усилий всего моего «я», но и приводило это «я» в определенный ритмический порядок. Категории тяжелого и легкого, сильного и слабого, ударного и безударного не были для нас отвлеченными абстрактными понятиями, они осваивались нами на физиологическом — мускульном и осязательном уровне. Подобно тому, как в Древней Греции понятие поэтической стопы основывалось на чередовании арсиса и тезиса, т. е. на чередовании подъема и опускания человеческой стопы, так и в русской поэзии понятие поэтического размера основывалось на ритмическом движении руки, то усиливающей, то ослабляющей нажим на перо. Заполняя границы тетрадей множеством строчек с крючочками, написанными в режиме «нажим — тонко», мы тем самым приобщались к некоему «допоэтическому» или «предпоэтическому» состоянию поэзии. Мы приобщались к самой субстанции, к самому дыханию поэзии, т. е. мы приобщались к чему-то такому, без чего само существование поэзии делается фактически невозможным. Вот почему у

моего поколения и у всех тех, кто осваивал премудрость письменности именно таким образом, поэзия буквально пульсировала в крови, а поэтическая энергия в любой момент была готова вырваться наружу и воплотиться в конкретных стихотворных строчках. Само собой разумеется, что эта поэзия была поэзия особого рода: она в обязательном порядке требовала рифмы и ритма. Верлибр являлся чем-то крайне нехарактерным для русской поэзии, и даже белый стих воспринимался как нечто такое, чем можно было пользоваться только в особых случаях, и это становится вполне объяснимым, если мы осознаем, что ритм и рифма есть естественное следствие процесса письма, осуществляемого в режиме «нажим — тонко».

Следующим этапом обучения письменности было освоение написания букв, и на этом этапе возникала проблема прекрасного образца и его сильного воспроизведения. Роль прекрасного образца выполняла пропись, вид которой вызывал у меня неподдельный восторг и восхищение. Каждая буква прописи была по-своему прекрасна, но для воспроизведения этих букв требовались гораздо более сложные мускульные движения и более сложные движения руки. Некоторые буквы заключали в себе особенные сложности, например заглавная буква «Д», которая должна была писаться одним росчерком как бы на одном дыхании. Упражняясь в написании этой буквы, а также многократно повторяя прописные завитушки, перекладинки, верхние и нижние хвостики букв, мы постигали процесс письма как искусство мускульной артикуляции и как бесконечную цепь вариаций на тему «нажим — тонко». Конечно же, на уроках чистописания мы не осознавали всего этого, и старательное выведение бесконечных палочек, крючочков и завитушек не вызывало у нас особенного энтузиазма, однако независимо от нашего понимания и нашего отношения в нас неукоснительно накапливалась мышечная память, хранящая в себе мельчайшие нюансы мускульной артикуляции, без которой полноценное развитие поэтического чувства практически невозможно. Вот почему в нашем поколении, как, впрочем, и в каждом поколении, обучающемся письменности с использованием перьев, позволяющих варьировать толщину линий при помощи мускульного усилия, изначальная склонность к поэзии и к поэтическому творчеству закладывалась как бы сама собой. И вот почему оснований для возникновения этой склонности стало гораздо меньше, когда в начальных классах стало возможным пользоваться шариковыми ручками: ведь шариковая ручка не позволяет варьировать толщину линии и, стало быть, с ее помощью никак не-

возможно овладеть навыком мускульной артикуляции, осуществляемой в ритмическом режиме «нажим — тонко», а это значит, что мускульно-тактильная предрасположенность к поэтическому ритму и рифмам просто не могла сформироваться.

Справедливости ради следует оговориться, что во время моего школьного обучения начиная с пятого класса нам тоже разрешали пользоваться «самописными», или автоматическими, ручками, но здесь сразу следует заметить, что к тому времени в наше сознание, в наши кишки, в нашу селезенку был крепко вбит четырехлетний опыт общения с «чернильными» перьями одиннадцатого и двенадцатого номера. Кроме того, авторучки нуждались в регулярной заправке чернилами, для чего они были оснащены или поршневым механизмами, или резиновыми пипеткообразными колпачками. При наборе чернил они издавали хлюпающие звуки и пускали пузырьки — так что общение с этими ручками отнюдь не было лишено аудио-тактильных ощущений в отличие от общения с шариковыми ручками, которые в этом смысле были абсолютно мертвыми и неодушевленными. Шариковая ручка, с одной стороны, лишает процесс письма присущего ему ранее живого ощущения поэтического ритма, а с другой стороны, лишает поэзию столь необходимого для нее ощущения телесности письма — во всяком случае она заметно влияет на взаимоотношения сознания с текстом. Однако теперь, после появления компьютера, шариковая ручка — это далеко не последнее достижение в области усовершенствования процесса письма. Пригов рассказывал о том, как его малолетний внук, который с огромным трудом корявыми буквами пишет шариковой ручкой что-то невразумительное и трудно разбираемое, в то же самое время быстро, без ошибок и без затруднений сочиняет сказки на компьютере. Сейчас не время вдаваться в оценочные суждения и говорить о преимуществах и недостатках, о совершенствах и несовершенствах того или иного способа создания текста — я ограничусь лишь указанием на максимальную телесную вовлеченность в процесс письма в первом случае и на максимально возможную телесную отстраненность от этого процесса во втором случае. Так, если раньше для написания столь трудновыводимой для меня заглавной буквы «Д» мне нужно было осуществить целый ряд разнонаправленных мускульных движений руки и пальцев, то теперь для этого достаточно одного удара по клавише компьютера, причем при наличии шрифтовой библиотеки я могу заказать эту самую букву в любом шрифтовом начертании. С одной стороны, здесь высвобождается большое количество психофизической энергии, тре-

буемое для написания буквы, и появляется масса новых оперативных возможностей, с другой стороны, здесь от процесса письма отсекается целый комплекс мускульных и душевных движений, которые составляют неотъемлемую часть индивидуальной природы человека, что в конечном итоге лишает текст полноты человеческого присутствия. Эту проблему можно оценить двояко. Можно сказать, что текст, напечатанный на компьютере, подобен бумажным ассигнациям, не подкрепленным золотым запасом психофизических усилий, а потому он уже изначально является фиктивным и девальвированным текстом. Но можно сказать и нечто совершенно противоположное, а именно: что факт освобождения процесса письма от его зависимости от целого ряда психофизических усилий в какой-то степени уравнивает человека с бестелесными ангелами, а оперативные и скоростные возможности компьютера приближают возможности человеческого ума к возможностям ангельских умов. Я не буду присоединяться ни к той, ни к другой точке зрения, но просто приму их во внимание в надежде на то, что они помогут мне приблизиться к пониманию поэзии.

Я думаю, что поэзия вообще, и русская поэзия в частности, есть соединение человеческого и ангельского, реального и виртуального, телесного и духовного, а если быть точнее, то поэзия есть соединение мускульных артикуляций и душевных движений, и различные национальные поэтические традиции отличаются друг от друга различными конфигурациями этих соединений. Каждая национальная поэтическая традиция обладает своей неповторимой конфигурацией соединения замысла с воплощением, сознания с текстом — с текстом, пульсирующим в душе, с текстом, произносимым вслух, или с текстом, записываемым на бумаге, и каждая национальная поэтическая традиция существует только до тех пор, пока существует эта конфигурация, причем эта конфигурация предопределяет природу и сущность данной поэзии, может быть, в гораздо большей степени, чем идейное содержание темы и образы, создаваемые поэтами. Конечно же, в поступательном движении истории конфигурация сознания и поэтического текста не может не претерпевать различных изменений, но количество этих изменений не должно превышать некоего уровня, не должно достигать критической массы, ибо в таком случае «эта конфигурация» станет уже не «этой», но какой-то совсем другой конфигурацией, а поэзия станет не столько поэзией, сколько тоже чем-то совсем другим, например, блогерством или хакерством, до поры до времени маскирующимися под поэзию. Именно в этой связи я вспомнил о шарико-

вой ручке. Конечно же, разрешение пользоваться шариковыми ручками в первых классах начальной школы не может рассматриваться как решающий факт в деле разрушения специфическом русско-советской конфигурации сознания и поэтического текста, но все же оно является достаточно симптоматичным показателем. Как бы то ни было, но я думаю, что в поколении, изначально обучающемся письму шариковыми ручками, уже никогда не сможет появиться великий поэт — и в этом не следует усматривать ничего трагического, ибо в явлении великого поэта ныне нет никакой необходимости.

На моей памяти по традиционной конфигурации сознания и поэтического текста был нанесен еще один весьма ощутимый удар, и ударом этим явилось разоблачение культа личности Сталина на двадцатом съезде. Я думаю, что основы поэзии были поколеблены этим событием в гораздо большей степени, чем это имело место в результате свершения октябрьской революции. Дело в том, что революция есть смена типов дискурса, смена типов высказывания, в результате которой господствующий тип высказывания низвергается и его место занимает новый, победивший тип высказывания, однако при этом сам принцип высказывания не ставится под вопрос. Победивший тип высказывания объявляется истинным высказыванием, а побежденный тип — высказыванием неистинным, но независимо от истинности или неистинности высказывания сама по себе смыслообразующая сила высказывания не вызывает сомнений. После революции победивший тип высказывания превращается в авторитарный тип высказывания, не допускающий в свой адрес никакой критики, никакого посягательства со стороны других типов высказывания, и в этом случае опять-таки сам принцип высказывания, провозглашающий некую истинность, не ставится под сомнение. В случае же разоблачения культа личности Сталина произошла дискредитация высказывания как такового. Авторитарное высказывание пускай частично, но все же дезавуировало само себя, и этой частичности оказалось достаточно для того, чтобы поставить под вопрос смыслообразующую силу высказывания.

Когда на мавзолее Ленина появилось еще имя Сталина, это само по себе было уже достаточно странно. Помню, я спрашивал у Мамы, куда будут вписывать фамилию следующего вождя в случае его смерти, и не получал вразумительного ответа. Впрочем, вскоре этот вопрос отпал сам собой, ибо Сталина вынесли из мавзолея и над входом в мавзолей снова стала красоваться только одна над-

пись — «Ленин». Имя Сталина было удалено столь поспешно, что некоторое время оно продолжало проступать под надписью с именем Ленина. Сам я не видел этого, но моя тетя — тетя Наташа, которая в отличие от моей мамы никогда не испытывала никаких иллюзий по отношению к Сталину, утверждала, что видела эту проступающую надпись собственными глазами. Я сейчас не буду вдаваться в обсуждение общественно-политического смысла этого события, ибо по этому поводу было написано и сказано, отснято, нарисовано и сыграно столько, что к этому, пожалуй, уже ничего невозможно и прибавить, но мне кажется, что до сих пор еще не до конца оценено то влияние, которое оказал факт разоблачения культа личности Сталина на русско-советскую литературу. Я уверен, что здесь независимо от отношения к Сталину или к разоблачению его культа на каком-то глубинном, подсознательном уровне произошел фундаментальный подрыв веры в силу высказывания и в силу слова, а ведь на этой вере зиждется любая литература, и русская литература в частности. Без этой веры невозможно никакое литературное или поэтическое творчество. Русская литература в своей массе всегда стремилась «сеять разумное, доброе, вечное», а поскольку это «разумное, доброе, вечное» сеялось силой слова и силой высказывания, то слово в русской литературе прочно связывалось с этими высокими идеалами. И сила слова, и сила высказывания мыслились как сила разума и добра. Авторитарная сталинская система высказываний, авторитарная сила сталинского слова тоже претендовала на то, что несет в себе это «разумное, доброе, вечное», однако после разоблачения культа личности Сталина, когда была продемонстрирована ложность этой претензии, связь силы слова с силой добра и разума стала представляться не такой уже обязательной. Мне могут возразить, что и до разоблачения культа личности великая ложь авторитарного сталинского слова была очевидной для многих, и даже для очень многих, однако, во-первых, все же еще большее количество людей свято верило в великую истинность этого слова, а во-вторых, все те, кто не верил в нее, не смели, да и не имели никакой возможности сказать свое слово по этому поводу. Как бы там ни было, но после разоблачения культа личности отношение к слову и отношению к высказыванию перестало быть таким возвышенным, трепетным и, я бы даже сказал, святым, каким оно было раньше. Это отношение стало более циничным, прагматичным и сухим, что не могло не сказаться на самых сокровенных сторонах литературного процесса. И здесь возникает некая поколенческая проблема, которая, как и каждая поколенче-

екая проблема, многим может показаться излишне субъективной и надуманной.

Но прежде чем говорить об этой поколенческой проблеме, нужно еще совсем немного задержаться на теме разоблачения культа личности. Дело в том, что это разоблачение имеет два вида последствий — последствий более очевидных, дающих знать о себе фазу же и лежащих как бы на поверхности, и последствий менее очевидных, обнаруживаемых только по прошествии какого-то времени, до определенной поры не выходящих на поверхность сознания. Об этих менее очевидных последствиях я писал только что, и ими является утрата веры в силу слова и в силу высказывания, которая дала о себе знать далеко не сразу и до сих пор, как мне кажется, осознана еще далеко не всеми. Что же касается более очевидных и более близких последствий, то это, конечно же, то ощущение свободы, которое связано с понятием хрущевской оттепели, а также с целым рядом таких знаковых событий, как Фестиваль молодежи и студентов в Москве, американская и французская выставки в Сокольниках или Первый конкурс Чайковского. Переходя уже непосредственно к поколенческой проблеме, следует заметить, что в тот момент ощущение свободы было неразрывно связано с верой в силу слова и высказывания. Стихотворения Вознесенского, Евтушенко и Рождественского, проза Аксенова, картины Никонова, первые спектакли «Современника» и Театра на Таганке — все это проникнуто верой не просто в слово и не просто в высказывание, но верой в непосредственное, прямое и пафосное слово и в непосредственное, прямое и пафосное высказывание, все это проникнуто пафосом «разумного, доброго, вечного». Здесь может показаться, что я впадаю в противоречие, ибо, с одной стороны, утверждаю, что разоблачение культа личности привело к утрате веры в смыслообразующую силу слова и высказывания, а, с другой стороны, говорю, что ощущение свободы, порожденное этим разоблачением, было неразрывно связано с верой в силу слова и высказывания. Однако на самом деле в этом нет никакого противоречия, ибо здесь Речь идет о том, что разоблачение культа личности воздействовало на одно поколение совершенно не так, как оно воздействовало на другое. Вознесенский, Аксенов, Никонов, основатели и актеры «Современника» и Театра на Таганке относились к поколению, которое возрастало и формировалось в условиях тоталитарного сталинского Режима, утверждавшего себя силой авторитарного пафосного слова, а потому все они независимо от их личных убеждений и настроений были проникнуты незыблемой верой в силу слова. Они

могли не верить пафосному сталинскому слову, но это не ставило под сомнение саму силу слова, способного заключать в себе как великую правду, так и великую ложь. Вера в силу слова являлась их плотью и кровью, и потому разоблачение культа личности для них означало не дискредитацию силы слова, но обретение возможности говорить и писать правдивые слова, которые были просто невысказаны ранее, — именно с этим связан литературно-поэтический ажиотаж конца 1950-х - начала 1960-х годов. Поколение же, родившееся в 1960-е годы, возрастало и формировалось в атмосфере беспрецедентного обесценивания слова. Начало процесса этого обесценивания было положено, конечно же, разоблачением культа личности, но своей кульминации этот процесс достиг в 1970-е годы — в эпоху так называемого застоя, маразма, беспринципности и цинизма которого воспитывал в людях какое-то изначальное неуважение к слову. Вот почему люди, отрочество, юность и молодость которых пришлись на эти годы, уже не могли иметь такой предрасположенности к литературе и поэзии, какую имели люди поколения 1930-1940-х годов, и вот почему литературно-поэтический ажиотаж начал заметно спадать к началу 1980-х годов. Конечно же, здесь имели место и другие факторы, причем такие существенные, как конец эпохи литературоцентризма и начало эпохи шоуцентризма, но на этом я сейчас не буду останавливаться.

Разницу между поколением, рожденным в 1940-е годы, и поколением, рожденным в 1960-е годы, я живо осознал где-то в конце 1960-х годов, когда однажды смотрел по телевизору репортаж об очередной первомайской демонстрации. Вспомнив о том, как мама подняла меня на руки, а я махал флажком улыбающемуся мне с трибуны мавзолея Сталину, я вдруг понял, что живу совсем в другом мире, ибо в этом новом мире, познавшем сладость и боль разоблачения культа личности, уже более невозможно искренне размахивать флажком, приветствуя стоящего на трибуне мавзолея вождя. Невозможность такого опыта и такого переживания лишает человека некоего внутреннего измерения, связанного с пробуждением архаико-эпических комплексов, порождающих предрасположенность к поэтическому творчеству. Человек, хоть раз переживший подобный опыт, никогда не сможет освободиться от его чар. И даже в том случае, если впоследствии он будет всячески стыдиться его и относиться к нему резко отрицательно, этот опыт время от времени будет напоминать о себе в форме некоего предпоэтического зуда и предпоэтического томления. Для человека же, никогда не имевшего такого опыта, поэзия, скорее всего, навсегда останется

ся чем-то лишенным внутреннего наполнения, чем-то лишенным внутреннего сокровенного импульса. Вот почему человек, не обладающий этим опытом, вряд ли может рассчитывать на подлинные и принципиальные достижения в области поэзии. В этой изначальной предрасположенности и изначальной непредрасположенности к поэзии и заключается разница между моим и следующим за моим поколением, хотя это вовсе не означает, что в этом следующем поколении не может быть хороших, интересных и крайне успешных поэтов. Много-много лет спустя, во время нашей очередной посиделки за пивом в Союзе композиторов мы с Приговым говорили об этом, и тут выяснилось, что он тоже пережил такой опыт, причем пережил его в более усиленном варианте, ибо ему посчастливилось быть одним из тех школьников, кто подносил цветы вождям, стоящим на трибуне мавзолея. Он не помнил, кому из вождей преподнес свой букет, но хорошо запомнил, что очень завидовал той девочке, которая бежала рядом с ним и которая поднесла свой букет самому Сталину. Тогда я впервые подумал о том, что приговские стихи о «милицианере» и о Москве и москвичах по-настоящему могут быть поняты только в свете этого опыта. И теперь мне кажется, что ошибаются те, кто видит в приговских стихах только критическую деконструкцию властных претензий слова и ироническую рефлексию по поводу разнообразных авторитарных амбиций, ибо в стихах этих пульсирует скрытое и чистое стремление к симфонии поэзии и государственности. Стремление к этой симфонии изначально присуще русской поэзии. Через пушкинское «Люблю тебя, Петра творенье» оно восходит к одам Ломоносова и к экстатическому восклицанию Тредиаковского «Виват, Россия! Виват, дорогая!». В этом смысле Пригов органически вписывается в традицию русской поэзии и, может быть, даже вопреки своим собственным желаниям и устремлениям являет собой характерный образ русского поэта. Конечно же, с поправкой на то, что современное представление о симфонии поэзии и государственности воплощается в поэтических формах и методах, несколько отличающихся от форм и методов XVIII—XIX веков. Именно такое органическое вхождение в Русскую поэтическую традицию становится весьма проблематичным поколением, не имеющего живого опыта соприкосновения с мифопоэтическим комплексом сталинского культа, и именно поэтому, вполне вероятно, Пригов может оказаться последним русским поэтом, в стихах которого русская поэтическая традиция говорит свое последнее «прости» нам и всему миру.

Разговор о различных поколениях и о традиции неизбежно приводит к проблеме передачи традиции от одного поколения к другому. Поэзия есть живой организм, тело которого образует непосредственная передача и преемственность поэтического опыта. Эта «передача-преемственность» является великим таинством, осуществляемым только в тесном личном общении посредством некоего рукоположения, благословения или шаманского прикосновения, которое порою может принимать самые неожиданные и причудливые формы. Так, Державин на лицейском экзамене хотел поцеловать Пушкина, а Пушкин убежал куда-то и спрятался так, что его «искали и не нашли». А Хармс и Введенский, придя к Малевичу, сняли перед его кабинетом башмаки и вошли к нему босиком, Малевич же стал перед ними на колени и сказал: «Я старый безобразник, а вы — молодые. Посмотрим, что получится». Это в достаточной степени экстравагантное благословение было скреплено книгой Малевича «Бог не скинут», подаренной Хармсу и сопровождающей напутственной надписью: «Идите и остановите прогресс», и именно через это благословение магическая сила авангардистского типа высказывания перешла к обэриутскому типу высказывания. На этом живая и непосредственная преемственность новационного кода в русской поэзии была оборвана, и величайшим чудом следует считать уже то, что до нас вообще дошли тексты Хармса и Введенского. По какой-то дикой случайности после ареста Хармса в Ленинграде в августе 1941 года в его комнате не был произведен обыск, а сама комната даже не была опечатана. Чуть позже, уже слабея от блокадного голода, Яков Друскин нашел в себе силы проделать длинный путь с Петроградской стороны до улицы Маяковского, где с разрешения Марины Малич он собрал в чемоданчик рукописи Хармса и Введенского. Почти двадцать лет Друскин не прикасался к этому чемоданчику, надеясь на возвращение хозяина, и только в 1960-х годах, когда стало окончательно известно о смерти Хармса в феврале 1942 года, начал разбирать рукописи, в результате чего тексты Хармса и Введенского постепенно начали появляться в самиздате. Таким образом, наследие обэриутов на несколько десятилетий было изъято из литературного процесса, а литературный процесс протекал сам по себе, ничего не ведая о новационном откровении обэриутов и тем самым оставаясь в стороне от одной из узловых проблем русской литературы XX века, что, конечно же, не могло не сказаться на качестве этого самого процесса.

Однако жизнь русско-советской литературы продолжалась, и в этой жизни были свои благословения и свои рукоположения. Ахматова благословила Бродского, а Пастернак — Вознесенского, и это создавало впечатление полноценной и законной преемственности литературной традиции. Но в действительности дело обстояло не совсем так, ибо и Ахматова и Пастернак являлись представителями серебряного века, и, хотя они жили и творили в эпоху бронзового века и сохранили творческую активность даже в первые годы железного века, все же по своим поэтическим установкам и методам и, самое главное, по типу поэтического высказывания они целиком и полностью принадлежали генерации серебряного века. Ни Пастернак, ни Ахматова практически не были осведомлены о новационном шаге обэриутов и, стало быть, их благословение не включало в себя и не несло в себе обэриутский опыт, в результате чего оно не могло обладать полнотой традиции, и к тому же совершалось как бы «через голову» или в обход целого поэтического поколения. Все это привело к искажению исторической перспективы и к тому, что для восприимчивых этого благословения, как, впрочем, и для всего поколения, которое они представляли, фундаментальные достижения непосредственно предшествующего поколения были практически вычеркнуты. Так, например, в начале 1960-х годов нам представлялось, что проблема абсурда — это целиком и полностью «западное ноу-хау», связанное с именами Беккета и Ионеско. Мы зачитывали до дыр самиздатские переводы «Стульев», «Лысой певички» и «В ожидании Годо» и не имели ни малейшего представления о существовании «Елизаветы Бам» и «Ёлки у Ивановых». В силу этого в нас создавалось стойкое впечатление, что основные новационные события в литературе происходят на Западе, а мы находимся где-то на периферии этого процесса и вынуждены повторять «западные зады» в надежде когда-нибудь со временем достигнуть таких же результатов. Тогда нам и в голову не могло прийти, что за Два десятилетия до Беккета и Ионеско Хармс и Введенский уже возвели абсурд в ранг литературного метода и создали на этой основе непревзойденные тексты, которые сейчас представляются мне кульминационным пунктом русской поэзии XX века.

Выпадение литературного наследия обэриутов из поля зрения поколения эпохи хрущевской оттепели было чревато не только искажением исторической перспективы, ибо гораздо важнее оказалось то, что на какое-то время был предан полному забвению главный обэриутский урок, заключающийся в сомнении по поводу силы и возможностей прямого высказывания. Ведь в конечном итоге

главный результат деятельности обэриутов заключался не столько в создании ряда выдающихся текстов произведений, сколько вобретении нового типа взаимоотношений текста и социума и вытекающего из этого нового отношения к тексту. Вообще история литературы — это не столько история создания различных текстов, сколько эволюция типов взаимоотношений текста и социума. Переход от одного типа взаимоотношений к другому образует эволюционный шаг, а последовательность таких шагов образует литературную традицию. Подлинно причастным литературному процессу становится не тот, кто создает тексты сообразно своему таланту и разумению, но тот, кто вписывается в последовательность эволюционных шагов и кто способен стать медиатором, или посредником, через которого соответственные эволюционные шаги реализуются в конкретном тексте. Тексты, созданные только на основании собственного таланта и разумения и не вписывающиеся в последовательность эволюционных шагов, могут быть крайне интересными, талантливыми и умными, но они навсегда останутся эволюционно пустыми, эволюционно ненаполненными текстами. К такой эволюционной опустошенности текстов может привести вольное или невольное игнорирование предыдущего эволюционного шага, что и произошло в русско-советской литературе 1950-х-1960-х годов. Поэтому в данном случае следует говорить скорее не о выпадении литературного наследия обэриутов из поля зрения поколения эпохи хрущевской оттепели, но о выпадении самого этого поколения из естественного следования эволюционных шагов литературной традиции. Сознание поэтов-шестидесятников, не соприкоснувшееся с обэриутским опытом и не воспринявшее их эволюционного шага, оказалось на позиции, предшествующей этому шагу, т. е. оно оказалось на позиции сознания серебряного века с его верой в силу и в неограниченные возможности прямого высказывания. Даже такой выдающийся поэт, как Бродский, и тот не смог преодолеть поле тяготения прямого высказывания, вернее, скорее всего у него и в мыслях не могло быть ничего подобного, ибо, получив рукоположение от Ахматовой, он совершенно естественно пребывал в пространственном измерении серебряного века, никак не реагируя на эволюционный шаг обэриутов. Значение и последствия этого шага стали осознаваться несколько позже — где-то в середине 1970-х годов, причем осознание это начало приходить не через непосредственные благословения или рукоположения, но некими опосредованными окольными путями, часто даже через другие виды искусства. Так, литературному осознанию эволюционного значения обэ-

риутского наследия не в последнюю очередь способствовала деятельность таких художников, как Кабаков, Пивоваров и Булатов, но это уже совсем другая история, и писать об этом я буду в другом месте, когда дело дойдет до проблемы московского концептуализма.

Сейчас следует ненадолго вернуться к проблеме разоблачения культа личности Сталина, о позитивных и негативных влияниях которого на предрасположенность к поэтическому творчеству я уже писал. Но тогда я не касался визуального аспекта этой проблемы, а вместе с тем он представляется мне весьма важным. И коль скоро я упомянул о том, что художественная практика Кабакова, Пивоварова и Булатова повлияла на литературное осознание наследия обэриутов, то следует вкратце сказать и о том влиянии, которое было оказано на предрасположенность к поэтическому творчеству визуальным аспектом разоблачения культа личности Сталина. Вообще каждое событие имеет два аспекта воздействия на сознание — вербальный, или идеологический, аспект и аспект визуальный, или иероглифический. Вербальный, или идеологический, аспект события воздействует на сознание непосредственно и быстро, а последствия этого воздействия почти сразу же становятся очевидными. Что же касается визуального, или иероглифического, аспекта, то он воздействует на сознание более опосредованно и не так быстро, а последствия такого воздействия могут показаться почти что совсем незаметными, хотя его влияние на сознание может значительно превосходить влияние идеологического аспекта. Разоблачение культа личности Сталина было чревато значительными визуальными последствиями, вызванными так называемой борьбой с архитектурными излишествами и последующим за этой борьбой массовым типовым строительством хрущевских пятиэтажек. Наверное, невозможно представить лучшего визуального образа для воплощения тоталитарной сталинской идеи, чем московские высотки, кольцевые станции метро и павильоны сельскохозяйственной выставки. Все эти сооружения, появившиеся в Москве в конце 1940-х — в начале 1950-х годов, волей-неволей ассоциировались с победой в Великой Отечественной войне, с могуществом Советского Союза, с любовью к Сталину и со стремлением ко всему светлому и прекрасному. Сейчас можно по-разному относиться к архитектурным качествам всех этих грандиозных комплексов и, пожалуй, трудно не согласиться с Феллини, который после посещения сельскохозяйственной выставки сказал, что это «бред пьяного кон-

дitera», хотя, возможно, в какой-то степени в нем разыграла художественная зависть, ибо необузданность фантазии этих архитектурных форм была в какой-то степени сродни его собственной фантазии. Как бы то ни было, но в чем уж точно невозможно отказать всем этим сооружениям, так это в визуальном многообразии, богатстве и буйстве — пускай это будет даже псевдомногообразие, псевдобогатство и псевдобуйство. Все эти портики, разнообразные капители колонн, декоративные башенки и вазоны, скульптуры и богатая лепнина — словом, все то, что впоследствии было определено понятием «архитектурные излишества», — все это создавало разнообразную и крайне детализированную визуальную среду, которая просто не могла не отпечатываться соответствующим образом в сознании.

Однако, может быть, самое главное заключалось даже не в этих сооружениях самих по себе, но в том, среди чего они находились, а находились они среди старой Москвы, ибо в конце 1940-х — в начале 1950-х годов старая Москва была еще не полностью уничтожена. Когда я сейчас говорю о старой Москве, то имею в виду даже не пресловутый Арбат, Замоскворечье или Таганку, но такие «трущобные» комплексы, как Марьино роща. Одна из моих нянь жила в Марьиной роще, и во время наших прогулок по Зуевскому парку или по Миусскому кладбищу она иногда заходила к себе домой по каким-то своим делам, в результате чего мне не оставалось ничего другого, как сопровождать ее и сидеть какое-то время в ее комнате. Я очень любил эти посещения, ибо вид Марьиной рощи постоянно будоражил мое воображение. Одноэтажные и двухэтажные деревянные дома с резными наличниками, мощные булыжником улицы, поленицы дров, лабиринты каких-то сараев, палисадников и двориков с сохнувшими на веревках простынями — все это было крайне живописно и интригующе для глаза. Конечно же, все это можно было увидеть не только в Марьиной роще. И окрестности Савеловского вокзала или Минаевского рынка, и Лесная, и Палиха, и лабиринты дворов за нашим домом на Новослободской — все это имело примерно такой же вид, и среди всего этого живописного великолепия то здесь, то там вздымалось совершенно другое великолепие — великолепие сталинских сооружений, причем все это непосредственно соседствовало друг с другом каким-то фантастическим образом. Так, сразу же за фасадами ренессансных палаццо Кутузовского проспекта начинались барачные трущобы, прилегающие к Киевскому вокзалу, а между колоннадами Театра Красной армии и храмоподобным павильоном станции метро Ново-

слободская простирался целый лабиринт мощных улиц с двухэтажными деревянными домами. Это сочетание старой деревянной и мощной Москвы с помпезностью сталинских сооружений, красующихся во всей мощи своих «архитектурных излишеств», создавало совершенно особую, неповторимую визуальную среду. И это была не просто среда, а некий иероглиф, и даже не иероглиф, а целая иероглифема, т. е. некое невербальное, неидеологическое сообщение, воздействующее на сознание неким иероглифическим образом. Именно в силу своей невербальности™ это сообщение не могло быть осознано простым, быстрым и непосредственным образом, но его влияние на сознание имело тем не менее самые глубокие и далекоидущие последствия. Мне кажется, далеко неслучайно то, что нежный возраст большинства создателей московского концептуализма и соцарта пришелся именно на 1940-е — 1950-е годы. Иероглифическое сообщение сталинской Москвы, полученное ими в детстве, отрочестве или в ранней юности, дало знать о себе в 1970-е годы, когда они или приближались к тридцатилетнему рубежу своей жизни или только что миновали этот рубеж. Все это заставляет думать, что московский концептуализм далеко неслучайно является именно «московским», ибо он просто не мог возникнуть ни в каком другом городе, кроме как в Москве, несущей в себе память о сталинской Москве 1940-х — 1950-х годов. Лично для меня подтверждением этой мысли являются, в частности, некоторые графические листы Кабакова, созданные где-то в начале 1970-х годов, но явно воспроизводящие московские виды двадцатилетней-тридцатилетней давности.

Борьба с архитектурными излишествами и новая, хрущевская политика жилищного строительства полностью изменили визуальную среду не только Москвы, но и всего Советского Союза. Первый громкий опыт типового хрущевского строительства связан с микрорайоном Черемушки, и поэтому слово «черемушки» стало нарицательным именем, обозначающим подобный тип строительства. Эти самые «черемушки» начали появляться во всех городах Советского Союза, и многие города превратились в сплошные «черемушки», так что в очень скором времени стало очень трудно отличать один город от другого — все стало совершенно одинаковым. Не избежала этой судьбы и Москва, ибо «черемушки» не ограничивались одними окраинами, но активно заполняли собой центр, вытесняя тем самым историческую застройку. В «черемушки» превратилась и Марьяна роща, и Зарядье, и большая часть Арбата, и окрестности Ресни. И вообще представительства или посольства «черемушкин-

ского государства» появились не только почти на каждой московской улице и в каждом московском переулке, но даже в самом Кремле в виде Кремлевского Дворца съездов. Одновременно с пространственной экспансией «черемушек» произошло коренное изменение ночного городского освещения. Теплый желтоватый свет традиционных электрических ламп сменился на мертвенное и холодное свечение ламп «дневного света» — и мне кажется, что влияние этой перемены на психику и сознание человека до сих пор еще не оценено по достоинству. К этому следует прибавить и существенные интерьерные перемены, ибо именно в это время широчайшее распространение получают двухцветные и трехцветные эстампы, дешевая керамика и чеканка, низкие журнальные столики со скругленными углами на трех ножках, такие же низенькие кресла и раскладные диваны а-ля очень ухудшенный, удешевленный и опошленный Баухауз. Все это вместе взятое привело не просто к изменению визуальной среды — можно сказать, что сам мир стал визуально другим. Мир стал визуально более бедным, более однообразным, более однофактурным, одноконтурным, одноцветным и, я бы сказал, более плоским. Из мира ушла глубина контраста — контраста между высотой на Котельнической набережной и Марьиной рощей, контраста между сталинской помпезностью и послевоенной нищетой с двузначными и трехзначными номерами, проставленными химическим карандашом на ладони для закрепления места в очереди за мукой, контраста между «нажимом» и «тонко». Из мира ушли метафоры, противопоставления, сопоставления, из мира ушла драматургия, ушло повествование, т. е. ушло все то, что составляло субстанцию прежней художественной практики, а это значит, что заниматься прежней художественной практикой в условиях изменившегося мира стало равнозначно занятию какой-то неправдой — и эту неправду, как мне кажется, и осознали те художники и поэты, с именами которых связано возникновение московского концептуализма и соцарта. Наверное, здесь нужно говорить скорее не об осознании, но о подсознательной рефлексивной реакции, вызванной изменением визуального облика мира, ибо на сознательном, вербальном уровне идеологи этих направлений указывали, как правило, на совсем иные причины. Но как бы то ни было, осознать или отрефлексировать все эти изменения могли только те, кто осознанно или неосознанно являлся их свидетелем, а для этого нужно было хотя бы в раннем детстве застать живой облик сталинской Москвы. И именно через тех, кто застал этот облик, русская литература и сказала свое последнее «прости» миру. Люди, родив-

шиеся в 1960-е — 1970-е годы и видящие всюду одни только «черемушки», неотвратимо оказываются за пределами пространства русской литературы, ибо визуальный облик теперешнего мира не содержит в себе предпосылок для возникновения предрасположенности к художественному и литературному творчеству в том виде, который подразумевался русской литературной традицией.

Мне могут возразить, что Пригов, являющийся одной из ключевых фигур московского концептуализма и соцарта, воспевал Беляево и всячески ассоциировал себя с ним, а Беляево есть не что иное, как одно из проявлений «черемушек». Но для того, чтобы воспевать Беляево подобным образом, нужно было обладать визуальным опытом сталинской Москвы, полученным Приговым в детстве и в юности. Без этого опыта сам принцип воспевания просто не мог бы иметь места, и если бы Пригов изначально жил в Беляево, ему бы и в голову не пришло воспевать его, но это уже поколенческая проблема, и в этом отношении мне представляется весьма показательным один эпизод из пригововской семейной жизни. Как-то раз Пригов решил свозить своего сына в центр, чтобы показать «историческую Москву». Реакция сына была достаточно быстрой и неожиданной — ему стало настолько неуютно в старом московском пространстве, что он почти сразу же начал просить отца: «Поедем скорее обратно к нам в Беляево». Мне кажется, что эти слова красноречивее многих других свидетельствуют о конце времени русской литературы. Человек, чувствуя себя уютно в пространстве Беляево и испытывающий дискомфорт в историческом центре Москвы, никогда уже не сможет ощутить пространство русской литературы как свое пространство. Для него оно будет оставаться внешним и чуждым. Я не хочу сказать, что это плохо или хорошо, я просто хочу указать на реальное положение вещей, а оно заключается в том, что пришло новое поколение, которое не ассоциирует себя с русской литературой, а это значит, что мы можем констатировать конец времени русской литературы, а может быть, и конец литературоцентризма вообще, и изменения в визуальном облике мира играют во всем этом далеко не последнюю роль.

В 1960-е годы изменился не только визуальный облик мира — коренному изменению подверглась также и аудиальная среда, или звукофера мира. Конечно же, в первую очередь это связано с революцией, вызванной появлением рок-музыки. Эта революция нанесла достаточно ощутимый удар по литературоцентризму, что ста-

ло особенно заметно в Советском Союзе. Литература перестала быть единственным и определяющим средством самоидентификации, и ее место все более и более явственно стала занимать рок-музыка. Если раньше люди заполняли залы и целые стадионы ради встречи с поэзией, то теперь те же залы и те же стадионы заполнялись ради встречи с рок-музыкой. Если раньше люди проводили время за чтением книг, а когда собирались вместе, то часто декламировали и слушали стихи, то теперь личное время все больше и больше отдавалось слушанию музыкальных записей, а совместное времяпрепровождение все чаще и чаще стало означать очередную репетицию какой-нибудь самодеятельной рок-группы. Можно бесконечно много говорить о том, как рок-музыка изменила лицо мира, однако сейчас я не буду развивать эту тему и коснусь лишь тех перемен, которые были привнесены рок-музыкой во взаимоотношения звука, текста и смысла, а если быть точнее, то речь пойдет о функциональном соотношении значения и звучания в процессе смыслообразования.

Если говорить предельно схематично и упрощенно, то суть рок-революции заключается в перераспределении функций цели и средства между значением и звучанием. Если в литературоцентричном пространстве значение является целью, а звучание выполняет функцию средства, то в рок-пространстве целью становится звучание, а функцию средства начинает выполнять значение. И если в литературоцентричном пространстве смыслообразование осуществляется путем создания и постижения значения, то в рок-пространстве смыслообразование осуществляется путем погружения в звучание. Так, например, смысл слова в рок-пространстве будет заключаться не в том, что оно значит, но в том, как оно звучит. Значение слова становится вторичным и факультативным, а первичным становится именно характер звучания, т. е. на первый план выходят способы звукоизвлечения, артикуляция, тембр, динамика и прочие параметры звукового пространства, и именно поэтому такое беспрецедентное внимание начинает уделяться проблемам воспроизведения, передачи и усиления звука. Все эти тенденции получают еще большее развитие и еще больший размах в клубной и рейверской культуре 1980-х — 1990-х годов, но это уже совсем другая история, о которой, может быть, я буду писать совсем в другом месте. Сейчас же необходимо упомянуть о том, что фактор звучания значительно потеснил не только фактор значения, но практически почти что полностью вытеснил фактор начертания, или фактор написания. В пространстве рок-культуры происходит катастро-

фическая девальвация письменности и письменного текста. Текст превращается в некое подсобное, «подручное» средство, необходимое только на этапе подготовки построения звукового пространства. Отныне письменный текст можно сравнить со строительными лесами, которые убираются сразу же после того, как звуковой объект введен в эксплуатацию. Конечно же, можно издавать ноты рок-хитов и печатать бесконечные «полные собрания» текстов рок-поэтов, но не следует забывать о том, что все это изначально предназначено не для чтения, но для слушания, все это предназначено не для того, чтобы быть заключенным в пространстве книги, но для того, чтобы звучать и резонировать в пространстве стадионов и клубов. Если литература — это письменная культура значения, то рок-музыка — это устная культура звучания, — вот почему звуковое пространство рок-музыки — это пространство, не просто чуждое или инаковое по отношению к литературе, но пространство враждебное и агрессивное, ибо зиждется оно на принципах, противоположных тем принципам, на которых строится литературное пространство. Так что триумфальное шествие рок-музыки по миру и по Советскому Союзу, начавшееся в 1960-х и продолженное в 1970-х годах, сейчас трудно истолковать иначе, нежели провозвестие близящегося конца русской литературы. Конечно же, можно сказать, что легко толковать задним числом и легче выдавать заповздалые суждения за удачные и точные прогнозы, но что-то подобное начало ощущаться мной уже в самом начале 1970-х годов. Может быть, именно поэтому я и начал стыдиться того, что некогда писал стихи.

Величие и универсальность русской литературы порождает иллюзию, заключающуюся в том, что русская литература начинает мыслиться как некая вечная, всеохватывающая и универсальная категория, или, лучше сказать, стихия, существующая вне каких-либо условий, обстоятельств и ограничений. А вместе с тем русская литература, являясь по своей сути действительно великой и универсальной, в то же самое время представляет собой некий живой организм, обитающий в определенной среде, к этой среде привязанный и ею полностью обусловленный. Более того, русская литература представляет собой не просто некий живой организм, но организм эндемический, вроде австралийских утконоса или коалы, т. е. русская литература представляет собой такой организм, который приспособлен к обитанию в строго определенной среде и кате-

горически не может обитать в какой-либо другой среде. Как любой эндемический организм, русская литература является частью некоей экосистемы, обеспечивающей ее существование и характеризующейся целым рядом параметров. О таких параметрах, как аудиальный, или акустический, визуальный и тактильный, я уже писал выше. Кроме того, экосистема, в которой обитает русская литература, характеризуется еще двумя параметрами, связанным с обонянием и вкусом. О влиянии этих параметров на жизнедеятельность русской литературы до сих пор почти что ничего не писалось и не говорилось, а вместе с тем недооценка этих параметров и особенно недооценка фактора обоняния, мне кажется, просто не может не привести к определенной нечувственности в отношении некоторых глубинных литературных процессов. Литературоведы склонны полагать, что литература развивается по своим собственным законам, но, может быть, это самое «развитие» есть не что иное, как мутации, происходящие под воздействием изменения параметров экосистемы, в которой обитает русская литература. И вполне возможно, что со временем изменение параметров экосистемы может пойти так далеко, что эндемическое существо по имени «русская литература» лишится возможности жить в естественных, природных условиях, и для продления его существования понадобятся территории со специальными условиями, вроде национальных парков или заповедников. Вообще-то, я думаю, что время национальных парков и заповедников уже осталось в прошлом и что сейчас гораздо уместнее говорить о зоологическом парке со специально оборудованными вольерами, аквариумами и террариумами. А может быть, пора задуматься о создании специального палеонтологического музея...

Коль скоро речь зашла о величии и универсальности русской литературы, то необходимо упомянуть еще об одном моменте, неотъемлемом от самого понятия «русская литература». Этим моментом является воля к возвышенному. Я думаю, что если бы русская литература имела свой собственный девиз, то этим девизом должны были бы стать слова «Сеять разумное, доброе, вечное». Но «сеять разумное, доброе, вечное» возможно только при наличии воли к этому самому «разумному, доброму, вечному», т. е. при наличии воли к возвышенному, и, стало быть, воля к возвышенному является не только основной движущей силой русской литературы, но и основным условием ее существования. Воля к возвышенному является себя и в «чувствах добрых», пробуждаемых Пушкиным своей ли-

рой, и в «чистоте порядка», о котором Хармс пишет в письме к Пугачевой, и вообще, я уверен, что русская литература может существовать только до тех пор, пока чистая и бескорыстная воля к возвышенному переживается как реальный факт сознания. Однако чистота и бескорытность этого переживания были подсечены под самый корень тоталитарными режимами, которые самым недвусмысленным образом напрямую ассоциировали себя с возвышенным, причем не просто с каким-то абстрактным возвышенным, но с возвышенным конкретным и даже персонифицированным. Так, гитлеровский режим ассоциировал себя с Вагнером, а сталинский — с Пушкиным, в результате чего воля к возвышенному обернулась волей к власти, а само возвышенное превратилось в камуфляж власти. Это не могло не скомпрометировать саму идею возвышенного, ибо возвышенное открылось как нечто подавляющее и репрессирующее, к чему можно стремиться и желать только в силу лукавого расчета или же в силу какой-то удручающей наивности и девственности сознания. Вырождение воли к возвышенному привело к тому, что уже в брежневскую эпоху возвышенное стало транслировать себя через Кобзона и Пахмутову. Но если провозвестниками возвышенного становятся Пахмутова с Кобзоном, то речь должна идти уже не о вырождении, но о смерти возвышенного. Собственно, эта смерть возвышенного и была констатирована в текстах московского концептуализма и соцарта, и именно эта констатация и явилась последним живым жестом русской литературы. Осознание факта смерти возвышенного есть проявление жизни, ибо оно указывает на то, что человек не совсем еще утратил способность реагировать на происходящее. Что же касается тех, кто, оказавшись не в состоянии осознать этот факт, продолжают заниматься литературным творчеством, как будто бы не было никакой смерти, то к ним вполне приложимы евангельские слова: «Пускай мертвые хоронят своих мертвецов».

О Хлебникове, Заболоцком и Хармсе

Если предназначение отрочества заключается в освоении реальности, то предназначение юности заключается в противопоставлении уже освоенной и усвоенной реальности своего собственного «я». Переход от освоения реальности к противопоставлению реальности своего «я» равнозначен переходу от чтения к письму, и, таким образом, если отрочество предопределяется чтением, то юность предопределяется письмом. Сказанное вовсе не означает того, что в отрочестве человек только лишь читает и ничего не пишет, это означает лишь то, что в отрочестве письмо является в большей или меньшей степени механическим отражением прочитанного, тогда как в юности оно превращается в осознанно используемый инструмент проявления своего «я». Сам я в свои отроческие годы начинал писать какие-то научно-фантастические или рыцарские повести, какие-то юмористические рассказы, какие-то стихи гекзаметрами, но все это было не более чем произвольным отрыванием только что прочитанного, и, только вступив в пору юности, я осознал, что с помощью письма могу выражать свои мысли и чувства, т. е. могу предъявить свое «я» реальности, в которой существую, — для этого нужно лишь написать что-то свое, что-то такое, что не может написать никто другой.

Но для возникновения идеи написания чего-то специфически своего нужно, чтобы в общем массиве всего прочитанного появилось нечто специфически будоражащее, нечто способное пробудить желание написать что-то свое именно во мне, нечто обращенное как бы только ко мне. Первым таким побудительным моментом для меня явился Рембо, а если говорить точнее, то этим моментом явился его сонет «Гласные». Начальные строки этого сонета (««А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый, «О» синий») сразу же повергли меня в какой-то глубокий шок. Я почувствовал, что мне открылся тайный механизм поэзии. Я начал понимать, что поэзия есть обнаружение невидимых связей, существующих между предметами и явлениями, а также установление новых парадоксальных взаимоотношений между ними. Конечно же, тогда, в далеком 1960-м году я не мог сформулировать это так четко, как сейчас, но я ощутил некий мощный импульс, подобный удару тока, благодаря чему во мне пробудилось желание отыскивать и самому создавать новые конфигурации межпредметных отношений при помощи различных комбинаций слов. Какое-то время я мог читать только Рембо, причем мое внимание все больше и больше начали занимать не столько его стихи, сколько такие вещи, как «Озарения» и

«Лето в аду». Текст «Детство» из «Озарений» превратился для меня в практическое руководство к действию, ибо я видел в нем развернутое претворение принципов, заложенных в сонете «Гласные».

Однако Рембо явился лишь предтечей моего поэтического пробуждения, ибо по-настоящему оно началось со знакомства с Хлебниковым, на которого, как на нечто великое, указал мне Сидельников в 1961 году. До этого момента я почти ничего не знал о Хлебникове. Я видел его портрет работы Маяковского в постоянно читаемом мною томе произведений Маяковского и запомнил этот портрет только потому, что мне тогда очень нравились рисунки и плакаты Маяковского. Я даже не знал, что на этом портрете изображен поэт — для меня это был просто «портрет Хлебникова». Помню, как после разговора с Сидельниковым я спросил у папы: «А есть ли у нас дома Хлебников?» «Конечно же, есть, — последовал ответ. — Вот он стоит», и он указал мне на книжный корешок, по которому я множество раз пробежал глазами, но на котором не задерживал внимания, ибо тогда меня интересовали совсем другие вещи. Это было издание 1936 года, включающее в себя избранные стихотворения и поэмы. Я открыл эту книгу, и у меня началась Новая жизнь, началась Эра Хлебникова, продолжающаяся не одно десятилетие. Хлебников стал моим учителем жизни, моим Гуру, «моим всем». Практически он оттеснил всех других поэтов. Я пробовал возбудить в себе любовь к Мандельштаму, Пастернаку и Ахматовой, но дальше академического интереса в этом направлении дело не продвигалось. Конечно же, мне очень нравились и стихи «Воронежской тетради» Мандельштама, и «Сестра моя жизнь» Пастернака, и стихи и проза Цветаевой, но все это было всего лишь поэзией, в то время как то, что делал Хлебников, мне представлялось чем-то гораздо большим, чем поэзия. Такие вещи, как «Доски судьбы» или «Зангези», наводили на мысль о том, что Хлебников был причастен к некоей допоэтической или предпоэтической сфере деятельности человека, к той сфере, которая только впоследствии была редуцирована к поэзии и превратилась в то, что теперь является поэзией. Порою кажется, что его произведения гораздо ближе к «Упанишдам» или к текстам пирамид, чем к поэзии Мандельштама, Пастернака, Цветаевой или Ахматовой. Все это еще тогда заставило меня подозревать, что целью моих устремлений является вовсе не поэзия и не искусство вообще, но что-то совсем, совсем другое.

Тем не менее меня ожидало еще одно открытие в области поэзии, и открытием этим стал Заболоцкий. Заболоцкий стал не просто открытием — он стал моей горячей и даже горячечной любовью, хотя поначалу я относился к нему не слишком серьезно, ибо

он постепенно входил в мою жизнь, как спутник наших консерваторских застолий и пирушек, на которых между каждым очередным возлиянием мы захлеб читали «Столбцы», «Торжество земледелия» и «Безумного волка». По-настоящему я начал осознавать значение Заболоцкого только тогда, когда вдруг понял, что поэзия Заболоцкого включает в себе ответ на вопрос: «Как можно заниматься поэзией, после того как Хлебникову удалось проникнуть в сферу предпоэзии? Как можно, учитывая опыт Хлебникова и стараясь хоть как-то удержать его, все же продолжать писать стихи и поэмы?» В то время мне казалось, что ответ Заболоцкого на эти вопросы заключается в преодолении поэтико-метафизического наследия XIX-XX веков и в возвращении к бодрой доклассической натурфилософии таких вещей Тредиаковского, как «Строфы похвальные поселянскому житию» и ода «Вешнее тепло». Сродни Тредиаковскому мне представлялась и несколько занудная, но от этого еще более обворожительная дидактичность позднего Заболоцкого. Вообще такое несколько подозрительное отношение к наследию XIX века было характерно для некоторых московских кругов начала 1960-х годов. Так, например, Юдина неоднократно говорила о том, что отныне она будет играть только Баха и то, что «до Баха», и еще то, что начинается со Стравинского, Бартока и Веберна, а то, что находится «между Бахом и Стравинским», она играть не будет. Параллельно вносил мне подобные настроения, и некоторые наши уроки можно было бы свести к лозунгу «Нет Верди, да Монтеверди». Конечно же, все это антиметафизическое, антиромантическое умонастроение имело место не без влияния Стравинского, который к моменту своего приезда в Москву и моей встречи с ним в 1963 году был для меня царем и богом. Так что перекидывание моста от Хлебникова и Заболоцкого к Тредиаковскому через голову Пушкина, Лермонтова и Некрасова вполне вписывалось в интеллектуальные тенденции тех лет.

Такое перекидывание моста поэтических предпочтений через голову классиков XIX века не могло не сказаться и на позиционировании себя по отношению к признанным классикам XX века. Мое отношение к ним во многом предопределила заочная полемика, ведущаяся между Ахматовой и Заболоцким, Заболоцким и Мандельштамом. Я имею в виду критические высказывания Ахматовой по поводу «Некрасивой девочки» Заболоцкого и стихотворение «Читая стихи», содержащее реакцию Заболоцкого на поэзию Мандельштама. Мне представлялось, что эта полемика маркирует некий водо-

раздел между различным пониманием природы поэзии и именно этот водораздел отделил ту область поэзии, в которой я стремился пребывать, от всей остальной поэзии. Свое «поэтическое я» я начал ассоциировать с Хлебниковым, Заболоцким и Тредиаковским, резко отмежевываясь от всего, что исходило от Мандельштама, Ахматовой и Пастернака, и, очевидно, это-то и являлось неизбежным проявлением юношеского противопоставления моего «я» окружающей меня реальности. Во всяком случае сейчас я понимаю это именно так.

Сейчас я ясно вижу, что тогдашнее мое понимание Хлебникова если и не было совсем уж неверным, то точно было неполным, а может быть, даже и ущербным. Эта неполнота проистекала, мне думается, оттого, что я воспринимал Хлебникова через призму Заболоцкого и в горизонте понимания Заболоцкого, не зная и не подозревая о тех горизонтах понимания, которые были открыты Хармсом и Введенским. Тогда я не знал ни одной строчки Введенского, а из Хармса мне были известны только «Случаи», которые ходили по рукам в машинописных списках. Я уверен, что незнание того, что при прочих равных и естественных обстоятельствах следовало бы знать, формирует человека не в меньшей степени, чем знание того, что он знает на данный момент. Конфигурация моего тогдашнего понимания Хлебникова была predeterminedена как знанием Заболоцкого, так и незнанием поэзии Хармса и Введенского.

Если принять во внимание ту ключевую роль, которую начали играть Хармс и Введенский в моей дальнейшей жизни, то необходимо упомянуть о том, что нашей соседкой по лестничной площадке была Алиса Ивановна Порет — ученица Филонова и возлюбленная Хармса, т. е. та самая Алиса Ивановна Порет, которой Хармс в свое время посвятил следующие строки:

Передо мной висит портрет
Алисы Ивановны Порет
Она прекрасна, точно фея
Она коварна пуще змея
Она хитра, моя Алиса
Хитрее Рейнеке Лиса

Она давала частные уроки живописи, и некоторые из моих школьных знакомых ходили к ней на занятия. Именно от них я узнал о ее связях с обэриутами и уже потом, когда я всерьез увлекся Заболоцким, то сам начал изредка по-соседски заходить к Алисе

Ивановне в надежде услышать воспоминания о Заболоцком из первых рук. Мы о многом беседовали с ней, но разговора именно о Заболоцком как-то не получалось, ибо, отвечая на мои расспросы о Заболоцком, она каждый раз очень быстро соскальзывала на рассказы о Хармсе и Введенском. Теперь я понимаю, что в те моменты я очень напоминал Буратино, который, проткнув своим любопытным носом старый холст с нарисованным очагом и увидев потайную дверь, ведущую в чудесный театр, так и не понял, что он увидел. И в самом деле: передо мной сидела женщина, на колени которой Хармс склонял свою голову и о любви которой молил Бога в своем дневнике, а я расспрашивал ее о Заболоцком и без особого внимания слушал ее рассказы о Хармсе и Введенском, так как в тот момент они интересовали меня гораздо меньше, чем Заболоцкий. И подобно тому, как Буратино предстояло пройти целую череду смертельно опасных приключений, прежде чем он снова мог оказаться перед заветной дверью и, наконец, войти в нее, так и мне предстояло бросить писать стихи, долгое время выдавливать из себя письменность вместе с литературой, как выдавливают гнойный прыщ, и пережить еще не одно интеллектуальное приключение, прежде чем фигуры Хармса и Введенского возникли передо мной снова, но возникли не так бестелесно, как прежде, а во всей полноте своей жизненной значимости.

Когда я начал читать дневники и письма Хармса, то постепенно стал осознавать, почему Алиса Ивановна постоянно соскальзывала с темы Заболоцкого. Если раньше я думал, что это происходило из-за того, что Алиса Ивановна была просто меньше знакома с Заболоцким, чем с Хармсом и Введенским, то теперь я видел, что дело заключалось совсем в другом и что у всего этого имелись более глубокие причины. Это становилось совершенно ясно в связи с программным письмом к Пугачевой, в котором Хармс пишет о «чистоте порядка» и в котором Заболоцкому посвящен целый раздел следующего содержания:

«Мне всегда подозрительно все благополучное.

Сегодня был у меня Заболоцкий. Он давно увлекается архитектурой и вот написал поэму, где много высказал замечательных мыслей об архитектуре и человеческой жизни. Я знаю, что этим будут восторгаться много людей. Но я также знаю, что эта поэма плоха. Только в некоторых своих частях она почти случайно хороша. Это две категории.

Первая категория понятна и проста. Тут все так ясно, что нужно делать. Понятно, куда стремиться, чего достигать и как это осу-

ществить. Тут виден путь. Об этом можно рассуждать, и когда-нибудь литературный критик напишет целый том по этому поводу, а комментатор — шесть томов о том, что это значит. Тут все обстоит вполне благополучно.

О второй категории никто не скажет ни слова, хотя именно она делает хорошей всю эту архитектуру и мысль о человеческой жизни. Она непонятна, непостижима и в то же время прекрасна, вторая категория! Но ее нельзя достигнуть, к ней даже нелепо стремиться, к ней нет дорог. Именно эта вторая категория заставляет человека вдруг бросить все и заняться математикой, а потом, бросив математику, вдруг увлечься арабской музыкой, а потом жениться, а потом, зарезав жену и сына, лежать на животе и рассматривать цветок.

Эта та самая неблагополучная категория, которая делает гения. (Кстати, это я уже говорю не о Заболоцком, он еще жену свою не убил и даже не увлекся математикой)».

Этот отрывок может быть дополнен не менее симптоматичной дневниковой записью «Олейников стал теперь замечательным поэтом, а Заболоцкий печатает свою книжку стихов», в которой особенно впечатляет этот разделительный союз «а», или другой записью, начинающейся со слов «Я был наиболее счастлив, когда у меня отняли перо и бумагу и запретили что-либо делать», а заканчивающейся характерной сентенцией «Сейчас должен быть счастлив Заболоцкий».

Читая эти тексты, не следует поддаваться соблазну обертонов романтизма с его проблемой противопоставления «гения» «не гению», ибо здесь речь идет о более фундаментальных вещах. Здесь речь идет даже не о двух противоположных пониманиях природы поэзии, но о двух противоположных системах смыслополагания, одной из которых придерживался Заболоцкий, а другой — Хармс и Введенский. Контур этого противостояния обозначил сам Заболоцкий в открытом письме Введенскому, озаглавленном «Мои возражения А. И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы». В этом письме Заболоцкий обвиняет Введенского в разрушении механизмов смыслообразования, в разрушении живой поэтической интонации, в разрушении таких понятий, как композиция, сюжет и тема. Вообще поразительно, как такие разные личности, как Заболоцкий, Хармс и Введенский, могли ужиться какое-то время под эгидой ОБЭРИУ. Их объединяют только внешние методики и приемы письма, а по сути дела их разделяет непреодолимая пропасть. Над Заболоцким так и не воссияла звезда бессмыслицы, а Хармс и Введенский постоянно купались в ее лучах. Если принять во внимание,

что звезда бессмыслицы могла взойти на небосклон русской литературы только в результате совершенно определенного понимания и прочувствования поэтического опыта Хлебникова, то становится ясно, что в различном понимании этого опыта коренится различие между Заболоцким, с одной стороны, и Введенским и Хармсом, с другой. Здесь можно говорить о слабом и сильном варианте понимания. Согласно слабому варианту понимания Хлебников является творцом нового поэтического языка и создателем великих поэтических текстов. Но это еще не все: он является также великим натурфилософом, великим пророком, русским дервишем, проповедником цветов, камней и коней и именно тем, «кто мир животный с небесами тут примирил прекрасно-глупо», т. е. неким новым типом человека, о котором Заболоцкий писал:

Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека

В душе природы заронил.

Однако при слабом варианте понимания все это размещается в пространстве текстоцентричного смыслообразования и веры в силу прямого высказывания, и, хотя текстовая мощь Хлебникова дает все основания для такого понимания, все же в самой структуре хлебниковских текстов можно различить и совершенно иную стратегию выявления смысла. Преизбыточность и авторитарность прямого высказывания у Хлебникова порой приводит к зашкаливанию классического смыслообразования, в результате чего, на какое-то время могут образовываться некие смысловые разрывы, провалы, сбои, лакуны и неуклюжести. Именно эти разрывы и провалы представляют собой те точки горизонта понимания, из которых уже в следующем поколении поэтов совершилось восхождение звезды бессмыслицы. Но для обнаружения и открытия этих точек необходимо было суметь направить внимание не на отдельные тексты и текстовые единицы, но на то, что находится между ними, т. е. нужно было суметь перенести внимание с текстов на межтекстовые и внутритекстовые соотношения. Можно бесконечно погружаться в красоту поэтических образов Хлебникова, в красоту его звуковых конструкций, в неожиданность и глубину его натурфилософских концепций — и в этом будет заключаться слабый вариант понимания, удерживающий сознание в пространстве классическо-авангардистского смыслообразования. А можно пойти и по другому пути — по пути попыток проникнуться парадоксальностью межтекстовых и внутритекстовых соотношений, однако на этом пути тут

же возникают значительные трудности, ибо соединение и соотношение текстов и текстовых единиц у Хлебникова с первого взгляда неизбежно представляется результатом неряшливости, небрежности, косноязычия и поспешной недоговоренности, характерным проявлением чего являются знаменитые слова «И так далее», которыми Хлебников очень часто обрывал чтение своих стихов. Именно в осознании первостепенной важности этой небрежности и этого косноязычия и заключается суть сильного варианта понимания поэтического опыта Хлебникова, в результате чего возникает возможность восхождения звезды бессмыслицы.

Очень нелегко прийти к пониманию того, что небрежность и косноязычие Хлебникова есть форма высказывания невысказываемого. По сравнению с его текстовой мощью, его межтекстовое и внутритекстовое косноязычие порою представляются блеклым и немощным, но не об этом ли предупреждают нас хлебниковские слова «Все это очень, очень скучно, все это глухо и незвучно». И не на таком ли понимании поэтического опыта Хлебникова зиждется открытие, приведшее к фундаментальному новационному шагу, совершенному Хармсом и Введенским? Во всяком случае, мне кажется, что слова Введенского «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» свидетельствуют именно об этом. Они свидетельствуют о том, что отныне смысл являет себя не в мощи сказанного, но в немощи попыток высказывать невысказываемое, в результате которых и возникает обэриутский, или репрессированный, тип высказывания, о котором я писал уже выше и который является не чем иным, как результатом достижения сильного варианта понимания поэтического опыта Хлебникова.

Здесь следует обратить внимание еще и на то, что слабый вариант понимания поэтического опыта Хлебникова заставляет сознание относиться к этому опыту как к некоему культурному наследию, к некоей литературной и натурфилософской традиции, занимающей определенное место в архиве или, лучше сказать, в пантеоне культуры, в то время как сильный вариант понимания выводит осознание этого опыта за рамки устоявшихся и стабилизировавшихся форм культуры, погружая его в некое динамическое предкультурное или докультурное состояние, из которого только еще предстоит родиться устоявшимся культурным формам. Может быть, здесь уместно говорить о противопоставлении категорий культуры и жизни — культуры, которая архивизирует, музеефицирует и мумифицирует жизнь, и жизни, которая познается через архивизацию, музеефикацию и мумификацию культурой. Во всяком случае, к

такому выводу можно прийти из сопоставления отношений Заболоцкого и Хармса к Хлебникову. Если Заболоцкий пишет о Хлебникове как о «странном трупе», чьи «домыслы» мы — потомки — должны «читать стройными глазами», и возвещает его вечное почитание в стихийно возникшей эпитафии:

И сотни-сотни лет пройдут
И внуки наши будут хилы
Но и они покой найдут
На берегах такой могилы, —

то Хармс без всякого пафоса и высокопарной риторики заявляет всем нам:

Ногу на ногу заложив,
Велимир сидит. Он жив.

Осознание всего этого ко мне пришло много позже, а тогда, во второй половине 1960-х годов я всюду расспрашивал Алису Ивановну о Заболоцком, в пол-уха слушал ее рассказы о Хармсе, не знал стихов Введенского, и потому мое понимание Хлебникова просто не могло не исчерпываться слабым вариантом. Вообще, разницу между слабым и сильным вариантами понимания можно сравнить с разницей между первой и второй космической скоростью. Подобно тому, как тело, которому придана первая космическая скорость, никогда не сможет вырваться за пределы земного тяготения и будет вынуждено постоянно двигаться по околоземной орбите в виде спутника, так и человек, сподобившийся только слабого варианта понимания поэтического опыта Хлебникова, никогда не сможет вырваться за пределы могучего хлебниковского влияния и будет обречен вечно следовать за ним в качестве его эпигона и подражателя. И подобно тому, как преодолеть земное притяжение и пуститься в самостоятельный полет в космическом пространстве может только то тело, которому придана вторая космическая скорость, так только достигший сильного варианта понимания Хлебникова сможет когда-нибудь не просто преодолеть прямое хлебниковское влияние и открыть свой собственный поэтический мир, но еще сподобиться и гораздо большего: преодолев инерционное притяжение поэзии и культуры, он сможет оказаться в том пространстве, в котором, заложив ногу на ногу, запросто сидит живой Велимир Хлебников.

Книга пестрых прутьев Иакова

В одной из самых любимых, магнетических и таинственных книг моего детства — в книге Бориса Житкова «Что я видел» — есть глава, в которой главный герой книги Алёша, прозванный Почемучкой, рассказывает о том, как руководительница детского сада познакомила его с буквами алфавита: «И Надежда Ивановна показала мне букву «Ж». И сказала, что это похоже, как жук ползет. Я так руками сделал, как «Ж», и зажужжал. И все стали тоже так руками делать и жужжать». Всякий раз при чтении этих строк у меня неизменно возникала мысль о том, что, если бы Надежда Ивановна, вместо того чтобы знакомить детей с разными буквами алфавита, изо дня в день неукоснительно показывала бы им только одну букву «Ж», то дети, постоянно жужжа и делая «так руками», в конце концов неизбежно превратились бы в настоящих жуков и расплозились или разлетелись бы кто куда. Эта мысль в свою очередь породила тревожное ощущение того, что изучение и освоение алфавита приводит к утрате и забвению каких-то очень важных навыков взаимоотношения человека с реальностью. Вместо того чтобы бесконечно погружаться в реальность какой-то одной буквы, например буквы «Ж», вместо того чтобы сливаться с ее начертанием, с ее звучанием и становиться самой буквой «Ж», т. е. становиться реальным, настоящим жуком, человек начинает складывать из букв разные слова, которые лишь описывают и называют реальность, но не являются уже той реальностью, которую называют и описывают. Обретая навык описания реальности, человек каким-то роковым образом утрачивает навык пребывания в ней, — вопрос заключается лишь в том, насколько навык описания реальности становится определяющим и доминирующим и в какой степени казалось бы полностью забытый и подавленный навык пребывания в реальности еще может оказывать воздействие на естество человека. Книга Бориса Житкова каким-то таинственным и волнующим образом подводила к этому вопросу, а ее название всегда звучало для меня как загадка. Конечно же, словосочетание «Что я видел» можно было понимать просто, а именно как обозначение всей суммы того, «что я видел», т. е. суммы того, что видел Алёша Почемучка. Но если в конечном итоге человек становится тем, что он видел и что он постоянно видит, то со всей неизбежностью сумма всего увиденного должна образовывать субстанцию человеческого «Я», и, стало быть, мое «Я» есть не что иное, как то, что я видел и что я постоянно вижу. При таком понимании текст, озаглавленный «Что я видел», начинал превращаться в какую-то мантру или янтру «Я»

Алёши Почемучки, причем в этой мантре или янтре уже совершенно невозможно было отделить «Я» от того, что «Я видел», т. е. отделить все увиденное Алёшей Почемучкой от его «Я».

С новым поворотом этой проблемы я столкнулся много позже при чтении Ветхого Завета, а точнее при чтении одного из его эпизодов, описывающего сделку, которую заключили между собой Иаков с Лаваном и согласно которой Иаков, пасший стада Лавана, становился обладателем всего скота, имеющего пестрый или крапинный окрас. В Книге Бытия подробно рассказывается о том, как Иаков вырезал на прутьях белые полосы, сняв с них кору, и положил эти прутья в водопойные корытца, куда скот приходил пить и где этот скот, «приходя пить, зачинал перед прутьями». В результате того, что скот на водопое постоянно видел пестрые прутья, его потомство вскоре стало рождаться пестрым и крапинным, и Иаков завладел большей и лучшей частью стад Лавана. Если в случае Алёши Почемучки о превращении детей в жуков можно было говорить лишь предположительно, то в случае Иакова, этого первого описанного в истории селекционера, не остается никаких сомнений: скот, постоянно видящий пестрые прутья, начинает приносить пестрое потомство, т. е. он принимает на себя качество увиденного им, или, говоря проще, он становится тем, что он видит. Но здесь необходимо обратить внимание на одну деталь: скот становится не тем, на что он смотрит в упор со всем вниманием, но тем, что он видит как бы вскользь, между делом, как бы смотря и не видя — во всяком случае не отдавая себе в этом отчета. Ведь овцы и козы Лавана приходили на водопой не для того, чтобы внимательно рассматривать пестрые прутья, разложенные Иаковым, но для того, чтобы пить воду и зачинать потомство. Однако именно из-за того, что в момент утоления жажды и удовлетворения инстинкта размножения их взгляд постоянно упирался в пестрые прутья, они начинали приносить пестрое потомство.

Нечто подобное может происходить и с людьми. Очень часто они думают, что заняты только тем, на что направлено их внимание и что они осознают как свою занятость, совершенно не догадываясь о том, что в то же самое время с ними неотвратно происходит что-то совсем другое, а именно: в них происходят внутренние подспудные изменения под влиянием того, что находится непосредственно перед их глазами и на что они смотрят, как бы не видя и не придавая этому никакого значения. Это нечто нефиксируемое вниманием входит в человека подобно информации, заключенной в пресловутом двадцать пятом кадре, и в тайне от самого человека неумолимо преобразует его природу, преобразует его «Я». Вот по-

чему нередко определяющим для человека становится не то событие, которое с ним происходит, и не тот поступок, который он совершает, но тот контекст или то окружение, в котором совершается этот поступок и происходит это событие. Мы склонны полагать, что событие или поступок — это главное действующее лицо, для которого окружение или контекст выполняют функцию театральных подмостков и декораций, но чаще всего на самом деле главным действующим лицом является именно окружение или контекст, незаметно для человека разыгрывающий ведущую роль в сценическом пространстве поступка на декоративном фоне события. Можно сказать, что событие или поступок — это всего лишь канал, по которому преобразующая сила контекста проникает в человека и формирует его «Я».

* * *

Все вышесказанное можно проиллюстрировать на примере августовских событий 1991 года. Тогда защитники Белого дома полагали, что они отстаивают свободу, демократию, человеческое достоинство и тому подобные возвышенные вещи и что именно в этом заключалась суть всего происходящего с ними. Однако в действительности дело этим не ограничивалось, ибо в то же самое время с ними происходило еще кое-что, что не фиксировалось их сознанием, но тем не менее имело более глубокие последствия, чем последствия их осознанных действий или поступков. Этим неосознанным фактором воздействия стало одно простое обстоятельство, а именно то, что в поле зрения защитников Белого дома постоянно находился сам Белый дом — это совершенно по особому уродливое обкомо-горкомовское, совково-посохинское сооружение, визуальный образ которого ежесекундно довлел над всей ситуацией, транслируемой к тому же на миллионы телеэкранов. Это был какой-то фантастический нескончаемый перформанс под названием «Белый дом». Белый дом на фоне голубого неба с медленно плывущими кучевыми облаками, Белый дом под дождем, Белый дом в закатных лучах, Белый дом в тревожном ночном освещении, Белый дом в еще более тревожных предрассветных сумерках; словом, Белый дом во всевозможных ракурсах и во всевозможных световых режимах — этот Белый дом со всей неотвратимостью запечатлевался в сознании и памяти не только тех, кто находился непосредственно у его стен, но также и в сознании миллионов телезрителей, которые, затаив дыхание, следили за развитием событий, прильнув к экранам своих телевизоров. Именно это невольное и неосознанное и

вместе с тем тотально неотвратимое созерцание безобразных форм Белого дома и стало основным содержанием и главной темой тех памятных событий, в то время как защита свободы, демократии и человеческого достоинства выполняла роль приправы или упаковки.

Случилось так, что эти дни мне довелось проводить в Сортавале, где в короткие перерывы между купанием, поездками на острова, собиранием грибов, их бесконечной обработкой и засолкой я, как и все, жадно прикипал к телевизору, чтобы узнавать последние новости. Телевизионная картинка московских событий входила в какое-то чудовищное противоречие с островами, скалами, колдовскими лесами, лесными озерами и прочими атрибутами магической природы Сортавалы. Именно это противоречие заставило меня вспомнить о прутьях Иакова, разложенных им на дне водопойных корытцев. Ведь если правда, что именно в те августовские дни зачиналась новая российская государственность, то специфическое совковое уродство Белого дома, постоянно маячившего перед глазами, просто не могло не отбросить своей уродливой тени на то, чему было суждено родиться в результате зачатия, происходившего под его сенью, и дальнейший ход событий лишь подтвердил худшие из подобных ожиданий. Люди, отстоявшие Белый дом, полагали, что отныне они будут воплощать в жизнь идеалы свободы, демократии и всеобщего благоденствия, а на самом деле они со всей неизбежностью начали претворять и реализовывать на практике уродливый облик Белого дома, который осенял их в момент всеобщей эйфории. Таким образом, во всей этой истории Белый дом сыграл роль пестрых прутьев Иакова, и его образ превратился в некий подсознательный визуальный аспект национальной идеи, и даже более того: он стал знаком национальной судьбы. Ведь если я есть то, что я видел, и тем более что видел это в момент государственных потрясений, то Белый дом уже неотделим от моего «Я», а мое «Я» от Белого дома. Облик Белого дома — это судьба моего «Я», это мой приговор. Это судьбоносный приговор России.

Но тут надо хотя бы в предварительном порядке отделить понятие национальной идеи от понятия национальной судьбы. Национальная идея — это то, что можно сформулировать словами, это то, что можно высказать, ибо национальная идея есть не что иное, как словесное оформление представлений о реальности. Поэтому национальная идея — это всегда дискурс, это всегда идеология. Национальная судьба — это то, что невозможно сформулировать сло-

вами, это то, что невозможно высказать, ибо национальная судьба есть не что иное, как внесловесное, невербальное пребывание в реальности, и поэтому национальная судьба не может явить себя в форме дискурса или идеологии. Национальная судьба может явить себя только в некоем невербальном знаке, подобно гексаграмме. Национальная судьба — это иероглиф. Национальная идея может иметь место, а может и полностью отсутствовать, ибо она вторична по отношению к национальной судьбе. Национальная судьба наличествует всегда и во всем, независимо от того, существует или не существует соответствующая ей национальная идея. Так, в ельцинские девяностые годы все СМИ были заполнены судорожными призывами к нахождению и формулированию национальной идеи, которая, несмотря на все усилия, так и не смогла явить себя миру, но в то же время национальная судьба явным образом подала свой знак, обозначив себя в словах Ельцина «Такая вот загогулина вышла». Ельцин был одним из немногих постсоветских (а может быть, не только постсоветских, но и советских) государственных деятелей, кто был способен к высказыванию не только на уровне национальной идеи, но оказался в состоянии озвучить импульс, исходящий из бездонных недр национальной судьбы. То ли на самом деле он оказался доверенным лицом абсолютного духа, то ли он был просто запойным пьяницей, но так или иначе именно через него иероглиф российской национальной судьбы явил себя как загогулина. Загогулина — это наше все. Белый дом, ставший наполовину черным в результате танкового обстрела, есть, конечно же, не что иное, как загогулина. Загогулиной являлся и сам Ельцин, так и не смогший выйти на встречу с президентом в аэропорту Ирландии (а можно ли найти лучшую страну для осуществления чего-либо подобного?). Словом «загогулина» можно определить и все то, что произошло с нами, и нас самих. Здесь, конечно же, можно много говорить о перестройке и постперестройке, о рынке, демократии и либерализме, о патриотизме, великой русской культуре и об особенном, ни на что не похожем русском пути, но все это будет лишь словами, которые описывают реальность и ее сегменты, в то время как слово «загогулина» каким-то непостижимым образом отражает состояние пребывания в реальности.

Здесь очень важно обратить внимание на то, что это слово отсылает нас к сфере визуального восприятия. Оно относится скорее не к тем словам, которые я слышу или когда-либо слышал, но к тому, что я вижу или что я видел. Загогулина как иероглиф российской национальной судьбы являет себя в визуальном облике того пространства, в котором мы живем и пребываем — в ландшафтах,

которые нас окружают, во внешнем виде улиц, по которым мы ходим, в наших одеждах, в наших лицах, но, может, быть, с наибольшей наглядностью она являет себя в видимых формах тех зданий и тех помещений, в которых концентрируется власть и из которых исходят импульсы власти, ибо как бы нам не хотелось этого, но власть — это судьба, а судьба — это власть. Вот почему, когда мы хотим узнать что-либо о той или иной власти, то нам следует не столько прислушиваться к тем словам, в которые она себя облекает или которые высказывают в ее адрес ее враги и оппоненты, сколько со всем вниманием вглядываться в те пространственные формы, в которых она визуальнo репрезентирует себя. И я думаю, что рассмотрение именно этих форм является наикратчайшим путем к постижению иероглифа национальной судьбы.

Вообще-то я давно обратил внимание на тот факт, что наши государственные учреждения располагаются в каких-то изначально некрасивых или специально приведенных в некрасивый вид сооружениях. Я хорошо помню то впечатление, которое производило на меня здание Моссовета в детстве. Каждое воскресенье, проходя мимо этого здания, я неизменно поражался какой-то странной диспропорциональностью, какой-то несуразной подростковой долговязостью, заключенной в его очертаниях. Казалось, что кто-то сплющил его с боков, в результате чего все здание как-то неестественно вытянулось вверх, утратив измерение ширины и превратившись в род некоей загогулины. Наверное, это ощущение несуразности явилось одним из первых опытов моего соприкосновения с иероглифом национальной судьбы, и здесь следует особо отметить, что визуальное впечатление сплюсненности усиливалось звучанием слова «Моссовет» — тоже каким-то сплюсненным и противоестественным, из-за чего независимо от моего желания во мне начал зарождаться вопрос о причинах возникновения столь странных аудиовизуальных форм. Ответ на этот вопрос я получил неожиданно в достаточно скором времени. Однажды, когда в очередной раз я рассматривал свой любимый альбом с литографиями старой Москвы, до меня вдруг дошло, что здание Моссовета, которое я вижу каждое воскресенье, есть не что иное, как дом московских генерал-губернаторов, изображенный на одной из старинных литографий, на которую я часто смотрел, но которая до этого момента никак не совмещалась с теперешним обликом Моссовета. Это открытие весьма заинтриговало меня, ибо несоответствие ныне существующего со старым изображением было столь разительным, что мне не оставалось ни-

чего другого, как пуститься в расследование этого вопроса, в результате чего я выяснил, что на самом деле в начале не было никакого Моссовета, но был дом московских генерал-губернаторов, и этот дом, построенный в конце XVIII века архитектором М.Ф.Казаковым, представлял собой типичный классический трехэтажный особняк с пилястровым портиком на цокольном этаже. Однако в 1946 году, как раз в год моего рождения, дом московских генерал-губернаторов, уже ставший к тому времени Моссоветом, подвергся кардинальной реконструкции. Его надстроили на два этажа и перенесли пилястровый портик с цокольного этажа на четвертый, в результате чего здание и обрело тот противоестественный сплюснутый с боков облик, который будоражил мое воображение каждое воскресенье.

Со временем все это вместе взятое заставило меня взглянуть несколько с другой точки зрения на проблемы соотношения российской и советской государственности, российской и советской власти. Ведь если верно то, что власть есть не столько те слова, в которые она себя облекает, сколько те визуальные формы, в которых она себя являет, то на примере превращения дома московских генерал-губернаторов в здание Моссовета можно легко убедиться в том, что советская власть есть нечто, приведенное в некрасивый вид, есть нечто некрасивое; если говорить точнее, то советская власть есть некая обезображенная и изуродованная форма старой российской власти. Российская власть превращается в советскую власть подобно тому, как совершенно вразумительное и членораздельное словосочетание «дом московских генерал-губернаторов» превращается не просто в менее приятно звучащее словосочетание «Московский совет», но в какое-то нечленораздельно сплюснутое слово «Моссовет», а классически гармоничное здание М.Ф.Казакова превращается в какое-то несуразное диспропорциональное сооружение, из чего напрашивается неизбежный вывод, что некрасивость есть основополагающий модус советской власти, в какие бы красивые слова она себя не облекала. Советское — это прежде всего некрасивое. Советская власть являет себя только в визуально некрасивых формах, и все, над чем она властвует, все, что принимает ее условия, должно стать прежде всего некрасивым. Вот почему советские учреждения и органы советской власти просто не могли располагаться в красивых зданиях, предварительно не изуродовав их сообразно своей природе. И ярчайшим примером этого может служить судьба московского Кремля. Наверное, именно современный облик Кремля может наиболее красноречиво свидетельствовать о том, что есть советская власть на самом деле.

Тот факт, что на протяжении нескольких десятилетий московский Кремль являлся основным символом советской государственности и советской власти, известен всем, но при этом мало кто обращает внимание на то, что, для того чтобы стать этим символом, внешний облик Кремля должен был быть приведен в соответствующий советской власти некрасивый вид, а проще говоря, он должен был быть подвергнут некоей визуальной редукции, начало чему было положено в момент артиллерийского обстрела Кремля большевиками. Я до сих пор помню то впечатление, которое произвела на меня брошюра с шокирующими фотографиями, запечатлевшими следы прямых артиллерийских попаданий, оставшихся на многих башнях, соборах и дворцах Кремля. Однако этот обстрел оказался лишь детским лепетом по сравнению с тем, что начало происходить позже — в двадцатые и тридцатые годы. Именно в эти годы на территории Кремля было уничтожено несколько храмов, в том числе самый древний кремлевский храм — храм Спаса на Бору, Малый Николаевский дворец и два монастыря — Чудов и Вознесенский. Я уж не говорю о том, что при сносе Вознесенского монастыря была уничтожена и разграблена усыпальница московских цариц и великих княжон, а при сносе Чудова монастыря бесследно исчезло большинство его святынь, сокровищ и библиотечных раритетов, — эту тему я оставляю за скобками и ограничусь констатацией лишь того, что несовместимость природы советской власти с естественной и неизуродованной визуальностью послужила причиной превращения пространства дворцов и храмов в пространство пустырей и тоскливых административных зданий, прилежно воплощающих образ «казенного дома».

Одним из первых подобных «казенных домов», появившихся на территории Кремля, является здание Военной школы ВЦИК, воздвигнутое архитектором Рербергом на месте храмов и колоколен Вознесенского монастыря. Его неуклюжий квазиклассический портал находится как раз там, где некогда находилась одна из самых заметных монастырских церквей — церковь святой великомученицы Екатерины, из-за чего возникает какое-то двусмысленное ощущение не то некоего уважительного намека на прошлое, не то, наоборот, некоего наглого, демонстративно-наглядного попраiania этого самого прошлого. Но если от Вознесенского монастыря остались хоть какие-то, пусть даже двусмысленные напоминания, читающиеся в рерберговском сооружении, то от Чудова монастыря не осталось даже и этого, ибо на его месте, так же как и на месте Никола-

евского дворца, образовалась какая-то несоразмерно огромная унылая площадь, по которой изредка проносятся правительственные машины. Подобные зияющие пустоты образовались в 1930-е годы и на месте храма Спаса на Бору, и на месте церкви святых Константина и Елены, и на месте церкви Благовещения на Житном дворе. И когда уже в хрущевские времена на территории Кремля возник еще один «казенный дом» — огромный и нелепый Дворец съездов, прозванным москвичами «стилягой среди бояр», то это практически ничего уже не изменило, ибо все худшее, что могло произойти, уже произошло: Кремль перестал существовать как единый осмысленный архитектурный комплекс. И даже то, что от него осталось, было старательно ободрано снаружи и не менее старательно выпотрошено изнутри, — я имею в виду часовни и иконы Спасской и Никольской башен или Андреевский и Александровский залы Кремлевского дворца, полностью уничтоженные и перестроенные в удручающе унылый зал заседаний Верховного Совета СССР.

Может быть, единственным местом, где еще как-то можно почувствовать, чем некогда был Кремль, — это ансамбль Соборной площади, но даже и на этом чудом сохранившемся пятачке прошлого советское сознание просто не могло не заявить о своем присутствии так называемой «хозяйственной пристройкой», прилепившейся к южному фасаду Грановитой палаты и заменившей собой белокаменное Красное крыльцо, некогда подводящее ко входу в Святые сени на втором этаже. Говорят, в этой пристройке располагалась кухня, но с таким же успехом там могла располагаться прачечная, сапожная мастерская или скобяная лавка, ибо ее внешний вид буквально вопиал о сугубо хозяйственном предназначении, являя собой классический пример одной из тех подсобок, что до сих пор тысячами украшают бескрайние просторы России. Тут может возникнуть вопрос: как подобная подсобка могла очутиться в святой святынь комплекса, олицетворяющего государственную власть? Не есть ли это результат некоего утонченного надругательства и святотатства? Однако не следует искать никакого злого умысла или осознанного надругательства в том, что эта не то прачечная не то скобяная лавка стала и визуально и фактически перекрывать вход в Святые сени, так же как и в том, что единственный туалет на территории Кремля, предназначенный для посетителей и туристов, и теперь еще располагается прямо под мироваренной палатой. Это, конечно же, никакое не надругательство и не святотатство — это просто естественное, а потому совершенно невинное проявление советского сознания. Тут на память приходит одна фотография из

книги «Беломорканал», на которой был запечатлен красноармеец из лагерной охраны с винтовкой наперевес и подпись под которой гласила: «Он держит ее так не для страха — просто так удобнее». Подобно тому, как красноармеец не собирается никого пугать, но держит винтовку в боевом положении по соображениям удобства, так и подсобка пристраивается ко входу в Святые сени не для того, чтобы надругаться над прошлым или изуродовать внешний вид Грановитой палаты, но просто для того, чтобы «было удобно».

В девяностые годы эту не то прачечную не то скобяную лавку все же демонтировали и даже восстановили Красное крыльцо, но что это могло изменить? Прежний дух Кремля уже не вернуть. Где тот Кремль, который приводил в ужас знаменитого ненавистника России маркиза де Кюстина (впрочем, был ли он ненавистником России на самом деле?) и о котором этот тонкий, пронизательный француз писал: «Кремль — это Монблан крепостей. Если б великан, именуемый Российской империей, имел сердце, я сказал бы, что Кремль — сердце этого чудовища. Его лабиринт дворцов, музеев, замков, церквей и тюрем наводит ужас. Таинственные шумы исходят из его подземелий; такие жилища не под стать для нам подобных существ... Бродя по Кремлю, вы начинаете верить в сверхъестественное... Башни, башни всех видов и форм: круглые, четырехгранные, многогранные; приземистые и взлетающие высь островерхими крышами, башни и башенки сторожевые, дозорные, караульные; колокольни самые разнообразные по величине, стилю и окраске; дворцы, соборы, зубчатые стены, амбразуры, бойницы, валы, насыпи, укрепления всевозможного рода, причудливые ухищрения, непонятные выдумки, какие-то беседки бок о бок с кафедральными соборами...» — где все это? Увы, большая часть того, что так поразило воображение де Кюстина, сгинула еще в XIX веке под натиском николаевских реконструкций, но даже в начале XX века московский Кремль, пусть значительно «отредактированный» и «окультуренный» в декюстиновском смысле, был еще полон жизненной силой и мог приводить в состояние восторга таких искушенных иностранцев, как Гамсун или Муха. Нынешний же Кремль — это какая-то стерильная мертвецкая, это какой-то муляж, это какое-то чучело, набитое опилками. Если для де Кюстина Кремль казался живым сердцем Российской империи и единственное сомнение в том, что это действительно сердце, проистекало у него от того, что он не верил в наличие сердца у такого чудовищного великана, то теперь, если и можно говорить о Кремле как о сердце России, то исключительно как о сердце, помещенном в спиртовой бан-

ке. Кремль — это бесчувственное оскопленное тело, висящее на дыбе с выбритыми подмышками и лобком — во всяком случае, именно такое впечатление он производит на меня всякий раз, как мне доводится по той или иной причине оказываться внутри его стен.

Если же говорить более определенно и рассматривать Кремль как конкретную визуальную данность, то следует говорить о некоей урезанной, репрессированной или редуцированной данности. А если вспомнить при этом, что человек есть то, что он видит, то просто невозможно не призадуматься о состоянии сознания и природе тех, кто постоянно пребывает в этой данности, т. е. о сознании тех, кто по роду своей деятельности должен постоянно находиться и работать в Кремле — я имею в виду руководителей нашего государства. Возможно ли, что такое изуродованное пространство, что такая редуцированная визуальная данность не оказывали бы никакого влияния на их сознание, на их действия и поступки? Возможно ли, что современный облик Кремля никак не воздействовал бы на природу и качество государственных решений? И хотя решения эти порой могут быть правильными и эффективными, но они всегда будут носить какой-то редуцированный, неполноценный характер. Они никогда не будут обладать внутренней красотой. Хотя что я говорю о красоте? Красота государственных решений — это абсолютно забытое и несвоевременно понятие. Оно так же несовместимо с современным миром, как несовместим с ним тот облик Кремля, который еще успел увидеть де Кюстин.

Однако когда мы говорим о Кремле, то следует помнить, что Кремль являлся неким эзотерическим центром советской власти, недоступным для простых смертных. На протяжении более чем трех десятилетий он был вообще закрыт для посещений, и поэтому реальное, репрезентативное соприкосновение с советской властью осуществлялось на Красной площади. Именно на Красной площади два раза в год — 1 мая и 7 ноября — народ и власть сливались в едином государственном экстазе, и для того, чтобы соответствовать этому экстазу, внешний облик Красной площади должен был быть приведен в соответствующий советской власти вид, т. е. он должен был быть так же урезан, репрессирован и редуцирован, как и внешний вид Кремля. Плоды этой редукции можно было наблюдать уже на самом подступе к Красной площади. Если раньше на Красную площадь можно было пройти только через Иверские ворота, увенчанные Иверской часовней, то теперь эти ворота были снесе-

ны, и на их месте образовалось пустое проезжее пространство. Еще один пустырь образовался на месте снесенного Казанского собора. Никольская и Спасская башни, находящиеся на самой Красной площади, были лишены украшавших их некогда часовен и икон, из-за чего их облик обрел также какой-то унылый редуцированный вид. От икон на башнях остались лишь пустые ниши да названия башен, что из-за отсутствия самих икон стало навевать какие-то тоскливые настроения. Еще большую тоску навевает то, что виднеется над той частью Кремлевской стены, что соединяет Спасскую и Сенатскую башни. Если раньше над ней возвышались купола и колокольня Вознесенского монастыря, то теперь над ее зубцами виднеется верхняя часть безрадостного рерберговского сооружения, быть может, наилучшим, наглядным образом свидетельствующего о том, что есть советская власть на самом деле. Единственным целиком и полностью сохранившимся элементом визуального облика Красной площади волею судеб стал храм Покрова, более известный под именем храма Василия Блаженного, но и он, не будучи подготовлен ритмическим движением, следующим мимо Иверской часовни, Казанского храма, икон Никольской и Спасской башен, а также куполов и колоколен Вознесенского монастыря, виднеющихся за Кремлевской стеной (а именно так проходили колонны демонстрантов 1 мая и 7 ноября), начал выглядеть каким-то неоправданно вычурным и неестественным. К тому же его крайне дифференцированный, многократно расчлененный и бесконечно многообразный объем был совершенно подавлен несоразмерным с масштабом Красной площади монолитным объемом гостиницы «Россия», доминирующим над всем Васильевским спуском. Вообще все пространство Кремля и Красной площади в конце концов оказалось визуально заблокировано с четырех сторон четырьмя мощными и неуклюжими архитектурными объемами: знаменитым «Домом правительства», или «Домом на набережной» - со стороны Боровицкой башни, книгохранилищем Ленинской библиотеки - со стороны Кутафьей и Троицкой башен, зданием гостиницы «Москва» и зданием Совета министров (ныне ставшим зданием Госдумы) - со стороны Иверских ворот и, наконец, уже упоминавшимся зданием гостиницы «Россия», психологически перекрывающим выход с Красной площади у храма Василия Блаженного. Все это создавало впечатление какой-то тотальной замкнутости и безвыходности, в результате чего, оказываясь там, я каждый раз испытывал ощущение нехватки воздуха. Может показаться странным, что подобное ощущение возникало в том месте, где советская власть сознательно являла и ре-

презентировала себя, ибо странна та власть, которая занимается добровольной и явной самодискредитацией. Однако все дело заключалось в том, что сознательно советская власть являла себя только на вербальном, идеологическом уровне, в то время как иероглифический уровень, тот иероглиф, который она несла в себе и который в себе заключала, не контролировался и не осознавался ею, оказываясь в области некоего «подсознательного». Ведь если согласиться с тем, что советская власть визуально являла себя в облике Кремля и Красной площади, а визуальный облик Кремля и Красной площади являл собой некую урезанную, репрессированную и редуцированную визуальную данность, то неизбежно придется согласиться и с тем, что советская власть представляла собой нечто изначально урезанное, репрессированное и редуцированное, а отнюдь не те вербальные и идеологические формы, в которые она себя облекала.

Таким образом, оказавшись на Красной площади, человек — или просто гуляющий по ней, или проходящий в колонне демонстрантов, — оказывался сразу в двух данностях — идеологической и иероглифической, осознанной и неосознанной, причем очень важно подчеркнуть — осознанной и неосознанной им самим. К осознанной, вербальной данности можно отнести праздничные речи генсеков, произносимых с трибуны мавзолея, лозунги, скандируемые демонстрантами и рвущиеся из радиорепродукторов вперемешку с торжественными и задорными песнями, приветственное размахивание бумажными цветами, несение различных транспарантов и портретов вождей и еще множество тому подобных вещей. К этой данности можно было относиться по-разному. Можно было искренне верить во все это и совершенно искренне принимать во всем этом участие, целиком и полностью соответствуя этой данности. Можно было совершенно не верить в нее и с враждебной ироничностью цинично соучаствовать в общегосударственном ликовании. Можно было героически противостоять ей, как это попытались сделать Новодворская со товарищи в 1968 году. Однако между этими позициями в конечном итоге нет принципиальной разницы, ибо, что бы не делал человек на идеологическом, вербальном уровне, он все равно будет пребывать в определенной иероглифической данности, он будет пребывать в визуальной данности урезанности, репрессированности и редуцированности, а потому и результаты его действий со всей неизбежностью будут урезанными, репрессированными и редуцированными. Неважно то, что делает человек — изливает ли он искренние восторги перед трибуной мавзолея или

героически обреченно пытается противостоять советской власти, — важно то, что он находится на Красной площади и, стало быть, он начинает пребывать в некоей иероглифической данности, он начинает принимать участие в иероглифе национальной судьбы, а судьба несоизмеримо обширнее и могущественнее того, что может помыслить, высказать или осуществить человек сам по себе. Вот почему, если мы хотим хоть в малейшей мере реанимировать в себе чувство национальной судьбы, то нам следует как можно скорее избавиться от каких бы то ни было понятий, облекающихся в форму вербальных грамматических образований, и просто внимательно взглядеться в современный облик Кремля и Красной площади, ибо в этом облике иероглиф национальной судьбы проступает с наибольшей силой и с наибольшей очевидностью. С этой силой очевидности может поспорить разве что иероглиф, образованный внешним обликом современной Москвы.

На протяжении нескольких десятилетий Москва являлась олицетворением советской коммунистической власти не в меньшей степени, чем Кремль и Красная площадь. Более того, Москва, Кремль и советская власть стали чуть ли не синонимами. «Рука Москвы» обозначала то же, что и «рука Кремля», и поэтому Москва просто не могла не разделить судьбу Кремля. Не могу сказать, что я объездил весь мир, но все же мне довелось побывать во многих странах на разных континентах, и на основании своего скромного опыта могу утверждать, что на свете нет более обезображенного города, чем Москва. Есть по-разному некрасивые и обезображенные города. Есть некогда сравненные с землей и заново отстроенные города — такие, как Дрезден, Роттердам или Варшава. Есть просто «никакие» новые города. Есть города, состоящие из одних руин — такие, как Кабул или Грозный. Но то, что представляет собой современная Москва, и то, что с ней произошло, не вписывается ни в какие рамки. Особенно, если учесть, что никаким особо жестоким бомбардировкам Москва не подвергалась и никаких особо ужасных стихийных катаклизмов на ее территории не происходило — конечно же, если не посчитать советскую власть за одно из самых ужаснейших стихийных бедствий, какие только можно себе представить. К этой последней мысли поневоле начнешь склоняться, если припомнить, что за время советской власти в Москве было полностью снесено или частично уничтожено несколько сотен церквей, несколько десятков монастырей, бесчисленное количество

особняков, дворцов и городских усадеб, целые кварталы и даже районы старой застройки, а также целый ряд больших и малых кладбищ. Прежде всего уничтожению подлежало все то, что практически определяло неповторимое лицо города — башни и стены Китай-города, триумфальные арки с Сухаревой башней, монументальные скульптурные памятники и доминирующие на общем ландшафте храмы с колокольнями. На месте уничтоженного чаще всего возникали пустыри или возводились какие-то индустриально-хозяйственные строения, но появлялись также и помпезные сталинские здания, и унылые «хрущобы». Так, на месте Страстного монастыря был разбит сквер, на месте Никитского монастыря построена трансформаторная подстанция метрополитена, на месте Симонова монастыря возведены заводские корпуса, на месте Сухаревой башни — проложена проезжая часть Садового кольца, на месте Владимирских ворот Китай-города и Владимирской церкви образовался залитый асфальтом пустырь у павильона метрополитена — и таких никчемных заасфальтированных пустырей в Москве можно было насчитать десятки, если не сотни.

Однако мне думается, что судьба оказалась гораздо более благосклонной к тому, что было полностью уничтожено, нежели к тому, что было оставлено, ибо большинство оставшихся сооружений, и в первую очередь церковных и монастырских зданий, было подвергнуто изощреннейшему и изуверскому изуродованию путем приведения их в так называемый «некультовый вид». Приведение в «некультовый вид» заключалось в том, что церковное здание лишалось всех тех архитектурных особенностей, которые указывали на его церковную, «культовую» принадлежность. Помимо обязательного упразднения крестов, почти что поголовному уничтожению подлежали купола, подкупольные барабаны, закомары и кокошники; во многих случаях уничтожались порталы и абсиды; сбивались лепные украшения и резные орнаменты; древние узкие окна растесывались до «нормальных» размеров — широкие окна, напротив, замуровывались; колокольни лишались своих шатров, а паперти — лестниц. В результате всех этих операций на свет появлялись архитектурные сооружения невообразимого уродства и безобразия — ни в одной стране, ни в одном городе мира я не видел ничего подобного — и именно эти архитектурные уродцы наряду с заасфальтированными пустырями и унылыми административно-хозяйственными сооружениями начали во многом определять визуальный облик Москвы.

Если бы дело ограничивалось сносом и изуродованием лишь отдельно взятых, пусть выдающихся и доминирующих архитектурных сооружений, то с этим, может быть, еще и можно было бы как-то примириться, но в действительности все обстояло много хуже, ибо уничтожению подлежали целые комплексы, целые кварталы, целые районы традиционной московской застройки. Я уж не говорю о таких монстрах, как новый Арбат или Кировский проспект, которые буквально вспороли брюхо и выпотрошили внутренности у наиболее характерных и важных для визуального облика Москвы архитектурных массивов, и уж совсем не упоминаю о генеральном плане реконструкции Москвы тридцатых годов. Но, наверное, сейчас не осталось просто ни одного арбатского, замоскворецкого или таганского переулочка, целостный визуальный облик которых не был бы нарушен каким-либо сталински-хрущевски-брежневским привнесением или не был бы выщерблен хотя бы одним заасфальтированным пустырем. А что можно сказать о площадях — этих нервных узлах архитектурного организма? К середине семидесятых годов практически не осталось и помину от таких типично московских неповторимо уютных площадей, какими были некогда Никитские ворота, Страстная-Пушкинская площадь, Арбатская площадь, Трубная площадь или начисто исчезнувшая Собачья площадь, причем тяга к обезобразиванию площадей приняла какой-то маниакальный характер. Понятно, например, что Страстной монастырь и церковь Дмитрия Солунского на Страстной-Пушкинской площади надо было снести по идейным соображениям, но зачем нужно было разрушать так называемый дом Фамусова и полностью уничтожить квартал старой застройки между Бульварным кольцом и Большой Бронной улицей? Неужели же только ради того, чтобы на этом месте разбить какой-то нелепый сквер с каким-то нелепым парусиновым шатром летнего пивбара? Ради такого же нелепого сквера и еще более нелепого и уродливого памятника Пушкину и Наталии Гончаровой был, очевидно, уничтожен и квартал старой застройки на Никитских воротах между Большой и Малой Никитской улицами прямо перед церковью Большого Вознесения. Такая же судьба постигла и комплекс старых строений между Остоженкой и Пречистенкой против храма Христа Спасителя — там тоже образовался какой-то пустынный газон с памятником Энгельсу. И подобные примеры можно множить и множить. Тут нельзя хотя бы вскользь не упомянуть и о той специфической архитектурной шизофрении, превратившейся в градостроительную норму и наблюдающуюся только в Москве, в результате претворения которой в жизнь на одной сто-

роне улицы, как правило, оставлялась старая застройка XIX — начала XX века, в то время как на другой стороне воздвигались типовые девяти-, двенадцатиэтажные дома, между которыми по какой-то фантастической прихоти то там, то тут могли застрять два-три тщательно отреставрированных особняка. Какое послание может быть заключено в столь причудливых градостроительных решениях, и какое влияние подобные послания могут оказывать на тех, кто ходит по этим самым улицам?

Все вышесказанное понуждает нас внести некоторые уточнения в ранее выдвинутое нами положение, согласно которому человек есть то, что он видит. Применительно к ситуации современной Москвы человек есть не только и не столько то, что он видит, сколько то, чего он не видит, но что он обязательно должен бы был постоянно видеть при том условии, что этот человек является москвичом. Нынешний обитатель Москвы уже не может увидеть ни Сухаревой башни, ни Страстного монастыря, ни башен и стен Китай-города, ни вздымающихся над Кремлевской стеной куполов и колоколни Вознесенского монастыря. И это отсутствие того, что традиционно должен был видеть москвич, начинает выполнять функцию пестрых прутьев Иакова. Ситуация, при которой человек не имеет возможности постоянно видеть то, что он мог и должен был постоянно видеть по факту своего рождения и по факту проживания в данном месте, просто не может не оказывать определенного воздействия на его сознание, просто не может не производить в этом сознании каких-то изменений, каких-то мутаций. И эти мутации будут тем глубже, тем радикальнее, чем меньше человек отдает себе отчета в том, что он не имеет возможности видеть то, что должен был бы видеть по факту своего рождения. Современный житель Москвы может вполне законно полагать, что «на свете нет города краше» и что Москва есть самый красивый город на свете, но вряд ли при этом он осознает тот факт, что находится в визуальной данности, почти что начисто лишенной всех качеств и признаков того, что ранее именовалось Москвой. Я вовсе не хочу вдаваться в обсуждение вопроса, что лучше и что красивее — Сухарева башня или пустая проезжая часть Садового кольца, колокольня Страстного монастыря или сквер перед кинотеатром «Россия», ансамбль Никитского монастыря или трансформаторная подстанция метрополитена, — я просто хочу обратить внимание на то, что в данном случае речь идет о совершенно разных визуальных Данностях, которые просто не могут не порождать совершенно разные, несводимые друг к другу состояния сознания, причем — что

самое интересное — обе эти визуальные данности определяются одним словом — «Москва».

Здесь мы сталкиваемся с проблемой раскоординации визуального и вербального, иероглифического и грамматического. Эта проблема начала ощущаться еще в конце 1920-х годов прошлого века — ей посвящены многие тексты Хармса и Введенского, но, может быть, с особой наглядностью она заявила о себе в произведениях Магритта, относящихся к тому времени. Его рисунок трубки с подписью «Это не трубка» попадает в самую суть этого конфликта — впрочем, об этом уже достаточно писал Мишель Фуко. Генеральный план реконструкции Москвы, положивший начало кардинальному изменению визуального облика Москвы, с одной стороны, и переименование Петрограда в Ленинград, с другой стороны, относятся примерно к тому же самому времени, что и трубка Магритта или тексты Хармса и Введенского. Все эти явления так или иначе свидетельствуют о некоей глубинной раскоординации визуального и вербального, иероглифического и грамматического. Если мы представим себе новый визуальный облик Москвы со словом «Москва» и почти полностью сохранившийся облик Петербурга с новым словом «Ленинград» в виде двух каллиграмм, то столкнемся с той же проблемой, которая имеет место в целом ряде произведений Магритта, в которых под изображением туфли стоит подпись «Луна», под изображением молотка — подпись «Пустыня», под изображением котелка — подпись «Снег» и т. д. И в случае соединения нового визуального облика Москвы со старым словом «Москва», и в случае соединения сохранившегося визуального облика Петербурга с новым словом «Ленинград» мы имеем дело с разрывом привычных связей между визуальным и вербальным, т. е. с тем же, с чем имеем дело в магриттовских каллиграммах. Тут можно говорить о том, что Петроград спрятался от судьбы под другим именем и тем самым спас свой визуальный облик, и о том, что Москва, сохранив свое изначальное имя, тем самым подставила себя по удар судьбы и утратила свой облик, но в любом случае речь должна идти о глубочайшем конфликте между визуальным и вербальным, составляющим суть советской эпохи. И строго разбираясь, гербом Советского Союза должен был бы быть не тот герб с колосьями, который мы привыкли видеть, но рисунок трубки с подписью «Это не трубка». Это станет особенно ясно, если вспомнить, что за колосок, подобранный во время голода, можно было получить десять лагерных лет. Все это имеет самое непосредственное отношение к взаимосвязям Москвы с населяющими ее москвичами.

Если раньше москвич представлял собой то, что он видел, то теперешний москвич есть то, что он не видит, но обязательно должен был бы видеть, будучи москвичом. Связь визуального и вербально-го разрывается, и в этом-то и заключается суть того явления, которое представляла собой Москва, ставшая столицей Советского Союза.

Все, что только что было сказано о Кремле, Красной площади и Москве, в полной мере можно отнести и к России в целом. Для того чтобы стать Советской Россией, или Советским Союзом, Россия должна была быть приведена в некий некрасивый, обезображенный вид, и это было достигнуто путем полного уничтожения или обезображивания тысячи монастырей, деревенских храмов и кладбищ, некогда организовывавших российские пространства в осмысленное целое. Но если говорить о российских пространствах, то к этому необходимо прибавить исчезновение сотен и сотен усадеб. От большинства усадеб не осталось и следа, но то, чему каким-то чудом удалось уцелеть, представляет собой совершенно особую и удивительную вселенную, наполненную немymi свидетельствами кипевшей здесь когда-то жизни. Это может быть полуразрушенный барский дом с колоннами, стоящий без окон и дверей и наполненный зловонием человеческих экскрементов. Это может быть просто фундамент, заросший лопухами и крапивой, или фрагмент непонятно что огораживающей каменной ограды. Порою о некогда существовавшем доме можно догадаться по березовой или дубовой аллее, ведущей непонятно откуда и непонятно куда. Но порою вдруг можно наткнуться и на прекрасно сохранившуюся ампириную конюшню или какую-либо другую шикарную хозяйственную постройку. А порою можно набрести на цепь прудов с заросшими каналами, свидетельствующих о существовавшей здесь некогда хитроумной ирригационной системе, обеспечивавшей отлаженное функционирование рыбного хозяйства. Все эти руины, заброшенные парки, пересохшие пруды определяли визуальный облик российских пространств и специфическим образом воздействовали на советское сознание не в меньшей степени, чем бесчисленные памятники Ленину и огромные стенды с портретами героев труда и надписями «Слава великому советскому народу!».

Однако дело далеко не ограничивалось уничтожением и обезображиванием монастырей, сельских храмов, усадеб и усадебных хозяйств, ибо уничтожению подлежали также огромные территории, природные комплексы и ландшафты, что было обусловлено

строительством весьма внушительного количества гидроэлектростанций. В отличие от большинства гидроэлектростанций в других странах, в России плотины возводились в основном на реках с обширными зонами паводкового затопления и образовавшиеся водохранилища изменяли жизнь огромного числа людей и визуальный облик огромных территорий. Потери сельскохозяйственных земель, как правило, не фигурировали в оценках издержек, а между тем, согласно расчетам, проведенным много лет спустя, одно лишь сено, ежегодно скашиваемое с земель, затопленных Днепростроем, будучи сжигается как топливо, давало бы столько же энергии, сколько производила эта гидроэлектростанция. Однако я не буду вдаваться в экономические суждения, так как не являюсь специалистом в этой области, да к тому же это может только отвлечь от основной темы. Что же касается визуально-нравственного аспекта этой проблемы, то, наверное, достаточно привести один, но очень красноречивый пример: строительство только Рыбинской гидроэлектростанции потребовало затопления 497 деревень и 7 старинных городов. Верхние ярусы калязинской колокольни, вынырывающие прямо из волн водохранилища, могут стать символом всей России, которая превратилась в некий невидимый град Китеж. Действительно, глядя на калязинскую колокольню и думая о России, невольно погружаешься в какое-то странное состояние, в котором все, что ты видишь сейчас, как бы есть, и вместе с тем всего этого как бы и нет. Все это превращается в какой-то полусон, полубомжор, в какое-то полунбытие. Начинаешь понимать, что о существовании России можно догадываться только по каким-то косвенным признакам, только по какому-то таинственному звону, изредка доносящемуся неведомо откуда, но саму ее увидеть когда-нибудь вряд ли уже удастся. Как разглядеть Россию за словосочетанием «Советская Россия»? В этом словосочетании смысл слова «Россия» погружается в пучину смысла слова «Советская». Стихия советского скрывает смысл России подобно тому, как воды водохранилища скрывают основание калязинской колокольни. Советское затопляло Россию, а Россия тонула в советском, и если бы Советский Союз продолжал существовать еще какое-то время и проект поворота северных рек был бы приведен в исполнение, то это затопление было бы уже не метафорой, но жизненной реальностью.

Недавно украинцы добились признания ОБСЕ своей идеи, согласно которой Голодомор был геноцидом, развязанным Россией против украинского народа. Украинцы смешные. Они полагают, что у русского народа могло найтись время на такие побочные и второстепенные занятия, как геноцид какого-то другого народа. Им не-

вдомек, что у русских было одно единственное и всепоглощающее дело — самогеноцид, или автогеноцид, которому они самозабвенно предавались большую часть XX века, начиная с Гражданской войны, расказачивания, раскулачивания, коллективизации и репрессий 1930-х годов вплоть до ликвидации «неперспективных» деревень Нечерноземья в 1970-е годы. Перерыв в осуществлении этого автогеноцида был сделан, быть может, только на время Второй мировой войны. Вообще-то украинцев можно понять: во-первых, они, конечно же, преследуют свои политические цели, а во-вторых, всегда есть соблазн возложить ответственность за свои беды на некие тайно действующие посторонние силы. Если в России в таких случаях принято говорить о заговоре сионских мудрецов, о происках масонов, о стратегиях мировой закулисы или о хитроумных планах ЦРУ, то на Украине вполне логично предполагать, что все несчастья инспирируются злокозненными москалями. В конце концов, это может быть всего лишь защитной реакцией, очень понятной и нам, русским. Ведь и нам надо как-то объяснить себе самим тот факт, что на протяжении большей части XX века мы, русские, вели себя в России так, как сейчас албанцы ведут себя в Косово. Как тут не впасть в соблазн разговоров о том, что это масоны сбили нас с толку, что это гитлеровская разведка перехитрила нас или что это мировая закулиса выкручивает нам руки каким-то тайным, неведомым способом? Но тут, наверное, нужно перестать уподобляться украинцам и, отбросив постороннее, сосредоточить все внимание исключительно на нас самих. Если мы будем объяснять уничтожение монастырей и храмов только лишь тотальным атеизмом и войной с религией, уничтожение усадеб только лишь классовой борьбой и необходимостью уничтожения самих следов господствовавшего некогда класса, а уничтожение целых природных комплексов водохранилищами гидроэлектростанций только лишь хозяйственно-экономическими нуждами, то все это будет мало чем отличаться от наших разговоров о масонах или украинских разговоров о москалях. И религиозные, и классовые, и политические, и экономические мотивы — это всего лишь внешние формы, в которые облакаются внутренние сокровенные интенции, которые пользуются этими формами как средствами для своего внешнего проявления. Для того чтобы удостовериться в наличии этих внутренних интенций, нужно преодолеть вербальный, грамматический уровень, нужно перейти из области идеологем в область иероглифов, нужно покинуть сферу национальных идей и постараться проникнуть в сферу национальной судьбы. А для этого, в свою очередь, нужно перестать стараться специально понимать то, что ты хочешь понять.

Нужно просто увидеть то, что ты видишь, когда не смотришь специально на то, что видишь. Надо стать тем, что ты действительно видишь. Именно тогда можно разобраться с тем, что есть Кремль, Красная площадь, Москва и вся Россия.

У Блока есть дневниковая запись, датированная 11 июня 1919 года. Эта запись представляется мне совершенно поразительным документом, проливающим свет на визуальную природу советской власти, и поэтому текст этой записи я приведу почти полностью. Вот он:

«Чего нельзя отнять у большевиков — это их исключительной способности вытравлять быт и уничтожать отдельных людей. Не знаю, плохо это или не особенно. Это — факт.

В прошлом году меня поразило это в Шувалове. Но то, что можно видеть в этом году на Лахте, — несравненно ярче.

Жителей почти не осталось, а дачников нет. Унылые бабы тянутся утром к местному совету, они обязаны носить туда молоко. Там его будто бы распределяют.

Неподалеку от совета выгорело: в одну сторону — дач двенадцать, с садами и частью леса. Были и жилые. Местные пожарные ленились качать воду, приезжала часть из Петербурга. По другую сторону — избышки огородников. Прошлогоднее пожарище в центре так и стоит.

В чайной, хотя и стыдливо — в углу малозаметном, вывешено следующее объявление:

«НИКТО НЕ ДОЛЖЕН
ОСТАВЛЯТЬ ПОСЛЕ СЕБЯ
ГРЯЗИ НИ ФИЗИЧЕСКОЙ, НИ МОРАЛЬНОЙ.

Заведующий»

Заведующий, по-видимому, бывший трактирщик.

Когда я переспрашивал, к какому комиссариату относится ограбленный бывший «замок», вокруг которого все опоганено, как водится, он (или его сосед-«член совета») долго молчал; наконец, нерешительно ответил, что это — «министерство народного просвещения».

«Замок» называется очень сложно — что-то вроде «экскурсионного пункта и музея природы» (так на воротах написано). Там должны поить чаем детей из школ.

Сегодня понаехало, по-видимому, много школ, но чаю не дали, потому что не было кипятку, — «не предупредили заранее». Учи-

тельнице пришлось вести детей в чайную, где ей очень неохотно дали чаю — за большие деньги,

В чайной пусто, почти нет столов, и граммофон исчез. Около хорошенькой сиделицы в туфлях на босу ногу трутся штуки четыре наглых парней в сапогах, бывших шикарными в 1918 году. Тут же ходят захватанные этими парнями девицы.

Ольгинская часовня уже заколочена. Сохранились на стенах прошлогодние надписи, русские и немецкие.

Из двух иконок, прибитых к сухой сосне, одна выкрадена, а у другой — остался только оклад. Лица святых не то смыты дождем, не то выцарапаны.

На берег за Ольгиным выкинуты две больших плоскодонных дровяных барки, куски лодок, бочки и прочее. Как-то этого в этом году не собирают — вымерли все, что ли?

Загажено все еще больше, чем в прошлом году. Видны следы гаженья сознательного и бессознательного».

В этом тексте каждое слово на вес золота. В одном дне, проведенном на Лахте и в Ольгино, как в одной капле воды, Блок смог увидеть суть всей советской эпохи, причем он описал это так, что к этому практически невозможно прибавить ни слова. И все же мне придется приписать к этому кое-что от себя. Во-первых, не следует думать, что то, что описывает Блок, есть следствие разрухи, вызванной революцией и началом Гражданской войны. Вся эта загаженность являлась родовым признаком советской власти, и все описанное Блоком можно было созерцать и в 1950-е, и в 1960-е, и в 1970-е годы, т. е. в самые стабильные и благополучные годы советской власти. Собственно, о чем пишет Блок? Он пишет о том, что в чайной почти нет столов и граммофон исчез, о том, что нет кипятку, потому что «не предупредили заранее», о том, что лица святых на иконах не то смыты дождем, не то выцарапаны, и о том, что прошлогодние надписи на стенах заколоченной часовни до сих пор не стерты и что повсюду видны следы сознательного и бессознательного гаженья, т. е. он пишет о том, что находилось перед глазами советских людей на протяжении всей советской эпохи. Конечно же, советская эпоха знала и восторги покорения космоса и ликование победы в Великой Отечественной войне, а также множество других волнующих радостных и трагических событий, но фоном всех этих событий было именно то, что описал Блок в своей дневниковой записи, — загаженность и бытовое убожество, проникающее во все поры жизни. Все события советской эпохи происходили на фоне убогого советского быта, и поэтому можно утверждать, что

этот самый быт, выполняя функцию пестрых прутьев Иакова, предопределял природу советского сознания не в меньшей, а может быть, и в гораздо большей степени, чем осознанно воспринимаемые события. И здесь мы подходим к главному пункту дневниковой записи Блока — к проблеме быта.

Когда Блок пишет об исключительной способности большевиков вытравлять быт, то он попадает в самую сердцевину этой проблемы. Действительно, можно утверждать, что уничтожение и вытравливание быта как такового являлось основополагающим и всепоглощающим призванием большевиков, которое лишь маскировалось под личиной классовой борьбы. Ведь речь шла об уничтожении не только церковного быта монастырей и храмов, и не только дворянского быта дворцов и усадеб, и даже не только об уничтожении крестьянского быта деревень и календарных празднеств, что было бы вполне оправданно с точки зрения задач и целей классовой борьбы, — но речь шла об искоренении и уничтожении быта вообще. Особую ненависть и особое презрение вызывали такие не имеющие никакой классово-идеологической нагрузки вещи, как семь слоников, фикусы или пирамиды уменьшающихся подушек, лежащих на мягкой перине, т. е. все то, что имело отношение к какой-то бытовой обустроенности. У пролетария - строителя коммунизма не должно было быть быта, а точнее, он должен был жить в ужасающих бытовых условиях, и проживание в таких условиях воспевалось как высшее благо. Во всяком случае такой вывод можно было сделать из эпизода, описывающего строительство узкоколейки в романе Островского «Как закалялась сталь», или из стихотворения Маяковского, описывающего рабочих, сидящих в луже под разбитой телегой и бредящих о «городе-саде».

Эти ужасающие бытовые условия, воспеваемые поэтами и писателями и облекающиеся ими в романтическую ауру, в реальной жизни были не чем иным, как именно ужасающими бытовыми условиями. Вот как один из очевидцев описывает быт одного из первых и самых грандиозных проектов первой пятилетки Днепроостроя: «Живущие в бараках жаловались на то, что комнаты заносит снегом. Живущим в палатках довелось пережить зимние дни, когда температура в их жилищах опускалась ниже 13 градусов по Цельсию. Неизменными атрибутами здешней жизни были теснота и толкотня, темнота и шум. Уборные не отвечали никаким нормам, а в зимние месяцы их просто сковывало льдом. С течением времени условия жизни становились хуже; все сильнее ощущалась нехватка продовольствия. Муку приходилось доставлять в пекарни по ночам

и в сопровождении вооруженной охраны, иначе она расхищалась. Следствием плохого питания стали вспышки различных заболеваний. По баракам и палаткам разнеслись туберкулез, сыпной и брюшной тиф, а также оспа. По сей день никому неизвестно, сколько работников умерло». Судя по этому свидетельству, быт строителей первых пятилеток практически ничем не отличался от быта лагерных эзков, но самое главное заключалось в том, что эти бытовые условия, объявляемые как временные, превращались в постоянную и узаконенную норму жизни. В этом отношении крайне показательна судьба великого архитектора-новатора Эрнста Мая, который был приглашен в Советский Союз специально для того, чтобы построить «город-сад» — Магнитогорск. Под давлением московского начальства, требовавшего не отставать от намеченного жесткого графика работ, проблема строительства жилья для рабочих оказалась отеснена на последнее место в списке приоритетов. Двести тысяч рабочих, приехавших на Магнитострой, так и продолжали жить большей частью в бараках, палатках и землянках, грязных и лишенных элементарных удобств, если не считать таковыми уличные уборные. Попытка Эрнста Мая выстроить свой «социалистический город» в стороне от зоны промышленного загрязнения натолкнулась на бюрократические препоны и в конце концов была раскритикована советской прессой. Временные жилища рабочих, вскоре ставшие постоянными, оказались непосредственно в зоне дымового шлейфа, тянувшегося от доменных печей. В 1934 году охваченный разочарованием Май покинул СССР, жалуясь на то, что в гитлеровской Германии и в сталинском Советском Союзе «человечество вступило в эпоху упадка, подобную Средневековью».

Традиция барачно-земляночного быта продолжалась и в 1950-е годы на целине, и в 1960-е годы на освоении нефтяных месторождений Тюмени, и в 1970-е годы на БАМе. Такие задорные и искренне веселые кинокомедии 1960-х годов, как «Девчата» и «Карьера Димы Горина», практически воспевали этот убогий быт. То, что в этих кинокомедиях парни и девушки ходили в одних и тех же шапках-ушанках, телогрейках, ватных штанах и валенках, воспринималось как норма и не вызывало никакого протеста. Скорее наоборот, стремление к налаживанию быта, к уюту порождало разные нехорошие подозрения — во всяком случае, в кинофильмах 1960-х годов этим стремлением характеризовались, как правило, отрицательные герои. Наверное, именно поэтому идеальным героем 1960-х годов был геолог, абсолютно лишенный каких бы то ни было бытовых привязок. Обычно такой экранный или песенный геолог чув-

ствовал себя хорошо только где-нибудь в пустыне или в тайге, а оказавшись в городе, в условиях налаженного быта, он начинал испытывать душевный дискомфорт и мечтал только об одном — вновь оказаться «в поле». Наверное, наиболее характерным в этом отношении является фильм «Неотправленное письмо» — действительно выдающееся произведение, герои которого, играемые Смоктуновским, Урбанским, Самойловой и Ливановым, все время находятся в каких-то нечеловечески-экстремальных условиях и в конце концов все погибают. Мне кажется, что в этом фильме подмеченная Блоком удивительная способность большевиков к вытравливанию быта и к уничтожению людей получила некое идеальное и возвышенное воплощение, преисполненное подлинного трагизма и лишенное ложного советского пафоса.

Но конечно же, эта возвышенная, стерильная безытность геологов могла быть достигнута только где-то в пустыне или в тайге, в повседневной же советской жизни речь должна была идти не о безытности, но о редуцированном, изуродованном и обезображенном быте. Жалкий быт коммунальных квартир, запах общепита, состояние уборных — все это образовывало мощное невербальное информационное поле, в котором постоянно находился среднестатистический советский человек. Не меньшее подспудное воздействие на сознание оказывало и качество одежды, обуви и белья, выпускаемых советской легкой промышленностью. Когда в 1950-е годы Ив Монтан и Симона Синьоре устроили в Париже выставку вывезенного из Советского Союза нижнего белья, то там это вызвало шок, в то время как у нас это белье воспринималось вполне нормально. Редуцированность и загаженность быта проявляла себя и в процессе приема пищи, и в культуре застолья. Так, в середине 1950-х годов многие газеты и журналы обошел материал об одной колхознице, проглотившей вилку. Эта вилка была успешно извлечена оперативным путем, но самое интересное заключалось в том, каким именно образом она была проглочена. Страшно проголодавшись на работе и придя, наконец, домой, эта прославившаяся на всю страну женщина накинулась на еду с такой поспешностью, что, не разжевывая, проглотила кусок мяса, который застрял у нее в горле. Пытаясь пропихнуть его дальше, она столь энергично стала толкать его вилкой, засунув эту вилку в рот обратной стороной, что в желудке оказались разом и неразжеванный кусок мяса, и вилка. Конечно же, этот раблезианский случай представляет собой нечто экстраординарное, но все же он в достаточной степени характеризует отношение к приему пищи, превратившемуся в сугубо утили-

тарный, лишенный каких бы то ни было культурных обертонов процесс. В этом отношении крайне показательна такая типично советская привычка, как использование газеты вместо скатерти. Причем эта привычка очень часто отнюдь не была обусловлена недостаточностью средств, не позволяющей обзавестись скатертью и постоянно пользоваться ею. На снимках, запечатлевших Брежнева на охоте, видно, что стол, за которым выпивает Брежнев со своим окружением, покрыт именно какой-то засаленной газетой. И поэтому, когда латвийская президентша Фрейберга говорила о том, что не будет мешать русским ветеранам праздновать День Победы, расстилая газету, кладя на эту газету воблу и выпивая водку, распевая при этом частушки, то это, конечно же, было крайне бестактно и обидно, но ее слова о разостланной газете, вобле и водке, к сожалению, были горькой правдой. И вообще, те вещи, которые крайне неприятно выслушивать от посторонних, гораздо спокойнее можно выслушать от своих. Ведь то, что говорила Фрейберга, являлось по существу детским лепетом по сравнению с тем, что говорил Блок, ибо он говорил о состоянии сознательного и бессознательного гажения как о новой, возникшей на его глазах особенности национального характера. Сказанное Блоком становится особенно актуально в свете того, что произошло с визуальным обликом Кремля, Красной площади, Москвы и всей России в XX веке, а потому следует внимательно разобраться в том, что скрывается за словами «вытравливание быта».

Быт — это то, что окружает человека самым непосредственным разом. Это та одежда, та обувь, то белье, в которых он ходит, о то, что он ест, на чем ест и как ест. Это то, что он видит вокруг быя. Это те запахи, которые он вдыхает. Это те осязательно-активные ощущения, которые он получает при соприкосновении с кружающими предметами. Словом, это все то, в чем реально являет себя среда обитания определенного человека, определенной социальной группы или определенного народа. Фактически быт представляет собой невербальное информационное поле, через которое и внутри которого осуществляется самоидентификация человека, социальной группы или народа и посредством которого человек, социальная группа или народ являют свое «Я» миру.

Когда я говорю о быте как о некоем невербальном информационном поле, то это вовсе не означает того, что в этом поле слова чисто отсутствуют. Слова составляют неотъемлемую часть быта,

но это особые слова, которые не имеют самостоятельной ценности и обретают ее только в определенной бытовой ситуации. Это слова-приветствия («доброе утро» или «добрый вечер»), слова-пожелания («приятного аппетита» или «счастливого пути») или же слова, выражающие сожаление («прошу прощения», «извините» и т. д.). К этому же разряду слов относятся и слова-зазывания. Мои детские воспоминания сохранили возгласы проходящих по дворам татарских старьевщиков, выкрикивавших «Старьё берё-ё-ём!» или возгласы точильщиков «То-очить ножи ножницы!». Эти слова были ценны не сами по себе, но служили лишь сигналом к тому, чтобы жильцы дома спускались во двор и начинали то ли сдавать застрявшее у них старье, то ли точить затупившиеся ножи. Сюда же можно отнести ритуальные или молитвенные формулы, произносимые перед началом приема пищи или перед отходом ко сну, вежливое информирование о текущих делах, слова, выражающие почтение вышестоящим, или слова, запускающие в ход разные социальные механизмы, и еще многие и многие слова, которые можно объединить под понятием «этикетные слова». В свое время академик Лихачев определил древнерусскую литературу термином «этикетная литература», и этот термин представляется мне крайне удачным. Он указывает на то состояние слов и текстов, когда эти слова и эти тексты еще не отделились от стихии быта, не выпали из конкретной бытовой ситуации, но существовали в ней на равных правах вместе с запахами, вкусами, зрительными образами и тактильными ощущениями. Возникновение художественной литературы свидетельствует о том, что слово обретает новый статус существования. Оно становится автономным и наделяется правом описывать запахи, вкусы, визуальные образы и тактильные ощущения, тем самым обретая господство над всеми ними. Конечно же, художественная литература является лишь следствием обретения словом этого нового статуса, лишь следствием возникновения нового вербально-грамматического информационного поля, которое отныне будет противостоять невербальному информационному полю быта.

«Вытравление» и искоренение быта может иметь разные причины и протекать в разных условиях. Народ-победитель может огнем и мечом истреблять быт побежденного народа, насаждая свой собственный быт. Простолудин, оказавшись волею судеб причастным высшим слоям общества, может вытравливать бытовые следы своего низкого происхождения и нарочито подчеркивать свою бытовую принадлежность к новому окружению. И здесь может быть огромное количество разных других вариантов, но Блок имеет в

виду совсем не это. Под вытравлением быта он подразумевает вытравление быта как такового, вытравление быта как полное уничтожение невербального информационного поля. Советская власть, установленная большевиками, — это не просто власть вербального над невербальным и грамматического над иероглифическим, это почти что полностью удавшийся проект уничтожения невербального вербальным и иероглифического грамматическим. Именно в этом и заключается суть советской власти, а совсем не в том, что объявляется ею на вербальном уровне.

Одно из первых наиболее грандиозных и впечатляющих предприятий советской власти — это борьба с неграмотностью, целью которой являлось поголовное обучение чтению и письму всех жителей нового советского государства. Однако это было весьма специфическим приобщением к грамотности, ибо речь шла не просто о грамотности и просвещении, но о политграмотности и политпросвещении. Политграмота — это сфера идейно-политических призывов и лозунгов, т. е. сугубо вербальная, грамматическая сфера, противостоящая всему иероглифическому и бытовому, и именно эта сфера стала определять лицо советской власти. Можно утверждать, что в советское время все визуальное было сведено к вербальному — это становится особенно очевидно на примере внешнего облика майских и ноябрьских демонстраций. Если в первые годы советской власти демонстрации были буквально перенасыщены чисто визуальными образами — то огромными карикатурными куклами капиталистов, то мускулистыми физкультурниками и физкультурницами, составлявшими из своих тел какие-то гигантские танки или трактора, причудливые пирамиды или вообще что-то несусветное, то в 1970-1980-е годы визуальное содержание демонстраций было фактически сведено к портретам вождей и бесчисленным транспарантам с бесчисленным количеством лозунгов и призывов. Тысячи этих лозунгов и призывов публиковались в газете «Правда» перед каждым майскими или ноябрьскими празднествами, и транспаранты именно с этими лозунгами и призывами должны были пронести демонстранты перед трибуной мавзолея. В момент пронесения этих транспарантов те же самые лозунги и призывы, прочитываясь диктором через громкоговоритель, разносились над Красной площадью под раскатистые возгласы «Ура!» или «Ура, товарищи!». В 1950-е годы при жизни Сталина вдобавок ко всему этому над Красной площадью пролетали самолеты, образовавшие слова «Ленин», «Сталин» или «Слава КПСС». Таким образом, слова заполняли собой все и вся. Они летели по воздуху, они смотрели на нас с крыш

и стен домов, их несли по улицам и площадям, они разносились повсюду из рупоров громкоговорителей. Ничто визуальное уже не имело самостоятельного значения, все визуальное получало смысл только в качестве начертания слова или же в качестве фона для начертания слова. Все визуальное стало вербализованным и идеологизированным, и, конечно же, в этой ситуации быту самому по себе, быту, понимаемому как невербальное информационное поле, уже не могло быть места.

Наверное, совершенно неслучайно, что время этих вербализованных демонстраций совпадает со временем крайней бытовой немощи. Это время тотального дефицита всего. Время пустых прилавков и «колбасных» поездов, время безалкогольных свадеб и талонов на сахар и водку, время повального хамства продавцов, «не навязчивого советского сервиса» и «отсутствия секса». Словом, это время быта, сведенного до самого жалкого минимума, и, конечно же, это время полной визуальной обезличенности[™]. Эта редуцированность быта и визуальная безликость компенсировались на вербальном уровне в феномене анекдота. Феномен анекдота представляет собой совершенно особую тему, которая требует особого рассмотрения, но которой я коснусь здесь лишь вскользь и лишь в связи с проблемой противостояния вербального и визуального, имеющей место в советской действительности. Ни одна культура, ни одна цивилизация не знала такого количества анекдотов, которое породила советская действительность в 1950-е, 1960-е, 1970-е и 1980-е годы. Очень часто все общение людей между собой в эту эпоху сводилось к пересказу анекдотов. Можно утверждать, что пересказ анекдота для советского человека означал доказательство его причастности к бытию. «Я рассказываю анекдот, следовательно, существую» — действие этой формулы распространялось на большую часть советских людей. В деревне функцию анекдота очень часто выполняла частушка, а если быть точнее, то матерная частушка. Анекдоты, частушки и мат представляли собой некий негативный отпечаток официальных лозунгов и призывов, но в то же самое время образовывали вместе с ними единое вербальное информационное поле, которое и предопределило природу советского сознания. Среди других цивилизаций советская цивилизация представляла собой какой-то совершенно особый случай, ибо в отличие от других она являла себя исключительно на вербально-грамматическом уровне и в вербальных артефактах, в то же время будучи почти что начисто лишенной какого бы то ни было визуального качества и каких-либо аутентичных визуальных артефактов,

конечно, если не считать серость и безликость за особое визуальное качество, а крайне плохо сделанные товары народного потребления — за аутентически-визуальные артефакты. Эта визуальная безликость и серость в сочетании с тотальным подчинением всего визуального вербальному явилась закономерным результатом того «вытравливания быта», о котором писал Блок. То, что в 1919 году Блок увидел на Лахте и в Ольгино и в чем он смог дать себе отчет, уже не отдавая себе отчета, на протяжении все советской эпохи видели все советские люди. Вот почему так важно это свидетельство Блока, ведь может быть, он является единственным человеком, который отдал себе отчет в том, что видит те пестрые прутья Иакова, которые превратили действительность в советскую действительность. Быть может, он является единственным, кто не понял, но *увидел*, что происходит на самом деле.

Неверно думать, что советская власть никогда не стремилась к созданию собственно советских визуальных форм и к обзаведению собственным советским бытом. Такие попытки были, и были они крайне впечатляющими, однако ни одна из этих попыток не стала нормой советской жизни. Если опустить историю бурного, но весьма непродолжительного романа авангарда с революцией, то первой серьезной попыткой создания новой визуальности и нового быта является опыт конструктивистской архитектуры. Гениальным воплощением этих новых устремлений можно считать выстроенный Гинзбургом дом Наркомфина, в котором концепция новых визуальных форм увязана с концепцией нового социалистического быта с какой-то непостижимой простотой, силой и изяществом. Не менее впечатляющими сооружениями являются и дом-коммуна Николаева, и голосовский клуб имени Зуева, и, конечно же, мельниковский клуб имени Русакова. Однако все эти выдающиеся сооружения так и остались всего лишь разрозненными, отдельно стоящими архитектурными объектами, не образующими единого визуального пространства и тем более не содействующими налаживанию нового социалистического быта. И эти сооружения, и проекты Лисицкого, и предметы быта, создаваемые во ВХУТЕМАСе — все это, в конечном итоге, превратилось в утопию, не имеющую никакого отношения к реальной жизни. В этой реальной жизни властно заявлял о себе не тот быт, который подразумевали проекты Гинзбурга, Мельникова и Лисицкого, но тот быт, который описывали Булгаков, Зощенко, Ильф и Петров. Это становится особенно очевидно, если принять

во внимание сегодняшний вид дома Наркомфина, который мне довелось посетить недавно в связи с широко рекламируемой кампанией по его восстановлению. Масштаб загаженности, который можно там наблюдать, превосходит все самые худшие ожидания. Я уж не говорю о совершенно варварском изменении первоначального архитектурного облика, в результате чего столбы-опоры, на которых стояло здание, были застроены первым этажом, в связи с чем архитектурный объем уже не парит над единым пространством парка, как это было задумано, но прочно стоит на земле. Конечно же, это уже само по себе находится, что называется, за гранью добра и зла, однако то, что происходит внутри, впечатляет отнюдь не меньше. Я давно не видел более жалкой, грязной и вонючей коммуналки, чем та, в которую превратились интерьеры дома Наркомфина. Положение усугубляется тем, что, как и прочие конструктивистские здания, дом Наркомфина был построен из очень плохих материалов, из-за чего загаженность обретает какие-то вселенские масштабы. «Всюду видны следы гаженья сознательного и бессознательного» — эти слова Блока как нельзя лучше приложимы к тому, что сейчас представляет собой дом Наркомфина. Но если увиденное Блоком можно объяснить при желании послереволюционной разрухой, то как можно объяснить тот факт, что загаживание дома Наркомфина происходило в самые благополучные и стабильные годы советской власти, когда вроде бы не было никакой разрухи? Как тут не вспомнить знаменитого булгаковского героя, говорящего о разрухе в головах? Да к чему еще и может привести постоянное вытравливание быта, как не к некоей перманентной «онтологической» разрухе?

И тем не менее советская эпоха знает еще одну весьма мощную и впечатляющую попытку создания собственного визуального облика и собственного быта — я имею в виду сталинскую архитектуру 1940-1950-х годов. В отличие от конструктивистской попытки эта попытка оказалась в гораздо большей степени реализованной и систематичной, ибо она оставила после себя не отдельно стоящие архитектурные шедевры, но целые архитектурные ансамбли и комплексы, образующие единое визуальное пространство, одновременно и китчевое, и грандиозное. Прежде всего это, конечно же, знаменитые сталинские высотки. Эти высотки — как к ним не относиться — стали доминирующими сооружениями, организующими и во многом определяющими визуальный облик Москвы. Не в меньшей степени это относится к станциям метро, конечно же, в первую очередь к подземным вестибюлям и надземным павильонам Коль-

цевой линии, строительство которой было закончено в 1953-1954 годах. Витражи, мозаики, майолики, барельефы и скульптуры, украшающие эти вестибюли и эти павильоны, воспевали славное историческое прошлое и трудовые будни советского человека. Их ежедневное, невольное и неосознанное созерцание превращало простое перемещение советского человека в пространстве на транспортном средстве в приобщение его сознания к эпической мифологии сталинской эпохи. Но, наверное, самым концентрированным и характерным выражением сталинской визуальности стала Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ), заново отстроенная и открытая в 1953 году. Сказочные дворцы, монументальные арки и фантастические фонтаны, несмотря на их более чем сомнительное эстетическое достоинство и на то, что Феллини обозвал все это «бредом пьяного кондитера», надо сознаться, все же производили определенное впечатление. Это был какой-то идеальный город счастливых людей, и, может быть, он являлся даже продолжением «Идеального города» Пьеро делла Франческа. Если даже сказать, что все это было не более чем «потемкинской деревней», то и это не до конца снимет проблему. Во-первых, любая «потемкинская деревня» уже всегда есть некий факт, добавляемый к общей визуальной картине мира, а во-вторых, именно так действительно в какой-то степени жила прикормленная сталинская элита и в Котельнической высотке, и в высотке на площади Восстания, и в роскошных палатках на Кутузовском проспекте. Так в какой-то степени жил и я сам в одном из последних построенных «сталинских» домов на улице Огарева. Однако, может быть, наиболее характерный момент сталинской попытки создания самостоятельного советского визуального облика заключался даже не в помпезных зданиях и не в помпезных архитектурных ансамблях самих по себе, но в том, что и эти здания, и эти ансамбли соседствовали с во многом еще сохранившейся старой городской застройкой, а то и просто с трущобами и бараками. Образцово-показательные «элитные» квартиры высоток сосуществовали с не менее образцовыми, донельзя захламленными коммуналками, а образцово-показательные проспекты и скверы сосуществовали с грязными задворками, закоулками, дровяными сараями и самодельными голубятнями. Не вдаваясь в идейно-социальное обсуждение такого сосуществования, невозможно не отметить, что с чисто визуальной точки зрения все это представлялось крайне живописным, наполненным и по-своему самобытным. Может быть, именно в этот период, вопреки сознательным усилиям творцов и проектировщиков советского визуального

пространства, в этом самом пространстве проскользнуло что-то человеческое, душевное и теплое. Я думаю, во многом это обусловлено тем, что старая российская визуальность была еще крайне сильна и что она еще могла достаточно заметно просвечивать через визуальность советскую.

Следы этой старой российской визуальности стали все более и более усердно вытравливаться в 1960-е, 1970-е и 1980-е годы. Борьба с архитектурными излишествами и массовое типовое строительство, начатое в 1950-е годы, положили конец визуальной живописности, многообразию и наполненности. Если в результате борьбы с архитектурными излишествами перестали возводиться помпезные, вычурные, но по-своему весьма живописные сталинские дома, то в результате массового типового строительства с лица земли исчезли живописные лабиринты старых дворов, путаницы старых переулков, наполненных плотью живого быта и человеческим теплом. Все это привело к возникновению какого-то однородного, безликого и серого пространства, в котором уже невозможно было различить, где Москва, где Питер, где Архангельск, где Улан-Удэ. Эта нечленораздельность и безликость визуального пространства стала отправной точкой интриги всенародно любимого фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!», который мне представляется не столько смешным и трогательным, сколько страшным. Ведь если правда, что определяющим для человека становится не то, что он переживает, или то, что он совершает, но тот визуальный контекст, в котором все происходит, и если правда, что событие или поступок — это всего лишь канал, по которому преобразующая сила контекста проникает в человека и формирует его «Я», то тогда получается, что все то, что переживают и совершают герои «Иронии судьбы», есть не более чем литературная иллюзия, в то время как причина, по которой все это происходит, — безликое, нечленораздельное визуальное пространство, есть единственная и всепоглощающая реальность. Наслаждаясь перипетиями сюжета, авторы фильма не имели ни желания ни возможности проникнуть в суть этой реальности, зато это в максимально полной степени удалось сделать Михаилу Рогинскому. Мне кажется, что городские пейзажи и уличные сцены, написанные им в 1970-1990-е годы, достигают такого глубокого проникновения в суть визуальной стороны советской реальности, которого не удалось достигнуть ни Кабакову, ни Булатову, ни кому-либо из московских концептуалистов и соцартистов. Может быть, он является единственным, кто, минуя все вербальное и идеологическое, смог коснуться самой сердцевины

визуального. Пожалуй, с ним может сравниться разве что Герман-старший в таких фильмах, как «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталёв, машину!». В этих фильмах, как и в картинах Рогинского, являет себя не идеологема, но иероглифема советской действительности, причем являет она себя в наиболее чистом виде. Если конструктивистский проект — это советская коммунистическая утопия, а сталинский визуальный проект — это советская сталинская мифология, то визуальное пространство, сложившееся в 1970-1980-е годы — это «советское визуальное само по себе», уже без каких-либо утопий и мифологий. Вся эта убогая архитектура, все эти убогие интерьеры, весь этот убогий быт — все это и являлось теми самыми пестрыми прутьями Иакова, которые постоянно находились перед глазами советского человека и которые в конечном итоге и предопределяли его природу. И вместе с тем все это представляло собой именно чистую иероглифему, освобожденную от утопических и мифологических идеологем, — все это представляло собой советскую власть как доведенное до максимального предела визуальное убожество.

Вообще жить в советское время было в определенной степени легче, ибо гораздо легче было поддаваться соблазну думать, что окружающее нас визуальное убожество есть не проявление каких-то глубинных свойств национального духа, но лишь следствие воздействия советской власти, которая воспринималась тогда, как тяжелая болезнь наподобие бубонной чумы или оспы, необратимо обезображивающей облик человека даже в том случае, если ему удавалось выжить. Можно было предаваться утешительным мыслям о том, что если бы не эта напасть, то национальный дух мог бы по-прежнему осуществлять себя в чем-то подобном храмам Спаса на Нередице или Покрова на Нерли. Однако после распада Советского Союза и обрушения советской власти тешиться подобными иллюзиями становилось все труднее и труднее, ибо возникал закономерный вопрос: если прессинг советской коммунистической власти больше не довлеет над национальным духом, то чем можно объяснить тот факт, что окружающая нас визуальная данность становится все более и более удручающей? А о том, что эта данность сделалась по-настоящему удручающей, можно судить хотя бы по тому, что произошло в Москве эпохи Лужкова.

Лужковская Москва — это совершенно особая и обширная тема, о которой можно писать и писать, но я коснусь ее лишь вкратце. Я не буду говорить о том, что по масштабу и цинизму уничтожения

старой московской застройки время Лужкова сопоставимо разве что со временем реализации Плана генеральной реконструкции Москвы, т. е. со временем сноса стен Китай-города, Страстного монастыря, Сухаревой башни и целого ряда других сооружений, определяющих лицо города. Я не буду говорить также о проваливающихся под землю домах, о пожаре Манежа, о псевдореставрациях, превращающих старые здания в чудовищные новоделы, и о прочих экстравагантных событиях и действиях, в результате которых от старой Москвы уже почти ничего не осталось. Скажу лишь, пользуясь военной терминологией, что если реализацию Плана генеральной реконструкции Москвы можно сравнить с полномасштабной армейской операцией по уничтожению города, то происходящее в лужковские времена можно определить как типичную зачистку, после которой от того, что было, не должно остаться и следа. Но сейчас я хочу обратить внимание на другое, а именно на то, что возникает на этом зачищенном месте, причем я начну с самого центра, ибо центр, как бы то ни было, должен определять лицо города.

Говорят, что снаряд не падает дважды в одну и ту же воронку, но центр Москвы превратился в воронку, в которую снаряд угодил трижды. Эти три попадания в одно место есть музей Шилова, музей Глазунова и как бы спонтанно образовавшийся музей под открытым небом — музей Церетели. Если бы Шилов, Глазунов и Церетели навязывались насильно, официально и сверху, это еще можно было бы как-то понять и пережить. Все это можно было бы объяснить политикой партии, против которой не попрешь. Но здесь все получилось как бы естественно, как бы само собой, без какого бы то ни было видимого официального давления сверху (давление денег еще не воспринималось как давление «сверху»), а это позволяло предполагать если не некое общественное одобрение, то хотя бы молчаливое общественное согласие. Расположение творений Шилова, Глазунова и Церетели в непосредственной близости от Кремля с его соборами и музеями и Музея изобразительных искусств имени Пушкина, по всей очевидности, должно как-то соответствовать нашей внутренней шкале оценочных критериев, с одной стороны, и оказывать влияние на наше сознание, внушая мысль о равноценности объектов, находящихся в привилегированном центральном пространстве города, с другой. Не следует забывать о том, что мы есть то, что видим, и оцениваем то, что мы видим, по тому, где мы это видим, и если человек, оказываясь в центре Москвы, поставлен перед необходимостью видеть то, во что Церетели превратил Манежную площадь, и смотреть на гигантского Петра,

решенного в эстетике «Мурзилки» 1960-х годов, или же на барельефы из бронзита на беломраморных стенах храма Христа Спасителя, то сознание такого человека будет не только обретать со временем качества, свойственные церетелевским объектам (ибо наивно полагать, что визуальная информация, исходящая от этих объектов, не считывается нами и не откладывается в нашем сознании, формируя нашу природу), но и неосознанно пользоваться этим новообретенным качеством как оценочным критерием при соприкосновении с другими визуальными объектами.

Здесь важно отметить, что ни Шилов, ни Глазунов, ни Церетели не являются открытием постсоветской эпохи, ибо каждый из них был достаточно почитаем и успешен еще в советские времена, и в связи с этим мне хотелось бы обратить внимание на словосочетание «новый русский», лишь вводящее в заблуждение и затемняющее смысл того явления, которое предназначено обозначать. На самом деле в явлении нового русского нет ничего нового, и тем более ничего русского. Новый русский — это пресловутый совок, получивший возможность беспрепятственно исполнять свои совковые прихоти и затеи. Для того чтобы стать действительным новым русским, нужно как минимум уже быть русским, а для того, чтобы быть русским, необходимо не быть совком, ибо русский и совок — это проявление двух несводимых друг к другу состояний сознания. Однако практически никто из тех, кого называют сегодня новыми русскими и кто реально формирует наше визуальное пространство, так и не перестал быть совком, о чем свидетельствует их чисто советская визуальная неприхотливость, в подтверждение чего можно привести массу примеров. Кроме упоминаемого уже пространственного феномена Шилова — Глазунова — Церетели, в качестве характерного примера можно привести недавно нашумевшее приобретение пасхальных яиц Фаберже, выкупленных олигархом Вексельбергом у семейства Форбс за 100 миллионов долларов. Это событие, обретшее поистине государственное значение, должно было явить нам, по словам самого Вексельберга, «культурное и историческое восстановление ценностей, которые были в свое время утрачены», при этом под утраченными ценностями как-то неявно подразумевались и Синайский кодекс, и «Мадонна в церкви» Ван Эйка, и картины Тициана и Ван Гога, проданные в советские времена за совершеннейший бесценник в отличие от нынешней стомиллионнодолларовой покупки, и таким образом, подобно тому, как в случае феномена Шилова — Глазунова — Церетели подразумевается наличие некоего равенства между привилегированным местом и тем, что в

нем располагается, так и в случае Вексельберга упраздняется различие между утерянным и тем, что заменяет это утерянное, причем вопрос качества как того, что занимает привилегированное место, так и того, что заменяет утерянное, становится совершенно несущественным. Для того же, чтобы вопрос качества того, что занимает привилегированное место, и того, что заменяет утерянное, не мог возникнуть, нужно впасть в некую визуальную бесчувственность, и именно эта визуальная бесчувственность и является сущностью того, что обозначается словом «совок».

Выше я писал уже, что «советское — это прежде всего некрасивое» и что некрасивость есть определяющий модус советской власти. Теперь можно несколько развить это положение и сказать, что некрасивость есть неизбежное следствие визуальной бесчувственности и, таким образом, именно эта визуальная бесчувственность есть то, что порождало формы советской действительности. Однако самое любопытное заключается в том, что кульминация этой самой бесчувственности приходится не на советское, но на постсоветское время. Может показаться парадоксальным, но даже такое убогое и ничтожное явление, как визуальная бесчувственность, нуждается в свободе, для того чтобы быть реализованной. В советские времена в условиях дефицита свободы визуальная бесчувственность не могла реализоваться полностью, что проявлялось в том, что она не дерзала претендовать на что-либо и была в полном смысле слова ни на что не претендующей визуальной бесчувственностью. Именно эта ни на что не претендующая визуальная бесчувственность порождала визуальные формы советской действительности 1970-1980-х годов. С крушением советской власти визуальная бесчувственность обрела свободу. Она стала дерзновенной, она стала претенциозной, она превратилась в визуальную бесчувственность в законе. Осознать, что такое визуальная бесчувственность в законе в полной мере можно при соприкосновении с Москвой эпохи Лужкова. То, что раньше сдерживалось советской несвободой, общей убогостью и скудостью средств, теперь расцвело буйным цветом, в результате чего визуальная бесчувственность превратилась в визуальный беспредел, а архитектурные откровения лужковской Москвы стали восприниматься не иначе как пародия и злобный пасквиль на архитектуру советского периода. Так, вся Москва наполнилась вдруг большими и малыми двойниками сталинских высоток, которые в отличие от своих прототипов исполнены какой-то особой мертвенностью и каким-то особым безвкусием. Тему пародии продолжают странные архитектурные парафра-

зы, как бы воспроизводящие контуры то гостиницы «Москва», то Военторга, то какого-нибудь другого снесенного здания, которое должно быть представлено теперь таким странным образом. Традиция унылости типовой советской архитектуры иногда совершенно парадоксальным образом находит продолжение в суперэлитных зданиях, примером чего может служить застройка так называемого золотого квадрата на Остоженке. Достаточно пройтись по переулку с характерным названием Бутиковский, чтобы надолго запомнить то ощущение напыщенной безжизненности, которое становится все более и более определяющим для московских пространств вообще. И конечно же, совершенно особое место во всем этом занимают такие архитектурные откровения, как комплекс на Красных холмах с Домом музыки и новое здание гостиницы «Националь», почти неправдоподобное сочетание помпезности и убожества в облике которых вводит в соблазн определить этот стиль как стиль «а ля кутеж в Куршевеле». Впрочем, сейчас я больше не буду писать об этом, ибо писать об этом значит писать о национальной катастрофе, которая происходит на наших глазах, но которую мы не в состоянии увидеть и в которой не отдаем себе отчета. Мне кажется, сейчас гораздо важнее попытаться понять причины сложившейся ныне ситуации, а для этого нужно более внимательно и более осторожно обращаться с такими понятиями, как советская действительность, советская власть и советское наследие.

Конечно же, невозможно спорить с утверждением Блока об «исключительной способности большевиков вытравлять быт и уничтожать отдельных людей», так же как невозможно оспаривать тот факт, что на протяжении всего советского времени и большевики, и практически все коммунистические руководители вели себя в России, как албанцы в Косово, но все же нельзя сводить все только к этой проблеме. Нельзя представлять себе большевиков и советскую власть в виде черта из табакерки и объяснять все с нами происходящее катастрофическими событиями русской революции. На самом деле и эти катастрофические события, и последующие за ними времена коммунистического правления есть лишь частные эпизоды, есть лишь отдельные проявления более долгосрочных и глубинных процессов, которые приводятся в движение двумя противоборствующими началами, двумя противостоящими друг другу стихиями: стихией вербального и стихией визуального; стихией идеологического и стихией иероглифического. Мне кажется, что большинство заблуждений и недоразумений, связанных с попыткой понять наше настоящее и наше прошлое, связано с тем, что мы

смотрим на все происходящее только с вербальной, только с идеологической точки зрения, совершенно упуская из вида визуальный, или иероглифический, аспект событий. Мы забываем о пестрых прутьях Иакова. А вместе с тем эти пестрые прутья, эта невербальная иероглифическая сторона всего происходящего оказывает воздействие на нас и на все, что с нами совершается не в меньшей, а может быть, даже в большей степени, чем постоянно осознаваемое нами вербальное и идеологическое воздействие окружающей среды. В конечном итоге можно сказать, что наша жизнь и мы сами есть лишь арена борьбы визуального и вербального, иероглифического и идеологического. В контексте русской истории иероглифическое и идеологическое конкретизируются в явлениях, которые можно определить, как иконоцентризм и литературоцентризм, и именно между этими двумя началами и раскачивается маятник русской истории. Советская эпоха — это пик литературоцентризма, а постсоветское время — это тот момент, когда маятник на какой-то миг застывает в высшей точке амплитуды и вот-вот готов начать движение в противоположную сторону — в сторону некоей новой визуальности, природу которой еще трудно предугадать. Мне кажется, будет весьма полезно взглянуть на все с нами происходящее с такой точки зрения, тем более что, насколько мне известно, подобных попыток еще никто не предпринимал.

Конечно же, когда я говорю о визуальности и иероглифичности, то тем самым подразумеваю всю совокупность получаемых нами визуальных впечатлений и ощущений. Однако во всей этой совокупности можно выделить моменты, обладающие повышенной иероглифической энергетикой и представляющие собой как бы мощные излучатели или источники невербальных информационных потоков. Одним из таких излучателей невербально-информационных потоков является, безусловно, Московский Кремль. Московский Кремль — это иероглифема русского национального сознания, и поэтому по состоянию его внешнего облика можно судить о состоянии нашего сознания, как по радужной оболочке глаза или по форме и состоянию ногтей можно судить о том, что происходит с нашим организмом. Каждое конкретное изменение в облике Кремля соответствует изменениям в соотношении иероглифического и идеологического в национальном сознании, и потому история видоизменений Кремля может рассматриваться как история противостояния иконоцентричности и литературоцентричности.

Официальное начало эпохи литературоцентризма в России положено Манифестом о вольности дворянства 1762 года. Этот манифест, открывший перед дворянством неведомые прежде возможности досуга, создал условия для возникновения совершенно особой усадебной культуры и также заложил базу для существования нового вида деятельности — художественной литературы, которая в России являлась дворянским предприятием по преимуществу. Такой качок маятника истории в сторону литературоцентризма не мог не сказаться на Кремле как на иероглифеме национального сознания. И действительно, посягательства на традиционный облик Кремля не заставили себя долго ждать. Именно таким посягательством является проект постройки Большого Кремлевского дворца, предложенный Баженовым. Согласно этому проекту стены и башни Кремля, выходящие на Москву-реку, должны были быть снесены, а на их месте воздвигнут грандиозный южный фасад дворца, выполненный в стиле классицизма. Этот фасад должен был доминировать над всем Замоскворечьем, перекрывая вид Соборной площади и других древних построек Кремля. Сам Баженов называл свою работу «проектом кремлевской перестройки», цель которой заключалась в том, чтобы «обновить вид сего древностью обветшалого и нестройного града». Образ баженовского дворца одушевлялся пафосом утверждения классицизма, и если принять во внимание, что классицизм есть высшее проявление рационализма в архитектуре, то противостояние баженовского проекта и «древнего нестройного града», каким представлялся Кремль Баженову, есть противостояние рационального и иррационального, идеологического и иероглифического. И таким образом, здесь просматривается явная попытка вывести национальное сознание из-под власти иероглифичности и подчинить его новому порядку вербальности и идеологичности.

Проект Баженова не был осуществлен по многим причинам, и в частности потому, что в результате прокапывания рва под фундамент дворца произошла осадка Архангельского собора, который пришлось укреплять специальными контрфорсами. Однако мне кажется, что основная причина отказа от баженовского проекта заключается в том, что в России того времени силы литературоцентризма еще недостаточно окрепли. На сей раз возобладала инерция иероглифичности, благодаря чему стены и башни вдоль Москвы-реки были восстановлены. Но литературоцентризм все же набирал силу, и этот процесс уже не мог происходить бесследно и беспоследственно для Кремля, что обретало порою несколько причудливые формы. Так, в первые годы XIX века Кремль стал восприни-

маться как символ исторической славы России, однако это восприятие начало обретать какие-то литературные контуры, накладываясь на такие модные в то время литературные направления, как сентиментализм и романтизм, в результате чего в Кремле появились псевдоготические сооружения, примерами чего могут служить шатер Никольской башни, построенный около 1806 года, и не дошедшая до наших дней Екатерининская церковь Вознесенского монастыря. Примерно к этому же времени относится и снос древнего собора Николы Гостунского на Ивановской площади и надстройка архиерейского дома, превратившегося в Малый Николаевский дворец. В этой связи хотелось бы обратить внимание на две вещи, а именно: во-первых, на то, что мания надстраивать дома — это совсем не советское ноу-хау, как это представляется сейчас, а во-вторых, на то, как не везет архитектору Казакову. О превращении дома московских генерал-губернаторов в здание Моссовета я уже писал, и вот снова приходится писать о сходной ситуации и снова в связи с именем Казакова. Но если дом московских генерал-губернаторов, превратившись в здание Моссовета, сумел дойти до наших дней, то архиерейскому дому не удалось уцелеть, даже превратившись в Малый Николаевский дворец.

Однако наиболее кардинальные перемены в облике Кремля начали происходить в 30-40-е годы XIX века, и то отнюдь не случайно, ибо это время есть время вхождения литературоцентризма в зенит своего могущества. И может быть, самое важное здесь заключается даже не в том, что это время есть время общенационального признания Пушкина, формирования литературного рынка и связанного с ним литературного бума, а в том, что в России возникла возможность философской рефлексии и что сама Россия усилиями Чаадаева превратилась в философскую тему. Если время, непосредственно следующее за опубликованием Манифеста о вольности дворянства, было временем взрыхления почвы для процветания вербальности и идеологичности — почему проект Баженова в силу своей преждевременности так и остался проектом, — то 30-е-40-е годы — это время, когда вербальность и идеологичность начали приносить свои обильные плоды. Более того, именно в это время вербальность стала совершенно явно подавлять визуальность, а идеологичность — подавлять иероглифичность. Все это проявилось не просто в том, что на территории Кремля стали возводиться новые и сноситься некоторые старые сооружения, но в том, что весь облик Кремля подвергся принципиальному изменению системы масштабных соотношений. Многие древние постройки на-

чали восприниматься как маломасштабные и недостаточно представительные, а потому как несоответствующие новой официально-самодержавной роли Кремля, они стали подлежать сносу. В 1839 году Николай I утвердил проект нового Большого Кремлевского дворца, строительство которого продолжалось десять лет. В следующие два года на месте Конюшенного двора была сооружена новая Оружейная палата, а старая перестроена в казармы. Небольшая древняя церковь Рождества Иоанна Предтечи под Бором была снесена из-за несоразмерности масштабу новых сооружений, а собор Спаса на Бору оказался замкнутым во внутреннем дворе дворца. В результате всего этого произошло принципиальное изменение объемных соотношений контура Кремля. Нечленораздельная монолитная масса Кремлевского дворца стала доминирующим архитектурным фактором, подавляя все вокруг и превращая Соборную площадь и в особенности Благовещенский собор в нечто миниатюрно-игрушечное. Это ощущение диспропорциональности усилилось во много раз с возведением храма Христа Спасителя. Обладая еще более мощным архитектурным объемом, чем Кремлевский дворец, он стал доминировать над всем Кремлем, предвосхищая тем самым блокирующее-доминирующую роль, которую сыграли в дальнейшем здание Дома правительства, гостиницы «Москва» и «Россия». Такое игнорирование традиционных пропорциональных соотношений, являясь явным симптомом визуальной бесчувственности, в то же самое время представляло собой следствие сознательно переосмысления того, что есть Московский Кремль. Возобладание энергии литературоцентризма превратило Московский Кремль из иероглифемы православного царства в символ империи, и это есть важнейшее следствие николаевского преобразования Кремля.

Здесь нужно оговорить, что я подразумеваю под иероглифемой и символом, причем оговорить приложительно именно к данному конкретному случаю, не претендуя на какие-либо расширительные обобщения толкования знаков в духе Пирса. Символ всегда символизирует что-то, всегда отсылает к чему-то, а потому он всегда содержит вербальную составляющую, потенциально или актуально разъясняющую, что именно он символизирует. В отличие от символа иероглифема ничего не символизирует и ни к чему не отсылает. Иероглифема есть, что она есть, а потому она не содержит вербальной составляющей, ибо не нуждается в разъяснениях того, кому она отсылает или что символизирует. Если символ — это презентация некоей реальности и повествование об этой реальности, то иероглифема и есть сама эта реальность, не нуждающаяся ни в

каких презентациях и ни в каких повествованиях о само себе. Московский Кремль после николаевских преобразований стал символом имперского самодержавия и исторической славы России, но для того чтобы стать этим символом, ему нужно было стать жизненно опустошенным, причем жизненно опустошенным в буквальном смысле слова. Николаевские преобразования были направлены прежде всего на расчистку кремлевской территории от множества жилых, хозяйственных, а также других «немасштабных» древних построек, образующих живую архитектурную плоть Кремля, вид которой произвел столь неотразимое впечатление на маркиза де Кюстина и о которой теперь можно судить только по акварелям Кваренги и Алексеева или же по анонимным литографиям и гравюрам начала XIX века. Судя по этим изображениям, многие здания действительно сильно обветшали, а кое-что обрело вид настоящих руин, как, например, остатки гоудуновского дворца, запечатленные на одной из алексеевских акварелей. Однако эти обветшавшие здания и эти руины парадоксальным образом были наполнены жизненной силой в гораздо большей степени, чем то, что возникло в результате николаевских преобразований. Здесь можно говорить о жизненной полноте иероглифемы православного царства и жизненной опустошенности символа имперского величия. Можно говорить также и о визуальной преизбыточности и о визуальной недостаточности, развившейся в советскую эпоху в визуальную нечувствительность. Во всяком случае вполне очевидно, что советские и постсоветские времена наследуют не визуальность иероглифемы православного царства, но визуальность имперского символа — ведь неслучайно восстановлению подлежали не храмы Чудова и Вознесенского монастырей и не храм Спаса на Бору, но помпезно имперский храм Христа Спасителя. Как бы то ни было, но причины визуальной нечувствительности, о которой я все время пишу, коренятся отнюдь не в советской действительности, и искать ее истоки нужно в других временах и в других явлениях.

Три эпитафии

Когда я вспоминаю о столь сильно занимавшей меня на протяжении всей моей юности и почти всей моей молодости ситуации пребывания в реальности, а также о неразрывно связанной с ней проблемой выпадения из реальности, перед моими глазами неизменно возникает картина Рене Магритта «La vie heureuse», на которой изображен пейзаж с рекой, протекающей по широкой зеленой долине. На переднем плане над рекой возвышается поросший густой высокой травой холм с одиноким раскидистым деревом, среди листьев которого виднеется странный плод. Это совсем не простой плод, ибо он представляет собой тело женщины, обхватившей руками ноги и прижавшейся головой к коленям. Ее поза напоминает внутриутробную позу младенца, да фактически и является ею - только голова склонена набок и повернута в сторону зрителя. Где-то из области шеи или затылка женщины выходит черенок, соединяющий тело этого странного создания с веткой дерева. Глядя на картину, начинаешь понимать, что этот черенок реально соединяет женское существо не только с веткой дерева, но и с его стволом, с его корнями, переплетающимися с корнями трав и уходящими в неведомую глубину земли, насыщающую и дерево, и висящий на нем плод животворящей силой земных соков. Он соединяет его также с ветвями, расположенными выше, простирающимися в необозримое воздушное пространство и тянущимися к небу и солнцу. Мы никогда не сможем сказать о том, что чувствует и что думает эта полуженщина-полуплод под шелест листьев, колеблемых нежным дуновением ветра, несущего с собой речные запахи и ароматы лугов, ибо сказать значит расположить определенные слова в определенном грамматическом порядке, между тем как состояние, в котором пребывает это создание, реально причастное и стихиям земли, и стихиям неба, не знает ни времени, ни слов, ни грамматики. Это некое дограмматическое иероглифическое состояние, и нам, живущим в грамматическом мире, невозможно ни пережить его, ни надеяться прикоснуться к его сути. Мы можем сказать лишь то, что это поистине «La vie heureuse» - блаженная счастливая жизнь, где единая реальность не распалась еще на «я» и мир, на субъект и объект, на сон и бодрствование, и где все пребывает в некоем непостижимом для нас единстве момента, длящегося вечность.

Однако это блаженное единство неизбежно распадется в тот момент, когда в силу каких-то причин соединительный черенок иссохнет, надломится и полуженщина-полуплод упадет в густую вы-

сокую траву под деревом. Картина Магритта умалчивает о том, что должно произойти после того, но вполне возможно предположить, что женщина может спуститься в поле, а может быть, просто останется сидеть под деревом, обхватив ноги руками и положив голову на колени, однако в любом случае она выпадет из состояния пребывания в реальности и окажется в совершенно новом состоянии, в котором единая реальность распадется на внешнюю и внутреннюю реальности, на «я» и мир, на субъект и объект, на сон и бодрствование. Она обретет дар двигаться самостоятельно сообразно своим желаниям и побуждениям, но навсегда утратит дар пребывания в реальности.

Я думаю, что этот дар пребывания в реальности стихийно и естественно присущ каждому человеку в его детстве - конечно же, если это детство не изуродовано войной и не омрачено социальными, семейными или бытовыми катаклизмами, связанными со смертями, голодом и нищетой. Точно так же стихийно и естественно неотвратимо каждый человек должен столкнуться с ситуацией выпадения из реальности - это неизбежно происходит во время перехода от детства к отрочеству, ибо этот переход есть не что иное, как переход от ситуации пребывания в реальности к ситуации овладения реальностью. Именно в момент этого перехода ребенок утрачивает дар пребывания в реальности и становится на путь овладения ею. Именно с этого времени начинается, как правило, систематическое обучение ребенка. Именно с этого момента ребенок начинает быть обязанным не только получать новые знания и навыки, но и отвечать за качество их усвоения перед учителями. С этого же момента в церкви ребенок начинает исповедоваться перед принятием причастия, и, может быть, это является наиболее характерным симптомом выпадения из состояния пребывания в реальности. Вообще же, мне кажется, что по своей значимости переход от детства к отрочеству не менее фундаментален, чем момент появления младенца из утробы матери на свет, — во всяком случае между тем и другим можно обнаружить немало сходств. И в том, и в другом случае имеет место ситуация выпадения во что-то новое, и тот, и другой случай сопровождается неким шоковым состоянием. И если в первом случае этот шок порождает громкий крик, возвещающий мир о появлении в нем нового человека, то во втором случае тот же самый шок вызывает неодолимое желание проявить или выразить себя в мире с помощью того или иного вида деятельности, ведь именно в это время ребенок начинает обнаруживать свои способности и пристрастия, говорящие о его предназначении в жизни.

Став взрослыми, мы склонны воспринимать все это в однозначно радостных тонах — еще бы, пробуждение способностей, первые открытия, первые успехи не могут вызывать ничего иного, кроме восторга и энтузиазма. Однако при этом мы забываем, что все эти счастливые обретения есть, может быть, всего лишь следствия, и даже более того, компенсация одной поистине драматической утраты — утраты состояния пребывания в реальности, естественным образом присущей детству.

Конечно же, я не могу восстановить во всех деталях тот момент моей жизни, когда иероглиф детства начал распадаться на буквы алфавита, но я хорошо помню то странное состояние, при котором окружающая действительность начала как бы двоиться, оборачиваясь то иероглифической, то грамматической стороной, а то и той и другой одновременно. В это время где-то внутри меня начали пульсировать какие-то слова, какие-то мелодии, какие-то графические контуры. Может быть, это были вовсе не слова, не мелодии и не контуры, но какие-то непонятные иероглифы или даже петроглифы, однако со временем они все более и более отчетливо обретали очертания слов, мелодий и конкретных контуров. Наконец все это выкристаллизовалось в определенную словесно-мелодическо-графическую формулу: «Мужик горку накатал, а потом свалился», в которой слова сопрягались с постепенно поднимающейся и нисходящей мелодией, а мелодия фиксировалась нотными знаками, чей рисунок полностью совпадал со схематическим изображением горки. В момент своего появления эта формула произвела на меня впечатление чего-то очень важного и даже фундаментального, но со временем это впечатление начало все более и более ослабевать. Поднимаясь по склону жизни от успеха к успеху и от неудачи к неудаче, я не только перестал считать эту формулу чем-то значимым, но вообще забыл о ее существовании. И только перевалив вершину и уже основательно спустившись по склону вниз, я вдруг снова вспомнил о ней и снова ощутил ее важность. Я вдруг понял, что на самом деле это не совсем слова, — это иероглиф, только что распавшийся на слова, т. е. это не столько слова, сколько фрагменты распавшегося иероглифа, в которых еще вполне ощутимо пульсирует иероглифическая энергия. Я понял, что в момент появления этих слов мое детское иероглифическое существо, пребывающее в состоянии агонии, вдруг смогло охватить предсмертным взором все мое грамматическое будущее, т. е. всю мою Жизнь вплоть до самой смерти, ибо что есть жизнь, как не постоянное и неизбежное накатывание горки, завершающееся неизбежным

падением с нее во что-то неизведанное, что мы называем то смертью, то небытием?

Реальность, превратившаяся после моего выпадения из состояния пребывания в ней в нечто внеположное, стала восприниматься мною как что-то огромное и необъятное, что противостоит моему «я» и что это самое мое «я» должно освоить или даже, может быть, присвоить. Она стала представляться мне горой, которую я должен быть покорить, а вся моя жизнь представилась мне как покорение этой горы, причем в процессе этого покорения я должен был непременно протоптать или накатать свой собственный путь. Вот почему, если картина Магритта «La vie heureuse» может рассматриваться как формула состояния пребывания в реальности, то пульсирующие внутри меня слова «Мужик горку накатал, а потом свалился» с не меньшим успехом могли бы являть собой формулу состояния овладения реальностью. И если бы магриттовская полу-женщина-полуплод могла взглянуть из глубины картины на меня, рассматривающего эту картину с позиции зрителя, и если к тому же можно было бы выразить словами то, что возникло в ее иероглифическом целостном сознании при взгляде на меня, то это, бесспорно, было бы словами «Мужик горку накатал, а потом свалился», ибо именно так должна выглядеть вся моя жизнь от рождения до смерти с позиции вневременного, вечного существа, подвешенного между небом и землей на ветке дерева. Может быть, поэтому с большим успехом эти слова могли бы быть использованы в качестве эпитафии и быть выбиты на моей могильной плите. Впрочем, почему только на моей? На могиле практически каждого человека могут быть выбиты слова «Мужик горку накатал, а потом свалился».

Но здесь можно возразить, что слова эти не имеют особенного смысла и не несут в себе никакой ценной информации, ибо представляют собой абсолютную банальность и есть не что иное, как тривиальное общее место, хотя по видимости и претендуют на истинность и глубокомысленность. По поводу этого существует одна известная притча, впервые услышанная мною (что характерно) от Кабакова. В притче рассказывается о человеке, который уверен в том, что на него должно снизойти откровение. Он ожидает это откровение и днем и ночью и ложится спать не гася света и не снимая очков, с тем что если откровение снизойдет на него во сне, то он, проснувшись, вскочит с постели и тут же запишет открывшееся ему. И вот, действительно, в одну из ночей во сне его посещает некое грандиозное откровение, которое потрясает его до самых оснований души. Он вскакивает с постели, в экстазе молниеносно что-

то записывает в тетрадь и, в изнеможении упав на кровать, снова засыпает. С утра, едва проснувшись, он с нетерпением открывает тетрадь, где его рукой написано: «Всюду пахнет бензином». В этой притче отрицается истинность переживания откровения, ибо то, что являлось объектом откровения, то, что вызывало состояние экстаза, на поверку оказывается ничего не стоящей банальностью — во всяком случае, именно на этом смысле притчи настаивал тогда Кабаков. Однако уже в процессе рассказа притчи вся эта ситуация представилась мне с совершенно другой стороны. Ведь, скорее всего, суть откровения заключалась не в тех словах, которые можно запомнить и записать, но в том контексте, в котором находились эти слова и вне которого они лишаются всякого смысла. Этот контекст является самым важным компонентом откровения, но его никак невозможно перетащить или как-то незаконно пронести из состояния экстаза в обыденное состояние сознания, и поэтому для нас, находящихся в обыденном состоянии, единственной реальностью оказываются слова, которыми мы сейчас владеем, но которые ни в коем случае не могут передать то, что открылось нам в состоянии экстаза. Все это напоминало мне не раз переживаемую мною в раннем детстве ситуацию с камушками на дне Москвы-реки. Эти камушки были удивительно красивы, но стоило вынуть их из воды, как они тут же высыхали и становились бесцветными и неинтересными. И тут возникал вопрос: а какими эти камушки были на самом деле — такими, какими я их видел в воде, или такими, какими они оказывались в моей руке? И не было ли чем-то неправильным и даже незаконным мое желание вынуть их из воды и присвоить их себе, вместо того чтобы оставить их находиться там, где они и находились до того, как я их увидел? Может быть, было бы гораздо лучше, если бы слова «Мужик горку накатал, а потом свалился» остались в своем полусловесном-полуиероглифическом пространстве, но они сами выпали оттуда, и мне не оставалось ничего другого, как использовать их в качестве некоего межевого камня или менгира, символизирующего мое выпадение из состояния пребывания в реальности — и сейчас я ни капельки не жалею о том, что так случилось. Возможно, кто-то сочтет, что слова эти так же банальны и никчемны, как и слова «Всюду пахнет бензином», но мною они всегда будут восприниматься как взгляд, брошенный каким-то чудесным образом на взрослую жизнь с высоты птичьего полета детства.

Примерно в это же время в моем сознании возник еще один тут же распавшийся на слова иероглиф, возникла еще одна интуиция о предстоящей мне взрослой жизни, и эта интуиция породила новую формулу: «Он им служил верой и правдой. Он получил в награду пинок». Эти слова также сопрягались с мелодией, но рисунок ее уже не был столь четко и прозрачно символичным, как в первой формуле, что, безусловно, свидетельствовало об истощении и ослаблении иероглифической энергии моего сознания. И все же в новой формуле мне открылась не менее важная истина о предстоящей мне жизни. Мне открылось, что жизнь — это не только накатывание горки со вполне предсказуемым концом, ибо сказать так значило сказать только половину правды. Другая и, может быть, гораздо более важная половина правды заключалась в том, что жизнь непременно должна быть связана с неким несправедливым притеснением — во всяком случае если эта жизнь ориентирована на служение какому-то идеалу, причем служению именно «верой и правдой». Уже тогда я ощутил, что эта истина имеет силу непреложного закона, и гораздо более зрелую формулировку этого закона много, много позже я обнаружил в стихах Заболоцкого:

Коль музыки коснешься чутким ухом,
Разрушится твой дом. И, ревностный к наукам,
Над нами посмеется ученик.

Но это действительно было много позже, а тогда, на пороге отрочества, я сам сформулировал этот закон, если и не так зрело, то достаточно выразительно, и, сформулировав его, я постоянно находил подтверждение его действительности в том, что видел и слышал. «Вот и все: сломалась моя старая шарманка», — горестно говорил папа Карло в кинофильме «Золотой ключик», и эти слова звучали для меня, как следствие какой-то изначальной, неизбежной несправедливости. «Горько было Мичурину» — читал я в «Родной речи», и в этой фразе пульсировало то же ощущение несправедливого утеснения. Но у всего этого была и обратная сторона. Ведь если бы не сломалась старая шарманка, то папа Карло никогда бы не выстругал себе Буратино. А чувство горечи, испытываемое Мичуриным, было всего лишь необходимым противовесом сладости фруктов и плодов, появившихся на свет в результате его селекционной деятельности. Поэтому я, скорее всего, лукавлю, когда пишу сейчас о том, что мне открылась истина или о том, что я сформулировал закон. Слова «Он им служил верой и правдой. Он получил в награду пинок» представляют собой не столько формулу, сколько

выражают подспудное желание некоего несправедливого, но сладостного страдания. Мне хотелось сладостно пострадать. Мне хотелось пострадать вплоть до смерти. Мне хотелось умереть, для того чтобы все узнали, какой я хороший. Но тут нужно упомянуть о некоторых специфических аспектах моего отношения к смерти в те годы моего детства, когда наша семья жила на Новослободской улице.

Тогда я постоянно гулял вместе с няней в парке имени Зуева, разбитом на месте кладбища Скорбященского монастыря. Я сам, конечно же, ничего не знал о том, что там было раньше, но няня почему-то время от времени говорила мне, что «тут под землей везде лежат покойники». Это будоражило мое детское воображение. Я пытался проникнуть взором сквозь толщу земли, и мне представлялась какая-то холодная серо-зеленая мгла, в которой на разных уровнях, на разных расстояниях друг от друга лежат эти самые покойники. Меня занимал вопрос о том, что думают, что ощущают люди, ставшие покойниками и очутившиеся в этой серо-зеленой мгле. Я спрашивал у няни, могут ли они чихать, зевать, почесываться, ворочаться с боку на бок или же вынуждены все время лежать в одной и той же позе. Припоминая сейчас свои тогдашние ощущения, я думаю, что состояние этих покойников представлялось мне в чем-то сходным с состоянием магриотовской полуженщины-полуплода, с той лишь разницей, что оно носило какой-то унылый и безрадостный характер. Все менялось, когда мы оказывались на Миусском кладбище, находящемся на другой стороне Суцевского вала как раз напротив Зуевского парка. Почему-то мне запомнились именно весенние прогулки по этому кладбищу, во время которых торжественное очертание надгробных плит, причудливые узоры оград, вычурность высохших венков, шелест листвы под дуновением майского ветра и ни с чем несравнимый запах только что проросшей травы спивались в какой-то тихий радостный гимн. И мне казалось, что покоящиеся здесь и превратившиеся в покойников люди больше не лежат в своей холодной серо-зеленой мгле, но пребывают в этом запахе, в этом шелесте, в этих строгих и причудливых очертаниях, что они принимают участие в этом тихом радостном гимне. Мне тоже хотелось принять участие в этом гимне, но я понимал, что это может быть возможным лишь в том случае, если я фундаментально изменю свой статус существования и сам превращусь в покойника. А пока я просто гуляю с няней по кладбищу, я буду оставаться всего лишь сторонним наблюдателем происходящего здесь таинства.

Наверное, именно эти ощущения послужили основанием для возникновения некоего внутреннего видения, которое настойчиво преследовало меня и которому я предавался на протяжении долгого времени в себе самом в те годы. Суть этого внутреннего видения, или этой фантазии, заключалась в следующем: я лежу в маленьком гробике прямо на только что пробившейся весенней траве, надо мной шелестит листвою раскидистая липа, а около гробика стоят и смотрят на меня мама, папа, бабушка, тетя Зина, тетя Наташа, другие родственники, няня, соседи — в общем все, кого я знаю. Среди них стою и я, и тоже смотрю на себя, лежащего в гробике. Во всем этом нет никакой скорби, напротив — все наполнено какой-то тихой радостью, навеваемой звучащей тут же побочной партией из кларнетового квинтета Моцарта. Эта мелодия звучит постоянно без какого-либо развития и без какого-либо перехода к заключительной партии. Точно так же и сама ситуация не имеет никакого развития. Это некое застывшее, вечное мгновение, в котором не может быть ничего, кроме этого мгновения, и вместе с тем в котором есть полнота всего, хотя до самих похорон и до погребения моего гробика в могилу дело так и не доходит. В середине девяностых годов во время написания «Реквиема» я часто вспоминал это видение, и мне кажется, что музыка «Реквиема» в какой-то степени может приблизить к пониманию того переживания, которое я называю «вечным мгновением прощания». Правда, теперь я думаю, что видение это не так невинно, как кажется с первого взгляда. Оно буквально наполнено каким-то подспудным эротизмом. Конечно же, все мое детство наэлектризовано этим эротизмом, но в данном случае речь идет о какой-то оглушающей смеси эксгибиционизма, нарциссизма и мазохизма. Если прибавить к этому, что в детстве я довольно часто был капризным и просто скверным ребенком, то все только что мною описанное может рассматриваться как обличительный документ, рассчитанный на психоаналитическое прочтение. Однако я сейчас не буду останавливаться на рассмотрении этой стороны вопроса, так как такое рассмотрение неизбежно отвлечет внимание от моей главной проблемы — от проблемы пребывания в реальности.

Действительно, чем попусту заниматься психоаналитическими штудиями, гораздо полезнее посмотреть, в чем состоит сходство и различие между картиной Магритта «La vie heureuse» и моей детской фантазией. Если говорит о сходстве, то как в том, так и в другом случае имеет место полное отрицание какой-либо процессуальности, нарративности или какого-либо развития. Полуженщина-

полуплод никогда не созреет и не упадет с ветки в траву под деревом. Точно так же и мой маленький гробик никогда не будет опущен в могилу. Если умершая героиня «Двойной жизни Вероники» Кишлевского видит, как на ее гроб, опущенный в могилу, падают комья земли, то в моем случае это просто невозможно, потому что, во-первых, здесь принципиально нет никакой могилы, а во-вторых, мой гробик предназначен не для того, чтобы его опускали в могилу, но для того, чтобы он вечно стоял в траве у раскидистого дерева под звуки кларнетового квинтета Моцарта. Таким образом, и в одном, и в другом случае совершенно очевидно мы соприкасаемся с ситуацией пребывания в реальности, но если картина Магритта представляет собой эту ситуацию в первозданной простоте и невинности, то моя фантазия носит более сложный характер, ибо в ней состояние пребывания в реальности несет в себе травму, нанесенную состоянием овладения реальностью. Может быть, это всего лишь предчувствие этой травмы, может быть, уже воспоминание о ней, но так или иначе это предчувствие или это воспоминание накладывает некую тень, некий отголосок на первозданную невинность магриттовского состояния, отчего ситуация моей детской фантазии становится более пронзительной и щемящей. Если в картине Магритта господствует состояние какого-то первозданного, невинного Эроса, то моя фантазия существует в пространстве, порожденном соитием Эроса и Танатоса, т. е. в некоем иероглифическом пространстве, чья природа абсолютно непостижима для нашего грамматического сознания, но отдаленный намек на представление о которой можно усмотреть в словах «Он им служил верой и правдой. Он получил в награду пинок». Я думаю, что, несмотря на кажущуюся банальность этих слов, в них ухвачена сама суть неизбывного трагизма каждой отдельно взятой жизни, а суть эта заключается в несовместимости состояния пребывания в реальности с состоянием овладения реальностью. Человеческая жизнь есть процесс постоянного овладения реальностью, но поскольку овладевать можно только чем-то внеположным, то чем больше, чем успешнее мы овладеваем реальностью, тем больше реальность становится внеположной нам, тем больше она отчуждается от нас. Если предположить, что реальность — это жизнь, то чем больше мы овладеваем жизнью в процессе жизни, тем больше мы отчуждаемся от самой жизни. Если предположить далее, что максимально возможное отчуждение от жизни есть смерть, то смерть должна являться неизбежным результатом жизни, понимаемой как процесс овладения жизнью. Все конкретные притеснения, несправедливости, несчастья

и беды вплоть до смерти каждого отдельно взятого человека проистекают именно из этой общей причины. Все это происходит из-за того, что мы овладеваем жизнью, вместо того чтобы пребывать в жизни, что мы овладеваем реальностью, вместо того чтобы пребывать в реальности. Примерно такой смысл в самых общих чертах заключен в словах «Он им служил верой и правдой. Он получил в награду пинок», и поэтому слова эти, как и слова «Мужик горку накатал, а потом свалился», могли бы быть успешно использованы в качестве эпитафии. Во всяком случае, для меня они навсегда связаны с моей детской фантазией, в которой я вижу себя лежащим в маленьком гробике у раскидистого дерева под звуки кларнетового квинтета Моцарта.

Но тут нужно вспомнить о котах, вернее, об одном из самых знаменитых котов, а именно о Чеширском коте Льюиса Кэрролла. Иллюстрации к «Алисе в стране чудес» и «Алисе в Зазеркалье» в детстве производили на меня какое-то магическое впечатление, и я мог рассматривать их часами, но почему-то особое внимание привлекали иллюстрации, связанные с Чеширским котом, на которых изображалось его поэтапное исчезновение. Сначала кот сидел на ветке, потом от него оставалась одна улыбка, потом не оставалось ничего, а потом так же поэтапно, но в обратном порядке он появлялся в другом месте. Наверное, именно эта способность к чудесному перемещению в пространстве, при котором, исчезнув из одной точки пространства, можно было тут же оказаться в любой произвольно выбранной другой точке, послужила толчком для возникновения в моем сознании еще одной формулы: «Коты везде, коты кругом, коты построили свой дом». Действительно, исходя из опыта Чеширского кота, можно заключить, что кот — это такое существо, которое может находиться сразу «везде» и «кругом», ибо в любой момент он может появиться в любой произвольно выбранной им точке пространства. Вместе с тем он может и не находиться там, где находится, о чем свидетельствует ситуация с черной кошкой Конфуция, которую очень трудно поймать в темной комнате, особенно при том условии, что ее там нет. Впрочем, об этом я узнал много позже.

Однако дело не ограничивается способностью котов к чудесному перемещению только лишь в каком-то одном пространстве, даже если речь идет о таком причудливом пространстве, как пространство Страны чудес, пространство Зазеркалья или пространст-

во темной комнаты Конфуция, — это еще не предел их возможностей. Коты могут свободно перемещаться из одного пространства в другое — об этом свидетельствует ситуация киплингвской кошки, которая «гуляла сама по себе». Суть киплингвской сказки заключается в переходе животных из дикого состояния в состояние домашнего существования или, говоря другими словами, в переходе животных из пространства природы в пространство культуры. И собака, и лошадь, и корова добровольно покинули пространство природы, окончательно и бесповоротно «прописавшись» в пространстве культуры. И только кошке удалось выторговать для себя особый статус и получить право перемещаться из пространства природы в пространство культуры и из пространства культуры обратно в пространство природы по собственному желанию, когда ей только будет это угодно. Можно сказать, что собака, лошадь и корова построили свой дом внутри пространства культуры, в то время как кошка сумела превозмочь непреодолимую границу и построить свой дом сразу в двух пространствах. Вот почему коты так таинственны и эзотеричны. Вот почему так трудно поймать черную кошку в темной комнате при условии, что ее там нет. И вот почему так загадочна улыбка Чеширского кота. Ведь эта улыбка сродни улыбке древнеегипетских статуй и греческих архаических курсов, а египетские статуи и архаические курсы улыбаются потому, что им введома загадка этого и того мира. Им введома загадка пребывания сразу в двух противоположных состояниях — в состоянии пребывания в реальности и в состоянии овладения реальностью. Это одновременное пребывание в реальности и владение ею есть удел богов, древнеегипетских статуй и архаических курсов, не ведающих трагического дуализма человеческой жизни и вечно улыбающихся в ответ на сетования подверженных этому дуализму людей. Ибо что можно сказать о человеческой жизни вообще и о жизни каждого отдельно взятого человека, если представить себя находящимся на уровне этих божественных существ? Наверное, можно сказать лишь то, что «мужик горку наката, а потом свалился» или что «он им служил верой и правдой, а получил в награду пинок». Конечно же, это не может вызвать ничего, кроме улыбки, — здесь следует уточнить, кроме божественной улыбки. Поэтому-то и улыбаются древнеегипетские и древнегреческие боги, поэтому-то и улыбается Чеширский кот.

Но в моей формуле коты не только улыбаются. В отличие от первых двух формул, каждая из которых образована лишь одним распавшимся на слова иероглифом, эта новая формула состоит

сразу из двух таких иероглифов, и в той ее части, которая относится ко второму иероглифу, как раз и говорится о том, чем занимаются коты после постройки своего дома: «потом коты распили квас, потом коты пустились в пляс». С высоты теперешнего своего взрослого состояния я могу сказать, что здесь речь идет о ритуальном опьянении и о ритуальных танцах, при помощи которых человек, впадая в транс, преодолевает трагический дуализм существования и, оставляя за ненадобностью такие понятия, как «я» и мир, субъект и объект, сон и бодрствование, достигает состояния пребывания в реальности. Мне могут возразить, что этот смысл я закачиваю сейчас в детские слова задним числом, ибо в детстве я еще не мог знать ни о каком ритуальном опьянении, ни о каких ритуальных танцах, а если бы я и мог знать тогда о чем-то подобном, то в таком случае я должен бы был почитаться каким-то особенным и выдающимся ребенком, которым, по-видимому, никогда не был. Однако я и не претендую на то, что представлял собою в детстве что-то особенное и выдающееся, — я просто утверждаю, что нечто особенное и выдающееся представляет собой детство каждого без исключения человека. Все дело заключается в том, что, став взрослыми, люди забывают о том, что есть детство, а детство — это время особого ведения, это время, когда человек, не зная, знает обо всем, это время пребывания в реальности. Детство можно сравнить с доисторическим периодом существования человечества, при каждом соприкосновении с которым нас не перестает поражать, как люди того времени могли знать то, что современному человеку становится известно только в результате применения сложнейших научно-технических методов. Нас поражают, например, наиточнейшие знания астрономии, выявляемые в процессе анализа расположения каменных плит Стоунхейджа. На этом основании мы склонны приписывать эти знания его строителям, но вполне может быть, что знания такого рода нельзя назвать знаниями в нашем современном смысле, ибо то, что мы воспринимаем как «знание», для них было всего лишь естественным жизненным отправлением, естественным следствием их пребывания на земле, естественным следствием их пребывания в реальности. Вполне возможно, что строители Стоунхейджа не знали о своих астрономических знаниях, как пчелы, строящие свои соты, не знают геометрии, а перелетные птицы не подозревают о существовании географии. Это нам, современным людям, пытающимся разобраться в их действиях и в результатах их действий, необходимы знания астрономии, геометрии и географии, а для тех, кто находится в состоянии пребывания в

реальности, нет никакой нужды в каких бы то ни было знаниях о реальности. Так и я, будучи ребенком, ничего не знал ни о мистике, ни об антропологии, ни об этнографии, ни о каких либо ритуальных практиках, приводящих к трансу и экстазу, преодолевающему трагический дуализм существования, но, не зная обо всем этом, я в то же время знал это гораздо глубже и точнее, чем знаю сейчас, о чем свидетельствуют мои детские слова о выпивающих и пляшущих котках. То, что я знаю об этом сейчас, я знаю на вербальном грамматическом уровне, а тогдашнее мое знание носило более глубинный, невербальный иероглифический характер. Впрочем, это «тогдашнее знание» вряд ли можно считать знанием вообще. О знании заходит речь только сейчас, когда я пытаюсь проникнуть в смысл этих посвященных коткам строк. Но можно ли при помощи знания проникнуть туда, где нет ни знания, ни познания, где осуществляется чистое пребывание в реальности? Можно ли взрослым умом охватить необъятность детского сознания? Вот почему слова о выпивающих и пляшущих котках нужно рассматривать не как носители каких-то знаний и смыслов, но как некие зарубки, некие следы, некие меты, оставшиеся в моей памяти от того реликтового состояния сознания, которое превыше знания и незнания, превыше сна и бодрствования, превыше жизни и смерти и к которому каким-то образом я был причастен в раннем детстве.

Много лет спустя, когда я занимался изучением истории нотаций, в мое поле зрения попал один из немногих дошедших до нас йотированных памятников древнегреческой музыки — так называемый сколий (или застольная) Сейкила. Текст этого сколия, или этой застольной, сопровождаемый знаками древнегреческой нотации, был выбит на надгробной стеле в качестве эпитафии. Русский перевод этого текста звучит примерно так:

Пока живешь, блистай,

Ни о чем не горюй.

Жизнь недолго длится.

Конца ее требует время.

Я был буквально потрясен не только этим текстом и этой мелодией самими по себе, но и тем фактом, что все это выполняло функцию реальной надгробной эпитафии. Меня будто током ударило, и я тут же вспомнил о своих пляшущих котках. В моем сознании произошло нечто подобное короткому замыканию: текст застольной Сейкила наложился на мою кошачью формулу, он неожиданно высветил ее в каком-то необычном ракурсе, в результате чего слова «коты везде, коты кругом, коты построили свой дом...» вдруг за-

сияли в своем первозданном иероглифическом начертании. Это продолжалось лишь миг — свет угас, и иероглиф снова распался на слова, но я сохранил смутное воспоминание об этом состоянии и именно тогда вдруг понял, что моя кошачья формула есть родная сестра застольной Сейкила. Конечно же, когда я говорю это, то имею в виду не уровень и не качество этих двух текстов, но их общую интенцию, их общий глубинный смысл. Сколий Сейкила — это реальная застольная песня, которая пропевалась на пиру между опрокидыванием кубков, а моя кошачья формула — это всего лишь детские словесные каракули, но это лишь внешняя сторона дела. Суть же заключается в том, что и тот и другой текст какими-то непостижимыми путями восходит к архетипу некоей идеальной и универсальной эпитафии. Если две предыдущие мои эпитафии — это в общем-то обычные эпитафии, констатирующие безысходную бренность жизни и неизбежно неутешительный результат, с которым человек приходит к смерти, то в кошачьей эпитафии речь идет о построении некоего дома, возвышающегося над понятиями жизни и смерти. В ней намекается на что-то крайне важное, что не улавливается взрослым грамматическим сознанием, но что порой вполне ощутимо присутствует в самых неожиданных проявлениях жизни, кажущихся нам нелепыми и дурацкими. Говорить об этом более подробно не имеет никакого смысла, ибо поступать так значит нагромождать массу бесполезных взрослых умностей там, где нет места ни взрослому сознанию, ни умным вещам. Став взрослым, я навсегда утратил доступ к целостной мудрости своего детства, но кто знает, может быть, мне вновь удастся обрести ее после смерти? Вот почему мне бы очень хотелось, чтобы на моей могильной плите (если таковая вообще будет) были выбиты именно эти слова:

Коты везде. Коты кругом.

Коты построили свой дом.

Потом коты распили квас.

Потом коты пустились в пляс.

О Буратино и Карабасе Барабасе

В последнее время меня все более и более неотступно стал преследовать один ницшеанский вопрос: «Почему я пишу такие хорошие книги?» То есть я, конечно же, не хочу сказать, что пишу такие же хорошие книги, как Ницше, и тем более не льщу себя надеждой, подобно ему при помощи написанных мною книг «подвергнуть человечество испытанию более тяжкому, чем все те, каким оно подвергалось когда-либо», но все же я тоже пишу какие-то там книги, и потому и у меня может возникнуть вопрос: «А почему, собственно, я пишу такие книги?» Почему я пишу о древнерусской нотации, о системе Пифагора, о видах молитвы и о движениях души, а не о чем-либо другом? Почему я пишу именно о том, о чем я пишу, и почему я вообще пишу?

Порою эти вопросы возникают не только у меня, но и у тех немногих, кому так или иначе доводилось иметь дело с моими книгами. Так, в недавно опубликованной статье «Портрет художника в запредельности» А. Любимов задается таким вопросом: «Почему, подчинившись неумолимой логике рассуждений автора, никак не можешь отделаться от ощущения, что за этим объективирующим методом стоит абсолютно личностная позиция человека, нашедшего обоснования самым сокровенным интенциям своей души, и потому столь неприемлемая во всей бескомпромиссной прямоте многим и очень многим?» И далее этот вопрос Любимов превращает в почти что ответ: «При всей выстроенности концепции Мартынова, закономерности его выводов меня не покидает ощущение, что в этой телеологичности заложена глубочайшая субъективная позиция автора, желающего увидеть мир именно так, а не иначе».

Все это наводит на мысль о том, что, когда я выстраиваю свои доводы, оперирую определенным материалом и привожу определенные аргументы, то в какой-то степени вожу себя и других за нос, ибо на самом деле меня занимают вовсе не эти доводы, не этот материал и не эти аргументы, взятые сами по себе, но некая сокровенная интенция, некая внутренняя точка зрения, которая присуща только мне и которая может быть выявлена только в процессе выстраивания доводов и изложения актов, косвенно указывающих на ее существование. И может быть, целью написания моих книг является не столько заявленные в них темы и разбираемые в них проблемы, сколько выявление этой самой сокровенной интенции, стремящейся к самореализации любой ценой и облекающей свое стремление именно в эти темы и именно в эти проблемы. Ка-

залось бы, было гораздо честнее, если бы, минуя посторонние темы и посторонние проблемы, при помощи которых моя внутренняя интенция заявляет о себе, я смог бы говорить о самой этой внутренней интенции без каких-либо посредников, т. е., другими словами, было бы гораздо честнее, если бы я мог напрямую говорить и писать о себе самом, тем более что к такому писанию побуждают как минимум две причины. Первая причина заключается в том, что на свете нет ничего, что я бы знал так же хорошо, как себя самого. Вторая же заключается в том, что на свете нет ничего, что я знал бы так же плохо, как самого себя. Несмотря на столь явное различие, обе причины в одинаковой степени могут служить весомым поводом к писанию о себе самом — ведь если обо всем остальном я знаю и не знаю лишь частично или в лучшем случае наполовину, то о себе самом я знаю и одновременно не знаю в максимально полной степени. И если по отношению ко всему остальному я являюсь в лучшем случае всего лишь заинтересованным дилетантом, то по отношению к самому себе я представляю собой профессионала, которому нет равных. Но даже если, поддавшись на столь веские доводы, я напишу о себе самом целую книгу, то это вряд ли поможет ответить на вопрос: «Почему я пишу такие книги и почему я вообще пишу?», ибо это только увеличит круг моих тем, прибавив к рассуждениям о системе Пифагора, древнерусской нотации и кризисе композиторства еще рассуждения о самом себе, в результате чего вместо ответа возникнет новый вопрос: «Почему я пишу о себе самом?».

Однако здесь дело даже вовсе не в том, что вместо ответа возникает новый вопрос, а в том, что когда я пишу о себе самом, то тем самым превращаю себя самого в предмет рассуждения, подобный системе Пифагора, древнерусской нотации или кризисному состоянию принципа композиции, в результате чего мое «я» обретает некую субстанциональность, и даже предметность. Получается, что я пишу именно такие книги, потому что я таков, даже более того — появление именно таких, а не иных книг обусловлено произволением моего «я» или, иными словами, природа моего «я» предопределяет природу написанных мною книг. Однако такое утверждение, базирующееся на уверенности в изначальной субстанциональности и предметности моего «я», отнюдь не бесспорно, в силу чего и вопрос «Почему я пишу такие книги?», уже заранее подразумевающий и утверждающий эту субстанциональность, представляется мне не совсем корректным, ибо он неотвратимо направляет мысль лишь по одному заданному пути, отсекая возможность других отве-

тов, связанных с несубстанциональностью или иллюзорностью существования моего «я». Вот почему, для того чтобы избежать подобной предзаданности и открыть доступ к иным вариантам ответов, вопрос «Почему я пишу такие книги?» следует заменить на вопрос «Что побуждает или что заставляет меня писать такие книги?» — ведь в конечном итоге меня интересует вовсе не мое «я» и не мои книги, взятые сами по себе, но та ситуация, которая являет себя через мои книги и мое «я». Если говорить более образно и высокопарно, то меня интересует тот синьор Карабас Барабас, который дергает за ниточки и вынуждает меня писать именно такие книги, какие до сих пор выходили из-под моего пера. Можно сказать еще, что меня интересует та реальность, которая порождает фантом моего «я» и фантом моих книг.

В одном из писем к Лу фон Саломе Ницше пишет следующее: «Моя дорогая Лу, Ваша идея редукции философской системы к личностным интенциям ее создателя — это поистине «сестринская идея». Я сам в Базеле именно в этом смысле освещал историю античной философии и, в частности, говорил своим слушателям: «Та система опровергнута и мертва, но стоящая за нею личность неопровержима, личность вообще невозможно умертвить» — к примеру, личность Платона». Я пролил немало восторженных слез над этими строками, но со временем начал понимать, что они обличают в Ницше человека XIX века, ибо содержат в себе неистребимую уверенность в незыблемости и субстанциональности человеческой личности. Редукция философской системы к личностным интенциям ее создателя — это только половина дела. Другая и, может быть, более важная, половина заключается в редукции личностных интенций к той общей ситуации, частью которой эти интенции являются. Вообще, можно ли говорить об интенциях самих по себе и не представляет ли отдельно взятая интенция всего лишь реакцию на определенную экстенцию, или даже более того, не является ли интенция зеркальным отражением экстенции? Но если это так, то тогда получается, что моя личность, или мое «я», есть не более чем некое нейтральное, аморфное и бескачественное ядро с зеркальной поверхностью, отражаясь от которого, каждая экстенция превращается в интенцию. А это, в свою очередь, означает, что сущность моего «я» заключается не в этом бескачественном ядре, и даже не в том экстенционально-интенциональном поле, которое образуется вокруг него, но в той конфигурации предметов и явлений, которые

окружают мое «я» и от которых исходят экстенции, отражаемые моим «я» уже в качестве интенций. Моя личность, или мое «я», отличается от другой личности, или от «я» другого человека, не какими-то там субстанциональными качествами, но лишь тем, что занимает другую точку в системе координат пространственно-временного каркаса, в силу чего одни и те же предметы и явления, видимые из моей точки координат и из точки координат другого человека, будут обладать разной конфигурацией, что, в конечном счете, и предопределяет разность наших личностей. Таким образом, можно сказать, что нет никакого моего «я» — есть конфигурация предметов и явлений или конфигурация фактов, которая создает иллюзию существования моего «я». Редукция философской системы к личностным интенциям ее создателя, предлагаемая Лу фон Саломе и Ницше, приводит к воссозданию личности определенного философа, но поскольку личность есть всего лишь иллюзия, создаваемая определенной конфигурацией фактов, то необходима еще одна редукция, а именно редукция иллюзии существования личности к той конфигурации фактов, которая создает эту иллюзию. Если применить только что сказанное к моему случаю, то ответ на вопрос «Почему я пишу такие книги?» выльется в редукцию моих книг к моему «я», в то время как ответ на вопрос «Что заставляет меня писать такие книги?» повлечет за собой редукцию моей личности к той конфигурации фактов, которая и создает иллюзию существования моего «я». Таким образом, в силе остаются оба вопроса, ибо речь идет не об одиночной, но о двойной редукции, механизм которой и запускается двойным вопросом.

Вообще-то мысль о чем-то подобном возникла у меня давным-давно еще при чтении «Приключений Буратино». Конечно же, я тогда не знал слова «редукция», но чувствовал, что за всем повествованием скрывается какая-то тайна, причем тайна гораздо более глубокая, нежели та, о наличии которой начал догадываться Буратино после встречи с синьором Карабасом Барабасом. Тайна секретного входа в чудесный театр — это только часть тайны, другая — и, может быть, более важная часть тайны — это тайна формообразующего воздействия этого входа на личность Буратино и Карабаса Барабаса или, другими словами, тайна пространственно-временного расположения Буратино и Карабаса Барабаса по отношению к заветной двери. Если попытаться осуществить редукцию «я» Буратино и «я» Карабаса к конфигурации фактов, создающих

иллюзию существования этих самых «я», то под бурлящей стихией повествования «Приключений Буратино» можно будет обнаружить некое системное основание, узловыми моментами которого являются очаг, потайная дверь и театр. Так, в коморке папы Карло висит холст, изображающий очаг, в котором пылает огонь и в котелке варится баранья похлебка с чесноком. За этим холстом находится потайной вход в чудесный театр, но о существовании этого входа никто из присутствующих не догадывается именно потому, что он скрыт за холстом с нарисованным на нем очагом. В комнате Карабаса Барабаса есть уже не нарисованный, но настоящий очаг, однако в этом очаге из-за отсутствия дров нет огня. К тому же за этим очагом нет никакого потайного входа. Впрочем, никакого входа здесь и не нужно, ибо Карабас Барабас и так уже является хозяином театра. Движимый голодом Буратино, принимает нарисованный очаг за настоящий и, пытаясь сунуть в него нос, естественно, протыкает носом холст. Сквозь образовавшееся отверстие Буратино видит заросшую паутиной дверь и тем самым становится причастником тайны, хотя сам ни в малейшей мере не подозревает об этом. Движимый голодом Карабас Барабас пытается разжечь в своем очаге огонь, используя Буратино в качестве полена, но, услышав рассказ Буратино о его неудачной попытке сунуть нос в нарисованный очаг, он понимает, что перед ним находится живой носитель тайны входа в театр. И Буратино и Карабас Барабас становятся участниками тайны входа, оказавшись перед очагом. Но если Буратино оказывается перед нарисованным очагом с нарисованным огнем, т. е. перед изображением того, чего сейчас нет и что только может быть, то Карабас Барабас находится перед настоящим, но остывшим очагом, т. е. он находится перед тем, что сейчас есть, однако это самое то, что сейчас есть, пребывает не в самом лучшем состоянии. Все это следует понимать в том смысле, что перед Буратино открывается только лишь возможность войти в потайную дверь и попасть в чудесный театр, в то время как Карабас Барабас в свое время уже вошел в свою потайную дверь — иначе он не смог бы стать хозяином театра. Если предельно огрубить и опростить ситуацию, сложившуюся между Буратино и Карабасом Барабасом, то ее можно определить как смертельную борьбу, ведущуюся за статус хозяина театра. Буратино, сам того не подозревая, претендует на статус хозяина театра, а Карабас Барабас, обладая этим статусом, вынужден защищать его от посягательств Буратино.

Вообще же ситуация, описанная в «Приключениях Буратино», фактически досконально воспроизводит архаическую модель жре-

ческой преемственности в культе Дианы Немийской. Претендент на статус жреца этого культа мог добиться его только одним способом, а именно: убив своего предшественника, и удерживал он этот статус только до тех пор, пока его самого не убивал более сильный и ловкий претендент. В «Приключениях Буратино» борьба ведется не за статус жреца, но за статус хозяина театра, да и дело не кончается смертельным исходом, однако Карабас Барабас, лишившись всех своих актеров и самого театра, сидит в луже, в то время как Буратино на крыше уже своего театра победно трубит в трубу, так что общая схема немийской жреческой преемственности просматривается здесь вполне прозрачно. Любопытно, как Джеймс Фрэзер описывает образ жизни и облик немийского жреца: «Из года в год, зимой и летом, в хорошую и плохую погоду, нес он свою одинокую вахту и только с риском для жизни урывками погружался в беспокойную дрему. Малейшее ослабление бдительности, проявление телесной немощи и утраты искусства владеть мечом ставили его жизнь под угрозу; седина означала для него смертный приговор. От одного его вида прелестный пейзаж мерк в глазах кротких и набожных паломников». Это описание удивительным образом напоминает описание первого появления Карабаса Барабаса: «Из-за сцены высунулся человек такой страшный с виду, что можно было окоченеть от ужаса при одном взгляде на него». Однако самое интересное во всем этом заключается даже не в связи страшного облика Карабаса Барабаса с обликом немийского жреца, но в том, что по логике немийской жреческой преемственности страшный Карабас Барабас был когда-то маленьким Буратино, т. е. другими словами, Карабас Барабас есть Буратино, вошедший в потайную дверь и ставший хозяином театра, в то время как Буратино есть Карабас Барабас, еще не вошедший в потайную дверь и еще не ставший хозяином театра. Именно в этом и заключается главная тайна «Приключений Буратино». Раньше, когда я только начал догадываться об этой тайне, я полагал, что Буратино — это Карабас Барабас в детстве, а Карабас Барабас — это Буратино в зрелом возрасте, но со временем я пришел к более точному пониманию: нет ни Буратино ни Карабаса Барабаса — есть некие точки, лежащие по одну и по другую сторону потайной двери. Находясь в одной точке, я являюсь Буратино, находясь в другой точке, я становлюсь Карабасом Барабасом. Однако здесь надо пойти дальше и сказать, что нет никакого «я», становящегося то Буратино, то Карабасом Барабасом. Есть ряд фактов, среди которых следует упомянуть нарисованный очаг с нарисованным пламенем, потайную дверь, ведущую в вол-

шебный театр, и настоящий, но потухший очаг в доме действующего хозяина театра. Будучи рассматриваемы из разных пространственно-временных точек, эти факты будут образовывать разные конфигурации, и именно эти конфигурации будут предопределять природу каждой из точек. В данном конкретном случае эти конфигурации фактов предопределяют природу Буратино и Карабаса Барабаса, и именно это составляет главную тайну «Приключений Буратино» — ту самую тайну, о которой я начал догадываться еще в детстве, но осознать и формулировать которую смог только много позже — в пору своих зрелых лет.

Тайна конфигурации фактов, предопределяющих природу личности Буратино и Карабаса Барабаса, может быть постигнута только тогда, когда удастся достигнуть полной остановки и нейтрализации механизма повествования, ибо повествование является одним из первейших условий возникновения иллюзии субстанционального существования личности. Вот почему, если я действительно хочу осознать свое «я» как некую иллюзию, возникающую в результате определенного расположения фактов, или, лучше сказать, определенной констелляции предметов и явлений, то прежде всего мне следует категорически отказаться от соблазна заняться собственным жизнеописанием. Мне следует самым внимательным образом следить за тем, чтобы у меня не могло получиться что-то подобное автобиографии, ведь в конечном итоге каждая автобиография есть не что иное, как описание своего длинного носа или своей длинной бороды. Каждая автобиография представляет собой описание ряда переживаний, впечатлений и мыслей, возникающих в результате соприкосновения некоего «я» с внешним миром — а что есть все эти описания, как не описания индивидуальной формы носа или индивидуальной формы бороды, то более, то менее отчетливо вырисовывающихся на фоне текущих мировых событий? Уже само слово «автобиография», т. е. «собственное жизнеописание», делает неизбежным отношение к своему «я» как к чему-то реально существующему, что эпически повествует «о времени и о себе», хотя на самом деле нет никакого отдельно взятого времени и никакого отдельно взятого «меня самого», о котором я сам мог бы вальяжно повествовать — есть некая общая данность «времени во мне» и «меня во времени», но эта данность недоступна для повествования. Стало быть, если я хочу прикоснуться к этой данности, мне необходимо перестать повествовать и, отказавшись от идеи автобиогра-

фии, попробовать реализовать совершенно другую идею — я назову эту идею идеей автоархеологии.

Говоря об идее автоархеологии, прежде всего следует отметить, что она совершенно несовместима с идеей ахматовской иерархии сора и цветов, и даже более того, она не просто упраздняет эту иерархию, но отдает явное предпочтение сору перед цветами. Подобно тому, как какой-нибудь ржавый гвоздь, найденный в культурном слое XII века среди керамических черепков и полусгнивших бревен, может сказать проницательному взгляду археолога гораздо больше, чем великое произведение искусства, относящее к тому же времени, так и случайно сохранившийся счет из ресторана или квитанция из медвытрезвителя может способствовать воссозданию конфигурации предметов и явлений, порождающих иллюзию существования моего «я» в гораздо большей степени, чем самый выдающийся и оригинальный художественный текст. В пространстве автоархеологии и счет из ресторана, и оригинальный художественный текст равным образом ничего не значат сами по себе и обретают смысл только в системе нелинейных динамических связей с другими текстами, превратившимися в некие текстовые единицы. Таким образом, здесь речь должна идти о совершенно новом принципе построения текстового пространства. Если в результате реализации идеи автобиографии возникает автономный самодостаточный текст, спаянный воедино линейной последовательностью повествования, осуществляемого неким повествующим «я», то в результате реализации идеи автоархеологии возникает совокупность текстов, не претендующих ни на самодостаточность, ни на оригинальность, но образующих между собой некую динамическую систему нелинейных связей и соотношений, и именно в этих межтекстовых связях и взаимоотношениях и заключается суть пространства автоархеологии. В самодостаточности текста автобиографического типа уже изначально заложена статическая точка зрения, разделяющая единство реальности на мое «я» и все остальное, что подразумевает незыблемость и неукоснительность власти субъект-объектных отношений. В динамической системе нелинейных межтекстовых соотношений пространства автоархеологии наличие единой статической точки зрения становится практически невозможным, а потому и проблема субъект-объектных отношений здесь, можно сказать, полностью снимается. И если автобиографический текст лишь описывает ситуации, происходящие с моим «я» в этом мире, то автоархеологическое текстовое пространство реально воссоздает ту конфигурацию фактов, которая заставляет меня воспринимать мое

собственное «я» как нечто субстанционально существующее. Таким образом, реализация идеи автоархеологии упраздняет иллюзию, порождаемую идеей автобиографии, да и идеей повествования как такового. В свое время Делёз определил состояние постмодерна как состояние недоверия к «метанаррациям», или к великим рассказам, и при этом акцент делался, как мне кажется, именно на недоверии ко всему великому. Но у меня всегда возникал вопрос: а почему речь идет о недоверии только к великим рассказам, а не к рассказам вообще? Я давно уже перестал доверять любым рассказам, любым наррациям, любым повествованиям — какими бы они ни были — великими, малыми или совершенно пустячными. И теперь я полагаю, что место рассказа — это новостные программы, детективные сериалы и пересуды о бытовых неурядицах. Если же дело доходит до реальности, то рассказ должен умолкать. Мне кажется, что единственная ситуация, при которой рассказ еще возможен, — это рассказ о возможности или невозможности рассказа как такового. Рассказ о возможности или невозможности рассказа порождает текст о возможности или невозможности текста — это-то и составляет предмет автоархеологии. Идея автоархеологии подразумевает не написание нового оригинального текста, но осуществление неких манипуляций с уже существующими и к тому же обязательно оригинальными текстами. Цель этих манипуляций заключается в выяснении того, на каком основании эти тексты вообще возможны, или, другими словами, в выявлении той конфигурации фактов, которая порождает эти тексты. Стало быть, для того чтобы механизм автоархеологии смог начать работать, необходимо прежде всего отыскать и отобрать тексты, которые могли бы выполнять функцию археологических артефактов, и первым шагом на пути к созданию автоархеологического пространства будет являться нахождение именно таких текстов.

В отрочестве и юности я часто предавался фантазиям, в которых, мысленно перемещаясь лет на двадцать-тридцать вперед, я встречался с самим собой, но уже в тридцатилетнем или даже в сорокалетнем возрасте. Эти воображаемые встречи начинались с ритуальной формулы «Обращаюсь к себе более старшему», после чего следовал мой монолог, в котором я рассказывал себе самому о своих мыслях, чувствах и переживаниях и вместе с тем пытался представить ту реакцию, которую мог вызвать мой собственный рассказ у меня же самого в более зрелом возрасте. Сейчас эта си-

туация не представляется мне такой уж фантастической, ибо от отроческих и юношеских лет у меня сохранился целый ряд дневниковых записей и стихотворений, на которые я мог бы отреагировать теперь написанием новых текстов. Пикантность такой текстовой переключки могла бы заключаться в том, что «я более молодой» пытаюсь рассказать о себе себе же «более взрослому», в то время как я «более взрослый», не веря уже в возможность рассказа самого по себе, слышу в этом рассказе совсем не то, о чем я себе рассказываю. Все это опять-таки напоминает один из эпизодов «Приключений Буратино», в котором в ответ на приказ Карабаса Барабаса залезть в потухающий очаг Буратино говорит, что не может этого сделать, ибо однажды уже пытался залезть в очаг, но, поскольку очаг оказался нарисованным на холсте, он лишь проткнул его носом. Буратино полагает, что рассказывает только о себе и о своем личном опыте общения с нарисованным очагом, но на самом деле он рассказывает о кое-чем гораздо большем, ибо личный опыт Буратино представляет собой конфигурацию фактов, заключающую в себе, кроме всего прочего, и тайну входа в чудесный театр — тайну, о которой сам рассказывающий Буратино даже и не подозревает. Подобно рассказу Буратино о нарисованном очаге, каждый рассказ о себе, каждый рассказ о своем «я» неизбежно заключает в себе некую тайну, неведомую самому рассказчику, но для того, чтобы прикоснуться к этой тайне, необходимо прекратить слушать то, о чем рассказывается в рассказе, и отнестись к рассказу как к археологическому артефакту, обнаруживающему существование определенной конфигурации предметов и явлений. Каждый рассказ, независимо от своего содержания, заключает в себе потенциальную возможность прикосновения к реальности, и для того чтобы воспользоваться этой возможностью, нужно быть таким же проницательным и умелым слушателем-археологом, каким явился Карабас Барабас, одаривший Буратино за его рассказ пятью золотыми монетами. Что же касается меня, то в моей ситуации мне нужно было стать и Буратино и Карабасом Барабасом одновременно. Собственно говоря, моя отчасти полувоображаемая, отчасти вполне реальная встреча меня «более молодого» со мною же «более зрелым» есть не что иное, как встреча Буратино с Карабасом Барабасом, во время которой я «более молодой» в качестве Буратино рассказываю нечто о себе, а я «более взрослый» в качестве Карабаса Барабаса могу интерпретировать этот рассказ как археологический артефакт, указывающий на существование определенной конфигурации предметов и явлений. Если же говорить о месте этой встре-

чи, то таким местом должно стать текстуальное пространство автоархеологии, в котором на последование моих юношеских стихов накладывается последование моих старческих комментариев, в результате чего возникает первый уровень, или первый пласт нелинейных межтекстовых отношений. Мои юношеские стихи вряд ли представляют интерес сами по себе, да и мои старческие комментарии явно не тянут на статус самостоятельных текстов, но я писал уже о том, что в пространстве автоархеологии отдельно взятые тексты ничего не значат и обретают смысл только в качестве фактов межтекстовых нелинейных отношений. Что же касается этих отношений, то они представляют собой не столько текстовый феномен, сколько определенную ситуацию. Вообще автоархеологическое пространство — это ситуация. Ситуация встречи меня «более молодого» со мной «более пожилым», ситуация встречи Буратино с Карабасом Барабасом, а предназначение текстов состоит лишь в том, чтобы создать условия для возникновения этой ситуации.

Трактат о форме облаков

Мне так и не удалось закончить «Трактат о форме облаков», который я неоднократно порывался написать в начале шестидесятих годов, и разрозненные фрагменты которого были полностью утрачены мною. Есть какая-то высшая правда в том, что я не мог завершить этот трактат и что фрагменты его потерялись, — это соответствует духу и природе облаков. Завершенный и написанный «Трактат о форме облаков» не есть истинный «Трактат о форме облаков». Истинный «Трактат о форме облаков» должен быть недописан и утерян.

Ровно сколько я помню себя, ровно столько я ощущаю в себе непреодолимую тягу к разглядыванию облаков. В детстве я мог часами смотреть на кучевые облака, в отрочестве я познал научную классификацию облачных форм: cirro-cumulus, cirro-stratus, alto-cumulus, alto-stratus, strato-cumulus, cumulo-nimbus и т. д., в юности, наконец, я почувствовал себя готовым к написанию «Трактата о форме облаков» и приступил к работе над ним. В этом трактате прежде всего опровергалось общепринятое мнение, согласно которому выражение «витать в облаках» означает полную оторванность от реальности, и утверждалось обратное, а именно: что постоянное созерцание облачных форм есть наивернейший путь к состоянию пребывания в реальности. Но для такого утверждения нужно было опровергнуть еще одно общепринятое положение, согласно которому звездное небо почитается образцом постоянства, неизбылемости и порядка, в то время как небо с бегущими по нему облаками являет собой образ непостоянства, зыбкости и непредсказуемости. На самом деле та конфигурация звезд, которая наблюдается нами сейчас, тоже не постоянна — только в масштабах человеческой жизни это невозможно заметить. Даже в масштабах жизни всего человечества можно заметить разве что перемещение точки весеннего равноденствия по трем зодиакальным знакам. Но если мы возьмем временные масштабы порядка десятков и сотен миллионов лет, то положение звезд относительно Земли за это время значительно изменится и картина звездного неба будет совсем иной. Рассыплется ковш Большой Медведицы, распадется пояс Ориона, Полярная звезда перестанет указывать на север, и на небе появятся совсем другие созвездия. Если некое суперсущество смогло бы заснять все эти изменения на пленку, а потом прокрутить эту пленку в ускоренном режиме, то можно было бы увидеть, как созвездия меняют свои очертания, подобно меняющим свою форму облакам,

а спирали галактик закручиваются со скоростью вращения воронки мыльной воды, засасываемой в сток ванны. Так что неизменность звездного неба всего лишь иллюзия. На самом деле видимая нами конфигурация звезд подвержена изменениям не в меньшей степени, чем формы облаков, — все дело заключается лишь в разнице временных масштабов этих изменений. Таким образом, изменения или перемены есть высшая реальность, и наиболее непосредственным для человека образом эта реальность раскрывается в изменчивости облачных форм, в то время как мнимая неизменность и постоянство звездного неба способны только ввести в заблуждение, навеявая мысли о некоем неизменном и незыблемом основании мира.

Естественным продолжением мысли о неизменном и незыблемом основании мира является ощущение незыблемости и постоянства моего «я». Это «я», образуемое нашими мыслями, чувствами, творческими устремлениями и целевыми установками, представляется нам некоей постоянной данностью, в корне отличной от бегущих по нему облаков, которые воспринимаются нами как что-то иллюзорное и несубстанциональное. На самом же деле все обстоит по-другому: изменчивость и неуловимость облаков и есть подлинная реальность, в то время как постоянство нашего «я» есть лишь иллюзия. Эта иллюзия закрепляется грамматическими и логическими построениями, которые, овеществляя наше «я», убеждают его в его собственном незыблемом постоянстве, в его реальном существовании. Так образуются два пространства: грамматическое пространство, закрепляющее иллюзию существования постоянного «я», и иероглифическое пространство облаков, в котором закрепленное собою «я» может быть взведено к реальности постоянного изменения. Эти два пространства связаны для меня с определенной визуальной данностью, которая находилась у меня перед глазами на протяжении многих лет, ибо этой визуальной данностью было не что иное, как вид, открывающийся из окон нашей огаревской квартиры. Если смотреть из окна моей комнаты, то слева можно было увидеть псевдоклассическую колоннаду МВД, справа возвышалась колокольня церкви Воскресения Слоущего, а прямо перед глазами до самого горизонта простирался каскад крыш, труб и телевизионных антенн, над которыми по голубому небу проплывали вереницы кучевых облаков. Пространство крыш и домов носило ярко выраженный грамматический характер, а пространство неба и облаков являло собой иероглифическую природу. В терминах фрагментов «Трактата о форме облаков» пространство неба и облаков определялось мною как область бытия, а пространство крыш и домов —

как область существования. Противопоставление терминов бытие — существование обростало порой дополнительными словами и превращалось в глубину бытия и плоскость существования или даже в голубую глубину бытия и серую плоскость существования. Эти последние словосочетания несут на себе явную печать визуального происхождения, и это неудивительно, ибо вся эта терминологическая конструкция, неоднократно употребляемая в моих дневниках, стихотворениях и разговорах тех лет, в конечном итоге коренится в том, что я постоянно видел из окна своей комнаты. Бытие — это иероглифическое пространство голубого неба, в котором парят куцевые облака; существование — это грамматическое пространство крыш и домов, в которых живут «жрецы турбин и званого обеда». Мое «я» пришпилено к грамматической плоскости существования, но в то же время оно не чуждо чаянию иероглифической глубины бытия.

Во фрагментах «Трактата о форме облаков» опровергалось еще одно общепринятое мнение, согласно которому состояние бодрствования должно рассматриваться как область реальности и действительности, а состояние сна почитается за нечто иллюзорное, нереальное и просто несуществующее. В этих фрагментах утверждалось нечто прямо противоположное, а именно: что состояние бодрствования есть состояние иллюзии существования постоянного, неизменного «я», в то время как в состоянии сна эта иллюзия может быть преодолена, и часто действительно преодолевается, непредсказуемыми изменениями сна, а это значит, что в состоянии сна наше сознание находится гораздо ближе к реальности, чем когда оно находится в состоянии бодрствования. Глубина бытия раскрывается в состоянии сна; плоскость же существования разворачивается в состоянии бодрствования. Для того чтобы погрузиться в иероглифическую глубину бытия, необходимо упразднить грамматическую плоскость существования, а это возможно только в том случае, если мы сможем подчинить состояние бодрствования действию законов сна. «Трактат о форме облаков» должен был указать способ, при помощи которого законы сна можно было бы установить на территории состояния бодрствования.

Содержание

О конце времени русской литературы.....	4
О проблеме поколений	30
О Хлебникове, Заболоцком и Хармсе	58
Книга пестрых прутьев Иакова	67
Три эпитафии	111
О Буратино и Карабасе Барабасе.....	125
Трактат о форме облаков	136

Научно-популярное издание

Владимир Иванович Мартынов

**Пестрые прутья Иакова:
Частный взгляд на картину
всеобщего праздника жизни**

Современная русская философия

Компьютерная верстка: *М.А. Махонина*
Оформление обложки: *И.Е. Эффа*

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.006314.05.07 от 31.05.2007

Подписано в печать 25.10.08
Формат 60х84/16. Изд. № 1-82/08
Усл. печ. л. 8,75. Уч.-изд. л. 9,25. Тираж 500 экз.
Заказ № 669

Издательство МГИУ, 115280, Москва, Автозаводская, 16

**По вопросам приобретения продукции
издательства МГИУ обращаться по адресу:
115280, Москва, Автозаводская, 16
www.izdat.msiu.ru; e-mail: izdat@msiu.ru; тел.: (495) 677-23-15**

Отпечатано в типографии издательства МГИУ

ISBN 978-5-2760-1690-0
978527601690
0

