

Постмодернизм в России



— Что это такое —
постмодернизм? —
подозрительно
спросил Стёпа.
— Это когда ты
делаешь куклу куклы.
И сам при этом кукла.
В. Пелевин. «Числа»

Нельзя быть человеком XXI века,
не усвоив опыт постмодернизма,
так же как человек XIX века
не мог сформироваться
без влияния романтизма,
а человек XX века — без уроков
авангарда. И даже для того, чтобы
преодолеть постмодернизм,
нужно сначала освоить его
как систему — и постепенно
подняться на ту ступень
рефлексии, которая позволит
увидеть его уже пройденным,
а значит, открыть перед собой
новый горизонт культуры.

М. Эпштейн



НОВЫЙ
КУЛЬТУРНЫЙ
КОД

Михаил Эпштейн

Постмодернизм в России



АЗБУКА

Санкт-Петербург

УДК 168.522+7.038.6

ББК 71+85

Э 73

Серийное оформление Вадима Пожидаева

Оформление обложки Валерия Гореликова

Эпштейн М.

Э 73 Постмодернизм в России / Михаил Эпштейн. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 608 с. — (Новый культурный код). ISBN 978-5-389-15249-6

Михаил Наумович Эпштейн — российско-американский философ, культуролог, литературовед, лингвист, эссеист, лауреат премий Андрея Белого, Лондонского Института социальных изобретений, Международного конкурса эссеистики (Берлин—Веймар), Liberty (Нью-Йорк). Профессор Университета Эмори (США), автор трех с лишним десятков книг и более семисот статей и эссе, переведенных на двадцать четыре иностранных языка.

«Постмодернизм в России» — это разностороннее исследование российского постмодерна, его истоков и основных этапов в XX—XXI веке, а также культурно-исторических отличий от западного постмодернизма. В России постмодернизм стал не только направлением в философии, литературе и искусстве, но и способом критического и иронического осмысления повседневности, общественно-политических и технических симулякров. Эта книга писалась почти сорок лет, одновременно со становлением самого российского постмодернизма, у истоков которого стоял и сам М. Эпштейн. Автор выдвигает оригинальную концепцию конца Нового времени и соотношения постмодернизма с модернизмом, коммунизмом, экзистенциализмом. Рассматривает основные литературные и теоретические программы постмодерна в творчестве его ярких представителей (А. Синявского, И. Кабакова, Вен. Ерофеева, Д. Пригова, Т. Кибирова, А. Гениса...) и отдельных направлений (метареализм, концептуализм, соц-арт, арьергард).

УДК 168.522+7.038.6
ББК 71+85

ISBN 978-5-389-15249-6

© Михаил Эпштейн, 2005, 2019
© Оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2019
Издательство АЗБУКА®

Содержание

Введение.....	9
---------------	---

РАЗДЕЛ 1. ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

Информационный взрыв и травма постмодерна	26
Отставание человека от человечества. — Постмодерная травма. — Референция от обратного. — Специализация и дезинтеграция. — Век новых катастроф? — Постинформационный шум. — Датаизм и новейшая информационная травма	
Ироническая диалектика: Революции XX века как предпосылка постмодернизма.....	54
Модернистские корни постмодернизма. — <i>Тунер</i> в культуре и научная революция. — Текстуальная революция. — Экзистенциальная революция. — Сексуальная революция. — Социальная революция. — Материалистическая революция. — Революция как создание гиперфеноменов. — Постмодерная ирония: от <i>супер</i> к <i>псевдо</i>	

РАЗДЕЛ 2. СВОЕОБРАЗИЕ РОССИЙСКО-СОВЕТСКОГО ПОСТМОДЕРНА

Истоки и смысл русского постмодернизма	79
Культура вторичности. — Интуиция пустоты. — Философская критика Запада и диалектическое опустошение понятий. — Все как ничто. — Исторический парадокс российского постмодерна	
Постмодернизм и коммунизм.....	106
Создание гиперреальности. — Детерминизм и редуционизм. — Анти-модернизм. — Идеологический эклектизм. — Критика метафизики. Диалектика и деконструкция. — Эстетический эклектизм. — Цитатность. — Среднее между элитарным и массовым. — Постисторизм и утопия	
Соцреализм и соц-арт	133
Социалистический реализм между модерном и постмодерном. — От соцреализма к соц-арту	

РАЗДЕЛ 3. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДВИЖЕНИЯ.
МЕТАРЕАЛИЗМ. КОНЦЕПТУАЛИЗМ. АРЬЕРГАРД

Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом.	143
Поэзия как самосознание культуры. — О концептуализме. — О метареализме. — Шкала поэтических стилей	
От метафоры к метаболе. О «третьем» тропе	175
Как труп в пустыне я лежал...	
От лирического «я» к лирическому «оно»	186
Высшая реальность в метареализме и концептуализме.	194
Метареализм. «Сад» у Ольги Седаковой. — Концептуализм. «Дальше» Льва Рубинштейна. — Норма у Платона и Владимира Сорокина	
Манифесты новой поэзии. 1980-е	204
Зеркало-щит. О концептуальной поэзии. — Что такое метареализм. — Каталог новых поэзий	
Концептуализм как прием и как мировоззрение	217
Лишний мир, или Становление арьергарда.	230
От лишнего человека — к лишнему миру. — Арьергард. — Российское «послебудущее» и западный постмодернизм	
Циклическое развитие русской литературы	249

РАЗДЕЛ 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ.
СЛОВО — ВЕЩЬ — ИЗОБРАЖЕНИЕ — ИГРА

Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова.	258
Таинственный чердак. — Границы между литературой и живописью. — «Никакой» стиль. — Текст и картинка. — Лубок и миф. — Неолубок и профанация мифа. — Синтез искусств, анализ мифа. — Художественное двуязычие и язык пустоты. — Пустота-отрицание. — Пустота-утверждение. — Критика чистого изображения	
Вещь и слово. О лирическом музее и новой мемориальности	294
Что такое лирический музей? — Между складом и свалкой. — Домашний музей. Антивитрина. — Новая мемориальность. От эпики к лирике. — Значение единичности. Космодицея и антроподицея. — Опыты описания вещей. — Вещь как слово о себе	
Игра в жизни и в искусстве	324
Игра и постмодерн. — Эстетические и социологические концепции игры. — Разновидности игры. — Игра и литература. — Игра драматическая и театральная. — Системы актерской игры. — Игровое и серьезное	

РАЗДЕЛ 5. ДВИЖЕНИЯ МЫСЛИ

Между экзистенциализмом и постмодернизмом. Андрей Синявский. . .	353
Соцреализм как пародия и мистика. — Между экзистенциализмом и постмодерном. — Пушкин — наше ничто. Творчество из пустоты. —	

Голоса ниоткуда. — Искусство — дурачество — воровство. — Эстетическое оправдание России. — Стилистика еврейского вопроса. — Кто такой мыслитель?	
Манифесты нового сознания. 1980-е	389
Экология мышления	391
Эссеизм как направление в культуре	394
Бедная религия	398
Эпоха универсализма	404
Архетип и кенотип	407
Парадокс ускорения	412
Рождение культуры из цивилизации	416
Теория и фантазия	421
Веселье мысли, или Культура как ритуал. Александр Генис	428

РАЗДЕЛ 6. ГРАНИЦЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

После карнавала, или Обаяние энтропии. Венедикт Ерофеев	442
Условия мифосложения. — Новый юридический? — Диалектика похмелья. — Деликатность и противоречия. — По ту сторону карнавала. — Обаяние энтропии. — От бедной Лизы к бедному Вене	
Новая сентиментальность. Тимур Кибиров и другие	468
Будущее после смерти «будущего»	479
Крест новизны. — Лиотар и Джеймисон: два постмодернизма. — Будущее как проклятие и благословение. — Реальность после симулякра	

РАЗДЕЛ 7. ПО ТУ СТОРОНУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

От <i>post</i> к <i>proto</i> . Новое начало — протеизм	494
Fin de siècle. — Début de siècle. — <i>Proto</i> как вектор нашего времени. — Что такое протеизм? — Протеизм современной цивилизации. — Ожидания и опасения. — Утопия и апокалипсис. — Техномораль. — Протеизм и авангард	
Постмодернизм и взрывное сознание XXI века	536
Техника и витальность. — От мультикультурализма к транскультуре. — Постправда. Реакционный постмодернизм	

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Постмодерн и искусственный интеллект	547
Постмодернизм как первая стадия постмодерности	550
Приложение	
Разговор с Андреем Битовым о постмодернизме. 1995	556
Словарь терминов	573

Содержание

Библиография	577
Постмодернизм в целом	577
Русский постмодернизм	578
Работы Михаила Эпштейна о постмодерне	582
Summary	587
Contents	589
Именной указатель	593
Предметно-тематический указатель	600

1

Та или иная идея достигает пика популярности, когда становится притчей во языцех. Ее обвиняют во всех смертных грехах, поминают к месту и не к месту, приписывают чудодейственное или злокозненное влияние.

Политики непрерывно лгут и извращают факты — виноват постмодернизм, который стер грань между фикцией и реальностью.

Художники вместо произведений искусства выставляют кучи мусора в сопровождении бессмысленных надписей — дурят зрителей постмодернизмом.

Ученые вместо исследований выдают псевдонаучную чушь, прикрытую модными словечками, — постмодернизм дотянулся даже до науки.

Постмодернизм не интересуется ничем, кроме самого себя. Туземец упрекает антрополога, который якобы его изучает: «Может быть, для разнообразия поговорим и обо мне?»

О постмодернизме слагаются анекдоты. Идет Штирлиц по лесу, видит — сидит на дереве Бодрийяр. «Штирлиц», — подумал Бодрийяр. «Симулякр», — подумал Штирлиц.

Появляются анекдоты в стиле постмодернизма. Сартр сидит в кафе и пишет книгу «Бытие и ничто». Подходит официант. «Кофе без сливок, пожалуйста», — просит Сартр. «Извините, у нас нет сливок. Можно я принесу кофе без молока?»

Не за что ухватиться! В каком мире мы живем? Мониторы, экраны, презентации, все что-то изображают из себя, паясничают. Государство — фабрика фейков. Сплошная подделка и надувательство.

Реалити-шоу, исторические реконструкции, монструозный кинопроект «Дау», перетасовка времен, вселенская «смазь»... И во всем этом нет ни души, ни совести, ни вдохновения.

Нарастание абсурда, ткань реальности расплзается в неожиданных местах: дыра в обшивке космического корабля, 146% населения голосуют «за», здание посольства становится складом кокаина... Постмодерные штучки.

Теперь ничего прямо не скажут, одни только «как бы» и «типа». Как бы бизнес, как бы компания, как бы прибыль, как бы договор. От постмодерна прохода нет.

В Японии торговые центры стали украшать к Рождеству христианской символикой, — например, в одной из витрин выставлен Санта-Клаус, распятый на кресте.

Люди теряют половую и национальную идентичность, выдают себя за представителей каких-то несуществующих гендеров и фантастических этносов — постмодернизм затуманил мозги.

Все работают спустя рукава. Тяп-ляп. Ничего не доводится до конца. Утерян критерий качества. Все равно, дескать, везде ризомы и «хаосмос».

Непонятно, говорит он всерьез или издевается. Не дождешься прямого слова — сплошной стеб.

«Так он писал темно и вяло...» Такая мода была у романтиков, а теперь ее подхватили постмодернисты.

Шекспиру, Прусту и Джойсу пора потесниться. В литературный канон теперь входят Сароджини Найду, Арун Колаткар и Оодгероо Ноонуккал.

«Все смешалось в доме Облонских» — вероятно, эти господа тоже были постмодернистами.

«— Что это такое — постмодернизм? — подозрительно спросил Степа. — Это когда ты делаешь куклу куклы. И сам при этом кукла» (В. Пелевин. Числа).

Итак, во всем происходящем в XXI веке виноват, конечно же, постмодернизм. И это свидетельство его триумфа: он превратился в мем, который на устах даже у тех людей, которые мало читают и для которых культура лишь развлечение. И еще это говорит о том, что постмодернизм добрался до России, превратившись из термина изысканной эстетики в ходовое словцо, которым легко отшутиться, отмахнуться от всего сложного и непонятного.

Во всех вышеприведенных репликах, резонных или вздорных, обывательских или просто шуточных, проглядывает нечто общее, действительно присущее постмодерну. Постмодернизм — это больше о форме, чем о содержании; о знаках, чем о значениях;

больше о восприятии и понимании, чем о голых фактах; об информационных системах, о моделях и копиях, о призмах и линзах, через которые мы смотрим на мир.

Одно из первых системных определений того, что впоследствии стало называться постмодерном, предложил американский архитектор Роберт Вентури (1925–2018) в книге «Сложности и противоречия в архитектуре» (1967). Отвергая стерильную, «пуританскую» функциональность модернизма, Вентури провозгласил эстетику сложного, разнородного — причудливое соединение разных стилей:

В архитектуре мне нравятся сложность и противоречия... Гибридные элементы мне нравятся больше, чем «беспримесные», компромиссные больше, чем «цельные», искривленные больше, чем «прямолинейные», неопределенные больше, чем «четкие»... вмещающие в себя больше, чем исключаящие, чрезмерные больше, чем простые... противоречивые и двусмысленные больше, чем прямые и ясные. Я за беспорядочную жизненность, а не за очевидное единство. Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность¹.

Здесь уже намечены те особенности новой эстетики, которые полвека спустя отразились в анекдотических представлениях о вездесущем, неуловимом, дурацком, опасном, разрушительном постмодерне.

2

Постмодернизм — самое влиятельное направление в культуре последней трети XX века, которое бросило вызов модернизму и всему наследию западной цивилизации Нового времени. И в XXI веке постмодерн остается все еще действенной силой, формируя новые культурные течения, которые, в свою очередь, бросают вызов ему самому.

Понятие постмодернизма систематически стало применяться к новым тенденциям в архитектуре, литературе, философии

¹ *Вентури Р.* Сложности и противоречия в архитектуре // Мастера архитектуры об архитектуре; Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. М., 1972. С. 543. См.: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=3478>.

с 1970-х годов¹. Обычно постмодернизм определяется как культурная формация, исторический период или совокупность теоретических и художественных движений, которым свойственны принципиальный *эklekтизм* и *фрагментарность*, отказ от больших, всеохватывающих мировоззрений и повествований. «Просветительская» установка на идеал, поиск некоей универсальной и рационально постижимой истины отождествляются с опасностями утопизма и тоталитаризма. Мир мыслится как *текст*, бесконечная *перекодировка* и *игра знаков*, за пределом которых нельзя явить означаемые «вещи» как они есть, «истину» саму по себе. Текст мыслится *«интертекстуально»*, как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише. Речевые акты рассматриваются как самореферентные, относящиеся к самому

¹ Считается, что термин «постмодерный» был впервые использован в 1870-е гг.: английский художник Джон Уоткинс Чапмен (John Watkins Charman) предложил «постмодерный стиль живописи» как путь дальнейшего развития искусства после французского импрессионизма. «Постмодернизм» встречается у немецкого философа Рудольфа Паннвица (Rudolf Pannwitz) в его книге «Кризис европейской культуры» (1917) как обозначение нигилизма в культуре XX в. В 1934 г. этот термин использовал испанский критик Федерико де Онис (Federico de Onis) в книге «Антология испанской и испано-американской поэзии, 1882–1932», чтобы охарактеризовать растущую в то время литературную реакцию против модернизма начала века. В 1939 г. выходит книга английского теолога Бернарда Белла (Bernard Iddings Bell) «Религия живых: книга для постмодернистов», где постмодернизм обозначает реакцию против модернистского секуляризма и начало нового религиозного подъема. В много-томном сочинении Арнольда Тойнби «Изучение истории», в 5-м томе, вышедшем в 1939 г., термин «постмодернизм» относится к периоду возникновения массового общества после Первой мировой войны.

Среди литературоведов и критиков, которые придали этому термину принципиальное значение на рубеже 1960–1970-х гг., следует выделить Ирвинга Хау (Irving Howe, «Массовое общество и постмодерная литература», 1970), Лесли Фидлера (Leslie Fiedler, «Новые мутанты», 1971), Ихаба Хассана (Ihab Hassan, «Расчленение Орфея; к постмодерной литературе», 1971). В архитектуре важнейшими вехами на пути к постмодернизму стали книги Джейн Джейкобс (Jane Jacobs) «Смерть и жизнь великих американских городов» (1961), Роберта Вентури (Robert Venturi) «Сложность и противоречие в архитектуре» (1966) и Чарлза Дженкса (Charles Jencks) «Язык постмодерной архитектуры» (1977). Основы постмодерной философии были заложены трудами французов Мишеля Фуко («Порядок вещей; Археология гуманитарных наук», 1966), Жака Деррида («О грамматологии», 1967), Жюльи Делёза и Феликса Гваттари («Анти-Эдип: капитализм и шизофрения», 1972), Жана Бодрийяра («Символический обмен и смерть», 1976), Жана-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна; доклад о знании» (1979) и американского философа Ричарда Рорти «Философия и зеркало природы» (1979).

языку, в связи с чем возникает множество парадоксов типа «лжеца». Понятие реальности конструируется производно от тех концептуальных схем и текстуальных стратегий, которые зависят от *расовых, этнических, гендерных, сексуальных* идентичностей и ориентаций исследователя, от его властных позиций и устремлений. На место категорий единства и противоположности выдвигаются категории *различия* и *инаковости*, которые устанавливают ценность «*другого*», иногоположного, выходящего за рамки данной системы. Всякая иерархия ценностей, в том числе противопоставление «элитарного» и «массового», «центра» и «периферии», «глобального» и «локального», революционная оппозиция обществу, авангардистский вызов традиции, снимается во имя *существования* разных культурных моделей и канонов, самоценных, самодостаточных и несводимых друг к другу. Те группы и субкультуры, которые раньше считались *маргинальными*, выдвигаются на первый план как субъекты политической деятельности и интеллектуального самовыражения — отсюда *феминизм, постколониализм*, многообразные *сексуально-гендерные* альтернативы, стратегии письма и общественные движения. Личность, оригинальность, авторство рассматриваются как иллюзии сознания или условные конструкции, за которыми действуют механизмы знаковых систем, языка, бессознательного, рынка, международных монополий, властных структур, распределяющих функции между индивидами.

Среди терминов и понятийных комплексов, которыми чаще всего характеризуется культура постмодернизма, выделяются «означающие без означаемых», «симулякр» (подобие без подлинника), «интертекстуальность», «цитатность», «деконструкция», «игра следов», «исчезновение реальности», «смерть автора», «эпистемиологическая неуверенность», «критика метафизики присутствия», «гибель сверхповествований» (обобщающих моделей мироздания), «антиутопизм и постутопизм», «крах рационализма и универсализма», «крах логоцентризма и фаллоцентризма» (мужского шовинизма), «фрагментарность», «эkleктика», «плюрализм», «релятивизм», «рассеивание значений», «крах двоичных оппозиций», «различение», «другое», «многокультурность», «скептицизм», «ирония», «пародия», «пастиш» (или «центон», художественная композиция, составленная из цитат, часто с целью пародии)...

Дать четкое и однозначное определение постмодернизма трудно, потому что, во-первых, постмодернизм по своей сути «апофа-

тичен», ускользает от дефиниций и располагает скорее к «инфинициям», то есть бесконечным оговоркам о том, чем он не является; во-вторых, само это понятие, несмотря на полувековую историю, еще не успело отстояться и застыть для четких определений, чаще просто перечисляются его признаки; в-третьих, такое определение может быть скорее результатом, чем предпосылкой самостоятельного исследования. Задача данной книги именно в том, чтобы определить понятие постмодернизма с учетом его российской специфики, без которой, на мой взгляд, вообще невозможно осмыслить историческую значимость этого феномена и его глобальные последствия.

3

В 1970–1980-е годы понятие постмодернизма прилагалось почти исключительно к Западу, и лишь в конце 1980-х и начале 1990-х годов появились работы о постмодернизме в Японии, в Латинской Америке, затем — в Китае¹. Применение этого понятия к России еще в середине 1990-х годов вызывало сомнение и даже недоумение, поскольку считалось, что постмодернизм — это новейшая культурная формация, возникающая на основе высокотехнологического, постиндустриального, позднекапиталистического общества. Действительно, сама постановка проблемы «постмодернизм в России» предполагает известную концептуальную дерзость и, во всяком случае, требует объяснения той теоретической стратегии, которая делает мыслимым такое словосочетание, вынесенное в заглавие книги.

Обозначим несколько главных тезисов. Понятие постмодерна — это ключ к всеобъемлющей периодизации всемирной истории, которая традиционно делится на три большие эпохи: древность, Средневековье и Новое время. Как ни условна такая классификация, она позволяет взглянуть на всемирную историю с высоты птичьего полета и обнаружить динамику и взаимосвязь более конкретных периодов. Очевидно, что в XX веке исчерпы-

¹ См., например: *Корнилов М. Н.* Постмодернизм и культурные ценности японского народа: научно-аналитический обзор. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 1995; *Postmodernism and China* / Coedited by Arif Dirlik and Zhang Xudong. Durham, N. C.: Duke University Press, 1997.

ваются основные движущие силы Нового времени, формировавшие его с периода Ренессанса: антропоцентризм, индивидуализм, рационализм, вера во всемогущество разума и свободу личности. Уже в 1920–1930-е годы выдвигаются концепции перехода от Нового времени (Modern Age) к «новому средневековью» (Н. Бердяев), к «массовому обществу» (Х. Ортега-и-Гассет), а впоследствии, к «постиндустриальному обществу» (Д. Белл). Все эти концепции получили общий знаменатель и детальную разработку в теории постмодерна, которая с рубежа 1960–1970-х годов развивается параллельно в литературоведении, философии, теории архитектуры и т. д.

Постмодерн в самом общем смысле — это *четвертая* большая эпоха в истории западного человечества, которая следует за Новым временем. Термин «постмодерное» требует прояснения в связи с тем, какое историческое содержание вкладывается в понятие «модерное». Здесь необходимо провести различие между (1) «модерностью» — в европейских языках этим термином обозначается вся эпоха Нового времени (Modernity) — и (2) «модернизмом» (Modernism), который является последним, завершающим периодом Нового времени (более частные деления внутри модернизма включают символизм, футуризм, сюрреализм, экзистенциализм и т. д.). Соответственно следует различать между (1) «постмодерностью», большой, многовековой эпохой, следующей после Нового времени, и (2) «постмодернизмом», первым периодом постмодерности, который следует за модернизмом, последним периодом Нового времени.

Эпохи	Периоды
АНТИЧНОСТЬ	
СРЕДНИЕ ВЕКА	
НОВОЕ ВРЕМЯ (МОДЕРНОСТЬ)	Ренессанс Реформация Барокко Классицизм Романтизм Реализм Модернизм
ПОСТМОДЕРНОСТЬ	Постмодернизм

Принципиально различая понятия «постмодерность» (большой и в основном еще предстоящей нам эпохи) и «постмодернизм» (ее первого и в основном уже завершенного периода), я употребляю термин **«постмодерн»** в обобщенном или неразличенном смысле, когда его можно отнести и к эпохе, и к периоду.

4

Данная книга посвящается *постмодерну* в целом: не только постмодернизму как сравнительно краткому текущему периоду в истории культуры, по объему сопоставимому с модернизмом, но и постмодерности как большой, на века рассчитанной формации, сопоставимой по своей длительности с Новым временем. Сложность в том, что мы живем в *самом начале эпохи постмодерности* и ее *первый период, постмодернизм*, определяет для нас ее главные черты, сокращая и перекрывая собой дальнюю историческую перспективу. Мы склонны распространять узкие, переходящие особенности постмодернизма, такие как поэтика цитатности и пародийности, на новейшую эпоху постмодерности в целом, хотя они знаменуют лишь ее самые ранние, незрелые свойства. Одна из задач этой книги — очертить границы постмодернизма в рамках продолжающейся большой эпохи постмодерности и показать возможность перехода к последующему периоду, который может по-разному характеризоваться как «протеизм», «транскультура», «взрывной стиль» и т. п. (об этом — в последнем разделе книги). Представляется, что к началу XXI века постмодернизм исчерпал себя, но тем настоятельнее обозначаются *перспективы постмодерности за пределами постмодернизма*.

Большое внимание уделяется в книге национальным особенностям российской постмодерности как диффузной культурной формации, которая складывалась внутри Нового времени и предшествовала формированию западного постмодерна. Дело в том, что предпосылки Нового времени (рационализм, гуманизм, индивидуализм, развитие науки и просвещения и т. д.) всегда были выражены в России слабее, чем в европейских странах. Такие важнейшие периоды и приобретения Нового времени, как секуляризация, развитие наук и искусств, Ренессанс и Реформация, вообще были пропущены в России. Да и само Новое время, начавшееся с Петровских реформ, на несколько веков запоздало по сравнению с европейским и явилось как его отражение и имитация.

Отсюда черты преждевременной постмодерности, которые сопутствуют русской культуре чуть ли не с начала Нового времени, с построения Петербурга как «самого умышленного», «цитатного» города, энциклопедии европейской архитектуры. По выражению Освальда Шпенглера, русская культура — это «псевдоморфоза», поскольку она развивается в формах западной культуры, перенося ее знаки в другую национально-историческую среду, где они лишаются своих означаемых и становятся замкнутой системой взаимных референций, без выхода в план реальности. Вся эта «псевдоморфозность» имеет прямое отношение к тому «псевдо», царству подделок и симулякров, которое в западной теории отождествляется с культурой постмодерна.

Искусственное насаждение цивилизации сверху, из «правлящего ума», отсутствие реальных означаемых у системно замкнутых на себе знаков оказались в новинку современной западной теории, которая столетиями развивалась в русле научной рациональности, объективности, согласования идей и фактов. То, что стало сенсационным открытием западного постмодернизма, представляет собой традицию и рутину в тех культурах, где реальность издавна воспринималась как зыбкое понятие, вторичное по отношению к правящим идеям и знаковым кодам. На протяжении всей двухсотлетней Петровской эпохи в России происходит накопление и игра знаков Нового времени — «просвещения», «науки», «разума», «гуманизма», «реализма», «индивидуальности», «социальности» — и одновременно их постмодерное передразнивание и опустошение, превращение в симулякр. Ранняя постмодернизация русской культуры в XVIII–XX веках — это своего рода прорастание нового (постмодерного) средневековья из останков старого (предмодерного) средневековья через тонкую и быстро плесневеющую пленку модерности (то есть нововременных реформ и заимствований). Само Новое время пришло в Россию готовым с Запада как послесловие к его живой европейской истории, как «после-время». Поэтому Новое время стало здесь приобретать черты «постногового» времени, особенно если учесть постоянную российскую критику «модерной» европейской цивилизации — индивидуализма, рационализма, юрицизма и т. д. Отсюда и претензии России на то, чтобы, войдя последней в историю европейских народов, тут же возглавить эту историю и повести их за собой.

В этом свете по-новому объясняется и феномен российского коммунизма как раннего, насильственно-форсированного постмодерна, который задним числом должен был решать и задачи

запоздалой модернизации. Коммунизм в этой книге определяется как «постмодерн с модернистским лицом», что объясняет удивительную зависимость и российского, и западного постмодернизма — не только соц-арта и концептуализма, но и теорий М. Фуко, Ж. Делёза, Ж.-Ф. Лиотара, Ф. Джеймисона — от коммунистических идей и мотивов. Даже в 1990-е годы, когда Россия заняла свое место в арьергарде экономического развития Запада, ее коммунистический эксперимент воспринимался как авангардный многими западными теоретиками. По его образцу создаются теории политической корректности, ангажированности, социального и психофизического детерминизма, властных функций письма, превосходства незападных, немодерных типов сознания и т. д. Если в России капитализм западного образца долго воспринимался как желанное и труднодостижимое будущее, то над странами Запада, особенно их интеллектуальной средой, напротив, постоянно витает «детский» призрак невоплощенного, опасно-притягательного коммунизма. Даже в XXI веке России еще предстоит решать задачи вхождения из Средневековья в Новое время — но интригующий опыт коммунистического средневековья у России уже в прошлом, и его катастрофическими и ностальгическими уроками «родина коммунизма» может щедро делиться с Западом.

5

Хотя постмодернизму, в общепринятом его понимании, уже примерно полвека, он остается самым дискуссионным «измом» до нашего времени. Даже начальная граница этого периода твердо не установлена. Если в США, во Франции и вообще в западном мире она проводится довольно четко по рубежу 1960–1970-х годов, то применительно к России она расплывается. Считать ли началом русского постмодерна рубеж 1980–1990-х годов, когда это понятие стало входить в обиход отечественной критики и определять самосознание писателей и художников? Или рубеж 1970–1980-х, когда выходят на литературную сцену такие очевидные по своей постмодерной эстетике поэтические движения, как соц-арт, концептуализм и метареализм? Или рубеж 1960–1970-х, когда создаются такие основополагающие тексты русского постмодерна, как «Пушкинский дом» А. Битова и «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева? Или рубеж 1950–1960-х, когда возникает Лианозовская «протоконцептуальная» школа в поэзии и живописи и выходит

работа А. Синявского (А. Терца) «Что такое социалистический реализм» — первое программное осмысление того, что впоследствии стало называться соц-артом? Так в истории русского постмодерна открывается «за далью даль». Некоторые исследователи считают, что роль основоположника русского постмодерна следует закрепить за О. Мандельштамом или за М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите». Иные же относят начало постмодерного проекта к «Евгению Онегина» А. Пушкина или даже к строительству Санкт-Петербурга, полагая, что запоздалый и подражательный приход Нового времени («модерности») в Россию с самого начала совершался в формах сознательной вторичности, цитатности, то есть, по сути, модерное здесь изначально явилось как постмодерное.

Если разброс в определениях начала столь велик, то тем более нет определенности в обозначении конца. Да и можно ли говорить о конце постмодернизма, если нет пока никакой другой более или менее общепринятой концепции, которая определяла бы основной характер и стилевую доминанту нашей эпохи? Не исключено, что постмодерн останется надолго последним интегральным мироощущением и философско-эстетической программой, которая имела общечеловеческий масштаб и более или менее целостно определяла историческую стадиальность в движении мировой культуры. Все то, что возникает «после постмодернизма», носит гораздо более локальный и фрагментарный характер и в какой-то мере продолжает тенденцию самого постмодерна к «саморазложению», «самодеконструкции», то есть являет собой его негацию лишь в той же степени, что и его триумф.

В любом случае очевидно, что мы все еще находимся в зоне притяжения и влияния постмодернизма и можем говорить о нем по праву современников, как «живые о живом». В то же время мы находимся и на той дистанции от эпицентра постмодерного взрыва в 1970–1990-х годах, которая позволяет нам обозреть его как целое, выделить его устойчивые закономерности и даже в какой-то мере прогнозировать его дальнейшее саморазвитие-самоисчерпание, прочерчивать линии его перехода в стилевые установки следующей эпохи. Встав на ту черту, где постмодернизм исчерпывает себя, переходит в так называемый пост-постмодернизм (пост-постисторизм, пост-постструктурализм и т. д.), мы можем придать нашему исследованию не только объективно-итоговое, но и предсказательно-гипотетическое измерение, превратить эти множачщиеся «пост-пост-пост» в знаки новой, еще четко не обозначенной культурной формации начала третьего тысячелетия.

6

Особенность данной книги — попытка соединить все три перспективы: деятельную, исследовательскую и в какой-то мере предсказательную. Прежде всего постмодернизм здесь рисуется изнутри, с точки зрения автора — участника тех литературных процессов, которые привели к ныне более или менее известным художественным результатам. В частности, в книгу вошли написанные мною в 1980-е годы в Москве манифесты новых литературных и интеллектуальных движений, от концептуализма и метареализма до эссеизма, которые составили важные компоненты того, что впоследствии стало называться постмодернизмом. Хочется подчеркнуть важность такого вхождения в существо проблемы через открытый процесс ее «пробного» опознания и названия, когда культура еще не знает, что она говорит «прозой», то есть говорит на языке постмодерна, не ведая, как будет называться сам этот язык.

М. М. Бахтин, утвердивший категорию незавершимости в гуманитарной науке, отмечал с сожалением: «На первом плане у нас *готовое* и *завершенное*. Мы и в Античности выделяем готовое и завершенное, а не зародышевое, развивающееся. Мы не изучаем долитературные зародыши литературы (в языке и обряде)»¹. Этот «эмбриологический» подход к литературе, внимание к ее зародышам и начальным стадиям развития, особенно важен для введения в круг наиболее острых, нерешенных проблем. Пусть мысль движется от неизвестного к известному по тем же ступеням, по которым исторически двигался и сам постмодерн, тем самым готовя нас к роли не просто знатоков, но первооткрывателей.

Разумеется, такие экскурсы в сторону манифестов и начальных гипотез обнаруживают свой поступательный смысл только в рамках другого подхода, уже собственно исследовательского, который опирается на совокупность известных фактов и проводит через них концептуальные обобщения. Этот подход к постмодернизму, как уже «ставшему» и обозримому философско-эстетическому целому, господствует в книге. Основная задача книги — постижение *специфики русского постмодерна* на фоне западного и построение системы понятий и терминов, которые помогли бы, с одной стороны, эту специфику обозначить, а с другой стороны, на основе российского эстетического опыта внести вклад в мировую теорию постмодерна.

¹ Бахтин М. М. Рабочие записи 1960 — начала 1970-х гг. // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 398.

О западном постмодернизме существует обширная аналитическая литература, русский же постмодернизм чаще всего характеризуется в терминах, взятых из англо-американских, французских, итальянских теоретических источников. Такая тенденция характерна, в частности, для пособий И. С. Скоропановой, Н. Маньковской, И. Ильина, несомненно ценных как компендиумы приемов и идей, открытых западными теоретиками и прилагаемых к явлениям русской литературы. Берутся понятия, введенные Ж. Бодрийяром, Ж. Делёзом, Ж. Деррида, Ж. Лиотаром, М. Фуко, такие как «симулякр», «деконструкция», «различение», «след», «паралогия», «складка», «ризома», «шизоанализ», «смерть автора» и т. д., и с предсказуемым успехом прикладываются к творчеству А. Битова, Вен. Ерофеева, Саши Соколова, В. Пелевина, В. Сорокина, Д. Пригова, Т. Кибирова и др. Такой прием «перекодировки» — нахождения известного в известном и переложения готовых теоретических понятий на литературный язык — имеет свой методологический интерес, поскольку помогает студенту усвоить наличную сумму знаний и находить соответствие, хотя бы и механически заданное, между постмодерной теорией и практикой.

В этой книге избран другой путь — формирование теории из самой практики, продуцирование новых понятий и терминов, которые отражают российский художественно-интеллектуальный опыт и могут проецироваться далее и на западный постмодернизм. Отсюда разработка таких понятий, как «метареализм», «метабола», «арбергард», «лирический музей», «неолубок», «прото-воирония», *прото*, «протеизм», «новая сентиментальность», «кенотип», «эссеизм», «мыслительство», «экология мышления» и др. Эти концепты и концептуальные комплексы впервые рассматриваются систематически и вводятся в оборот теоретической мысли. Таким образом, и в исследовательской своей части книга носит во многом экспериментальный и гипотетический характер, что связано с новизной самого исследуемого материала и попыткой выработать адекватный ему теоретический язык, а не перевести его на язык понятий, уже отработанных западным постмодерном. Тем самым читатель приглашается к участию в лаборатории современной культурологии. Ему предстоит не только путь *от неизвестному к известному*, как уже отмечалось ранее, но и путь *от известного к неизвестному*: от достаточно популярных произведений постмодерной поэзии и прозы к разработке еще только складывающейся теории русского постмодерна, которая говорила бы своим голосом и принимала бы самостоятельное, диалогическое участие в мировой эстетической мысли.

Книга стремится заострить дифференциальные признаки постмодернизма, представить его не изолированно, но в системе его значимых отличий от других художественных периодов и направлений. Книга не преследует цели полно или равномерно охватить все стороны и достижения постмодернизма, но сосредоточивается скорее на структурно-типологических вопросах: что есть постмодернизм как тип мировоззрения и художественная система? чем обусловлено его возникновение и как он вписывается в историю современности? что отличает его от других культурных формаций? как соотносятся его основные направления и разновидности? В фокусе книги не столько многообразные «срединные» проявления постмодернизма, сколько его начала и концы, те культурные границы, на пересечении которых он возникает и исчезает, те многочисленные «и», «не», «до» и «после», с которыми он сопрягается. Постмодернизм — и Новое время... русская идея... диалектика... модернизм... авангард... экзистенциализм... утопизм... коммунизм... социалистический реализм... Именно в системе этих соотношений и начинает артикулироваться понятие постмодернизма, которое, взятое в отдельности, кажется теоретически прозрачным и неуловимым.

7

Уместно напомнить, что история российского «постмодернизма», в узком смысле, как обаятельного термина и зовущего направления, была ошеломляюще бурной. У автора с ней связана своя личная история. В январе 1991 года в журнале «Знамя» вышла моя статья «После будущего. О новом сознании в литературе», где, насколько мне известно, впервые понятие постмодернизма применялось к отечественной культуре (глава «Наше „послебудущее“ и западный постмодернизм»)¹. А спустя пять с небольшим лет, в мартовском номере того же «Знамени» за 1996 год, была напечатана моя статья «Прото-, или Конец постмодернизма», которая пыталась подвести предварительный итог прекрасной эпохе и обозначить перспективу следующей.

Мне представляется, что именно эти годы, первая половина 1990-х, были периодом «бури и натиска» российского постмодернизма. В этот период выходили романы Виктора Пелевина, Владимира Шарова, Владимира Сорокина, Дмитрия Галковского,

¹ Эта статья была ранее представлена в качестве доклада российской делегации на Четвертой Уитлендской (Wheatland) международной конференции по литературе в Сан-Франциско в июне 1990 г.

поэтические сборники Дмитрия Пригова, Тимура Кибирова, Елены Шварц, Алексея Парщикова, теоретические и критические работы Александра Гениса, Бориса Гройса, Марка Липовецкого, Вячеслава Курицына, которые и обозначили основные вехи в истории российского литературного постмодернизма, а также создали предпосылку его международной оценки и понимания. В зарубежной славистике отношение к проблеме «российского постмодернизма», даже к самой возможности ее постановки, поначалу было неоднозначным и настороженным. Вместе с тем следует отметить вклад в изучение разных аспектов российского постмодерна таких филологов, культурологов и славистов, как Svetlana Boym, Edith Clowes, Nancy Condee, Thomas Epstein, John High, Dragan Kujundzic, Anesa Miller, Slobodanka Vladiv-Glover, а также доброжелательную поддержку мэтров славистики, профессоров Caryl Emerson, Michael Holquist, Walter Laqueur, Dale Peterson, Victor Terras и др.¹

Касаясь собственной работы, отмечу, что в 1995 году вышла на английском языке моя книга «После будущего. Парадоксы постмодернизма и современная российская культура»². Также на английском была подготовлена в соавторстве с Александром Генисом и Слободанкой Владив-Гловер книга «Российский постмодернизм. Постсоветская культура в новой перспективе», вышедшая в январе 1999 года, а вторым, расширенным и переработанным изданием — в 2016 году³.

Данная книга выходит на русском языке третьим изданием, которое существенно переработано и дополнено по сравнению с двумя предыдущими⁴.

¹ См. раздел Библиография в конце книги.

² Epstein M. *The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. Это была первая в мировом литературоведении книга о русском постмодернизме.

³ Epstein M., Genis A., Vladiv-Glover S. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York, Oxford: Berghahn Books, 1999.

⁴ Первое изд.: Постмодерн в России: литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. 367 с. Второе, расшир. и перераб. изд.: Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с. В данное, третье издание внесены новые главы и разделы: «Датаизм и новейшая информационная травма», «Высшая реальность в метареализме и концептуализме», «Концептуализм как прием и как мировоззрение», «Бедная религия», «Рождение культуры из цивилизации», «От *post* к *proto*. Новое начало — протеизм», «Постмодернизм и взрывное сознание XXI в.», «Постмодерн и искусственный интеллект», «Разговор с Андреем Битовым о постмодернизме». Другие главы также в разной степени переработаны. Книга выходила в переводах на венгерский (2001), на корейский (2009) и в двух переводах на сербскохорватский (1998 г. и двухтомное издание 2010 г.).

Мне хочется выразить благодарность всем моим друзьям, коллегам, собеседникам, благодаря которым постмодерные темы приобрели в моем сознании многоголосое звучание: Андрею Битову, Ольге Вайнштейн, Александру Генису, Кенту Джонсону, Илье Кабакову, Виталию Комару, Илье Кутику, Марку Липовецкому, Анесе Миллер, Алексею Парщикову, Дмитрию Пригову, Дмитрию Шалину, Владимиру Шарову, Евгению Шкловскому, Кэрил Эмерсон, Томасу Эпстайну. Я глубоко признателен моей жене Марианне Таймановой за всестороннюю помощь в подготовке этого издания.

* * *

Книга состоит из введения, семи разделов и заключения, в которых последовательно характеризуются основные аспекты своеобразия и становления постмодерна в России в основном на материале литературы и литературной теории, но также с включением других эстетических практик (изобразительное искусство, театр, музей, культура в целом).

Во введении дается предварительное определение постмодернизма и набрасывается схема его исторических отношений к культуре Нового времени.

В первом разделе характеризуются общие закономерности постмодерна как мирового явления, связанные с информационным взрывом и с диалектикой перехода культуры от *супер* к *псевдо*.

Во втором разделе рассматривается своеобразие русского модерна, обусловленное особенностями приобщения России к европейской цивилизации и спецификой протекания в ней Нового времени. Особое внимание уделяется исторической взаимосвязи постмодернизма с идеологией коммунизма и эстетикой соцреализма.

Третий раздел посвящен литературным движениям, где выделяются концептуализм и метареализм в поэзии и арьергард в прозе.

Четвертый раздел рассматривает общекультурные и художественно-изобразительные составляющие постмодернизма, в частности концепции игры и музея, взаимоотношение слова и вещи и слова и изображения.

Пятый раздел охватывает те движения мысли, которые рефлексивно сопровождали, а отчасти и конструктивно опережали литературно-художественный постмодернизм, определяли его философскую и эстетическую программу.

Шестой раздел очерчивает границы постмодернизма как периода и направления, выделяя те аспекты его становления, где он эстетически перерастает сам себя и открывает пространство новой искренности, сентиментальности, утопизма, противоиронии, будущего после смерти «будущего».

Наконец, седьмой раздел рассматривает новые культурные движения, возникающие на основе постмодернизма и в отталкивании от него, выводящие за его предел в перспективе научно-технического и гуманитарно-творческого развития XXI века.

В заключении определяется роль постмодерна в техно-информационной эволюции человечества, а также соотношение постмодерности как большой эпохи, в начале которой мы живем, и постмодернизма как первого ее периода, приоткрывающего вход в новую культурно-историческую формацию, условно называемую «протеизмом».

В приложении приводится беседа автора с Андреем Битовым, одним из зачинателей русского литературного постмодернизма.

Некоторые новые понятия, выделенные курсивом, объясняются в кратком словаре терминов в конце книги. Более подробное объяснение этих и многих других понятий, обозначающих новые направления в постмодернистской культуре и теории, можно найти в моей книге «Проективный словарь гуманитарных наук»¹.

С учетом всех компонентов, составляющих книгу, можно сказать, что хронологически она во многом соразмерна своему предмету. Она писалась на протяжении почти сорока лет, одновременно со становлением самого русского постмодернизма, и соответственно предлагает меняющиеся проекции этого явления, разные жанры его описания: от манифестов начала 1980-х до критического анализа и «прощальных» обобщений конца 2010-х. Книга начиналась в 1980-е годы как «проект», как попытка теоретического «подстрекательства» зарождающихся постмодерных движений (метареализм, концептуализм, презентализм, арьергард, лирический музей и др.). Далее, в начале и середине 1990-х, в фокусе внимания оказалась сложная предыстория русского постмодерна и его параллели и контрасты с западным. В XXI веке книга заканчивается новыми вопросами — о том, куда же все-таки течет время в эпоху поствременья и что приходит на смену самому *пост*.

¹ Есть в открытом электронном доступе: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1052218>.

Раздел 1

Общие закономерности

Информационный взрыв и травма постмодерна

Постмодерн неразрывно связан с развитием коммуникативных сетей и информационных систем, которое заметно ускорилось в 1960-е годы. Сам этот термин «информационный взрыв» («information explosion») впервые зафиксирован в англоязычной научной печати в 1961 году, а в массовой прессе — в 1964 году. Уже тогда наметился рост диспропорции между производством новой информации и возможностью ее восприятия и использования.

Этот разрыв по своим глобальным масштабам напоминает проблему, раньше взволновавшую человечество. В 1798 году Томас Р. Мальтус выпустил свой знаменитый «Опыт о законе народонаселения и его воздействии на будущее усовершенствование общества», где сформулировал закон диспропорции между ростом населения и количеством природных ресурсов для производства продуктов питания. Население возрастает в геометрической прогрессии (2, 4, 8, 16, 32...), тогда как продовольственные ресурсы — только в арифметической (1, 2, 3, 4, 5...). Мальтус предсказал кризис перенаселенности, отрицательные последствия которого напряженно переживались человечеством в XIX и XX веках, особенно в странах третьего мира.

Как известно, острота этого кризиса к концу XX века отчасти миновала — и благодаря успехам технологии, намного превысившей арифметическую прогрессию роста материальных благ, и благодаря успехам просвещения, резко сократившего рождаемость в цивилизованных странах. Тем не менее два века спустя после Мальтуса обнаружилась новая растущая диспропорция в развитии человечества — уже не демографическая, а информационная. Диспропорция между человечеством как совокупным производителем информации — и отдельным человеком как ее потребителем и пользователем.

1. Отставание человека от человечества

Основной закон истории получал разную трактовку у Т. Мальтуса и Дж. Вико, у Г. В. Ф. Гегеля и К. Маркса, у О. Шпенглера и П. Сорокина: как рост народонаселения или самопознание абсолютного разума, как усиление классовой борьбы или расцвет и увядание цивилизаций... Мне хотелось бы предложить свою интерпретацию основного закона истории — *отставание человека от человечества*. На протяжении веков возрастают диспропорции между развитием человеческой индивидуальности, ограниченной биологическим возрастом, и социально-технологическим развитием человечества, для которого пока не видно предела во времени. Увеличение возраста человечества не сопровождается столь же значительным увеличением индивидуальной продолжительности жизни. С каждым поколением на личность давит все более тяжелый груз знаний и впечатлений, которые были накоплены предыдущими веками и которых она не в состоянии усвоить. Развитие человечества — информационное, технологическое — непрерывно ускоряется по экспоненте. Та сумма знаний и то количество «новостей», которые накапливались в течение всего XVI или XVII века, теперь поступают за одну неделю, то есть темп производства информации возрастает в тысячи раз, причем информация, накопленная всеми предыдущими временами, также непрерывно суммируется и обновляется. Получается, что человек начала третьего тысячелетия вынужден за свою жизнь воспринять в десятки тысяч раз больше информации, чем его предок всего лишь триста-четырееста лет назад.

Приведу несколько статистических данных об информационном взрыве рубежа XX–XXI веков.

Величайшие библиотеки мира удваивают свои фонды каждые четырнадцать лет, то есть они возрастают в 140 раз каждое столетие. В начале XIII века библиотека Сорбонны считалась самой большой в Европе: 1338 книг. Количество книг, издававшихся в Европе с XVI столетия, удваивалось каждые семь лет. Примерно с такой же скоростью возрастает глобальный объем научно-технической литературы в XX веке.

За тридцать лет (1960–1980-е) было произведено больше информации, чем за предыдущие пять тысяч лет. За два года (2014–2015) было произведено больше информации, чем за всю историю человечества.

90 процентов тех данных, которыми мы распоряжаемся сегодня (или они распоряжаются нами?), созданы за последние два года.

Средний гражданин США за день воспринимает 100 500 слов, будь то электронная почта, сообщения в социальных сетях, поисковые сайты или другая цифровая информация, что соответствует книге объемом 200–300 страниц.

Представим себе стопку книг от Земли до Солнца. Уже в 2014 году объем информации в мире достиг 5 зеттабайт — это эквивалент 4500 таких стопок.

Все слова, когда-либо произнесенные людьми, составляют 5 эксабайт (эксабайт — миллион терабайт). В одном зеттабайте — 1024 эксабайта.

Общая сумма мировых данных с 33 зеттабайт в 2019 году вырастет до 175 к 2025 году при совокупном ежегодном приросте в 61 процент.

Число синаптических операций в секунду в человеческом мозгу находится в диапазоне от 10^{15} до 10^{17} . Уже в 2007 году компьютеры общего назначения могли выполнять более 10^{18} операций в секунду.

Между тем средняя продолжительность жизни за четыреста лет увеличилась не геометрически, а всего лишь арифметически, не более чем вдвое¹.

2. Постмодерная травма

Алексей Андреевич Ляпунов (1911–1973), советский математик и пионер информатики, предупреждал еще в начале 1970-х годов, что избыток информации может привести к неврозам как у животных, так и у людей. Он писал:

«Можно себе представить, что в живой природе существуют еще совсем другие факторы, ограничивающие возможность концентрации информации. Например, слишком большое количество информации, поступающей человеку в короткий срок, не может быть им усвоено. В экспериментах известного физиолога

¹ Средняя продолжительность человеческой жизни в начале нашей эры была двадцать — двадцать пять лет, в конце XVIII в. — тридцать пять — сорок (в Западной Европе и Северной Америке). Статья «Биологический рост и развитие» в Британской энциклопедии.

Л. В. Крушинского был зарегистрирован весьма интересный факт. Если подопытное животное в процессе эксперимента получало слишком много информации или слишком сложную информацию, то оно впадало в состояние невроза. Это тоже говорит о наличии некоторого физиологического ограничения возможности концентрировать информацию в сознании живых существ за ограниченное время. Ясно, что раскрытие содержания этого ограничения требует специальных экспериментов»¹.

Слишком большой объем информации вызывает невроз, то есть *травму* в современных психологических терминах. В то же время ясно, что основные ресурсы общественного богатства сегодня скорее информационные, чем промышленные или сельскохозяйственные. Чем больше информации, тем лучше для человечества. Следовательно, интенсивность травматического опыта неизбежно растет с развитием цивилизации. Это объясняет некоторые из самых зловещих последствий информационного взрыва, которые мы могли наблюдать в XX и XXI веках. Индивид все более чувствует себя калекой, не способным полноценно воспринимать окружающую информационную среду. Это особого рода увечье, в котором человек лишается не внешних, а внутренних органов: зрение и слух принимают на себя чудовищную нагрузку, которой не выдерживают мозг и сердце.

В то же самое время в начале 1970-х годов, когда А. А. Ляпунов писал о неврозах информационной перегрузки с точки зрения кибернетики, Александр Шмеман, богослов и проницательный критик культуры, отмечал психологические издержки той же перегрузки в своих студентах. Он говорил «о том напряжении, в котором всем нам приходится жить — в школе, в семинарии, повсюду, об утомлении от этого напряжения. Мое убеждение в том, что коренная ошибка здесь — это вера современного человека, что благодаря „технологии“ (телефон, хегох и т. д.) он может „уложить“ во время гораздо больше, чем раньше, тогда как это невозможно. И вот — он раб собственной своей, в геометрической прогрессии растущей „занятости“. (...) Почему студенты не „воспринимают“ то, что им „преподается“? Потому что они не имеют времени „осо-

¹ Ляпунов А. А. О соотношении понятий материя, энергия и информация // Ляпунов А. А. Проблемы теоретической и прикладной кибернетики. М.: Наука, 1980. С. 167. См.: <http://elibr.sbras.ru:8080/jspui/bitstream/SBRAS/5742/4/Lyapunov7.pdf>.

знать“, то есть вернуться к тому, что слышали, дать ему по-настоящему войти. Современный студент „регистрирует“ знание, но не принимает его. И потому оно в нем ничего не „производит“»¹.

Этот «травматизм», вызванный растущей диспропорцией между человеком, чьи возможности биологически ограничены, и человечеством, которое неограниченно в своей техно-информационной экспансии, и приводит к постмодерной «чувствительности», как бы безучастной, притупленной по отношению ко всему происходящему. Постмодерный индивид всему открыт, но воспринимает все как знаковую поверхность, не пытаясь даже проникнуть в глубину вещей, в значения знаков. Постмодернизм — культура легких и быстрых касаний, в отличие от модернизма, где действовала фигура бурения, проникания внутрь, взрывания поверхности. Поэтому категория реальности, как и всякое измерение в глубину, оказывается отброшенной — ведь она предполагает отличие реальности от образа, от знаковой системы. Постмодерная культура довольствуется миром симулякров, следов, означающих и принимает их такими, каковы они есть, не пытаясь добраться до означаемых. Все воспринимается как цитата, как условность, за которой нельзя отыскать никаких истоков, начал, происхождения.

Но за таким поверхностным восприятием стоит, в сущности, травматический опыт, результатом которого и является пониженная смысловая чувствительность. Теория травмы — один из самых динамичных разделов современной психологии и вообще гуманитарных наук. Травма, в психологическом смысле, имеет две отличительные черты. Во-первых, травма — это опыт, столь трудный и болезненный, что мы не в состоянии его усвоить, воспринять, пережить, — и поэтому он западает в подсознание. Реакция на травматический опыт запаздывает по сравнению с моментом воздействия, часто на много лет. Во-вторых, травма изживает себя впоследствии какими-то действиями или состояниями, которые по смыслу и по теме напрямую никак не связаны с историческим или бытовым контекстом, в котором они разворачиваются. Это неадекватная, часто бессмысленно-монотонная реакция на изначальный, забытый травматический опыт. По словам Майкла Герра, «пона-

¹ Шмеман А. Дневник, запись 30 сентября 1977 г. Основы русской культуры. Беседы на радио «Свобода». 1970–1971. См.: <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/shmeman/dnevnik.php>.

добилась война, чтобы понять: мы ответственны не только за то, что делаем, но за все, что видим. Трудность в том, что мы не всегда понимаем, что видим, или понимаем не сразу, а лишь позже, быть может, годы спустя. И все равно бóльшая часть увиденного не осознается, просто продолжает стоять в глазах»¹.

В этом смысле поздний советский и постсоветский концептуализм может рассматриваться как травматическое событие. Советская идеология бомбардировала сознание сотнями сильнодействующих и непрестанно повторяющихся стереотипов, которые травмировали целое поколение и вышли наружу в поэзии, подчеркнуто отстраненной, бесчувственной, механизированной. Концепты, какими они предстают в текстах Пригова и Рубинштейна, — все эти «москвичи», «милиционеры», «рейганы» и «грибодовы» — это образы травмированного сознания, которое играет ими, изживает их, не вкладывая в них ничего, как на отслоенной сетчатке глаза. До мысли и сердца эти образы не доходят и не должны дойти, да и сами «мысль и сердце» представляются в рамках концептуализма вполне условными знаками, идеологемами, сконструированными по типу «партия — ум, честь и совесть нашей эпохи».

Знаменательно, что концептуализм появился не в десятилетия массированного натиска идеологии, а позже, когда идеология перестала восприниматься буквально, — как своего рода запоздалая отдача образов и звуков, накопленных зрением и слухом, но отторгнутых сознанием. Пока мы воспринимаем идеологию как прозрачное свидетельство о реальности, растворяем ее в своем сознании, она скрывает от нас свою собственную знаковую реальность, которая становится оглушительной и травмирующей, как только мы перестаем верить и понимать, но продолжаем воспринимать. Это восприятие минус понимание (а также минус доверие) и создает шизофренический раскол между органами чувств, которые продолжают наполняться образами и знаками, и интеллектом, который более не впускает и не перерабатывает их.

Тот же самый травмирующий процесс шел и в западной культуре под воздействием массовых средств коммуникации, нарастающий натиск которых парализовал способности восприятия уже

¹ *Herr M. Dispatches // Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP, 1996. P. 10.*

двух поколений. Одно только телевидение, со своими сотнями каналов и тысячами ежедневных передач, повергает зрителя в интеллектуальный паралич. Избыток разнообразия может так же травмировать, как избыток повторяемости и однообразия. В этом смысле бесконечный информационный поток Запада по своему травматическому воздействию соотносим с чудовищным упорством и однообразием советской идеологической системы. Результатом в обоих случаях была травма сознания, давшая на рубеже 1960–1970-х годов толчок развитию постмодернизма, с его оцепененной и как бы сновидческой ментальностью: все, что ни проплывает перед зрением и слухом, воспринимается как единственная, последняя, доподлинная реальность. Тексты, графики, экраны, мониторы — а за ними ничего нет, они никуда не отсылают.

Постмодерные образы «стоят» в глазах и ушах, как отпечатки и отзвуки усиленного давления идеологии или информации на органы чувств. Мы запасаемся этими впечатлениями, которые откладываются в наших органах восприятия, — но мы не в состоянии их осмыслить и целенаправленно использовать. Отсюда характерный эклектизм постмодерного искусства, которое лишено как апологетической, так и критической направленности, а просто равномерно рассеивает значения по всему текстовому полю. Даже теоретические понятия постмодернизма, такие как «след» у Жака Деррида, несут отпечаток информационной травмы. «След» тем отличается от знака, что лишен связи с означаемым, которое предстает всегда отсроченным, отложенным на потом и никогда ни в чем не являет себя. Такова особенность травматической реакции, которая не только запаздывает по сравнению со стимулом, но и неадекватна ему. Травма оставляет след, с которого не считается его подлинник, — и поэтому подлинник представляется исчезнувшим или никогда не бывшим. Весь теоретический аппарат деконструкции, с его «следами», «восполнениями», «отсрочками», критикой «метафизики присутствия» и отрицанием «трансцендентального означаемого», — это развернутый в понятиях и терминах культурно-травматический опыт, рядом с которым витает призрак физической травмы. Конечно, в красном сигнале светофора можно прочесть следы прочих сигналов — зеленого и желтого (поскольку они соотнесены в рамках одной знаковой системы). Но если не прочесть означаемого, то есть мчащейся наперерез машины, то итогом такого деконструктивного подхода может быть

гибель самого деконструктивиста. Между тем «след» в понимании деконструкции — это именно след других знаков в данном знаке, а не след означаемого в означающем.

Не потому ли Америка так жадно принимает и усваивает постмодерную теорию, что почва для нее здесь взрыхлена информационным взрывом? Средний американец, проводящий треть жизни (остальное — сон и работа) у телевизора в непрерывном блуждании от программы к программе или у компьютера в плавании по волнам Интернета, может достоверно воспринимать только мелькание означающих, поскольку их связь с означаемыми предполагает более глубокое вхождение в сферу знака. «Цепи означающих», «игра означающих», «симулякры», «гиперреальность» и прочие термины постструктурализма отражают травмированность сознания, которое закружено информационным вихрем и сорвалось с семиотической оси «означающее — означаемое», утратило интуицию глубины и волю к трансценденции.

Состояние эйфории, присущее постмодерну, не противоречит его травматической природе. Эйфория может быть последствием травмы, которая образует ее бессознательный фон. Травма препятствует глубинному постижению объектов — и потому сознание легко скользит по их поверхности, отдается радости безотчетного восприятия. Травма выбрасывает нас на уровень внешних раздражений, где мы испытываем опьянение пестротой и разнообразием, праздник нескончаемых различий. Да и сама травма действует как анестезия: лишь в первый момент она причиняет боль, а затем притупляет саму способность восприятия боли, парализует нервные окончания. «...Некто полузадушенным голосом говорит о том, как он счастлив...» (Лев Рубинштейн. Все дальше и дальше).

3. Референция от обратного

Это не значит, что постмодернизм вообще порывает с реальностью и теряет всякую референтную связь с ней. Но референция (отображение) здесь осуществляется «от противного», не как прямая репрезентация реальности (реализм) и не как авторепрезентация субъекта, говорящего о ней (модернизм), а именно как невозможность репрезентации. Таково референтное значение травмы — она указывает на свою причину именно тем, что никак не

выдает ее, отказывает ей в адекватном отзыве, образует слепое пятно в памяти.

Рука способна осязать предмет и получать адекватное впечатление о нем. Но что, если рука отморожена и потеряла всякую чувствительность? Пальцы уже не могут воспринимать действительность, но это не значит, что референтная связь с нею утрачена. Отмороженная рука свидетельствует о реальности самого мороза, то есть той силы (причины), которая травмировала руку, вызвала потерю чувствительности. Это негативная референция, которая не воспроизводит реальности посредством достоверных образов, но указывает на непредставимое, немислимое, нечувствуемое. Как подчеркивает современный специалист по теории психологической травмы Кэти Карут, травма, с одной стороны, прерывает процесс отсылки к реальности, делает невозможным прямое ее восприятие, но, с другой стороны, вводит в действие отрицательную референцию как свидетельство о том катастрофическом, чрезмерном опыте, который разрушает саму предпосылку опыта. «Попытка найти доступ к истории данной травмы есть также проект вслушивания в нечто за пределами индивидуального страдания, в реальность самой истории, чьи кризисы могут быть постигнуты только в формах неувоения»¹.

Таковы референции постмодернизма как травматического опыта — они ведут к реальности не прямо, а от противного, подобно тому как реальность, окружавшая калеку, может быть воспроизведена не по его искаженным и отрывочным впечатлениям от нее, а по тем воздействиям, которые, собственно, и сделали его калеккой. Сожженная кожа или ослепшие глаза не воспринимают тепла или света, но именно поэтому достоверно передают реальность взрыва, причинившего увечье. Бесчувственность правдиво отражает ситуацию подавления чувств.

Какова, собственно, наиболее адекватная реакция на взрыв атомной бомбы? Подробное наблюдение за ней — или утрата способности зрения? Не есть ли слепота — самое точное свидетельство тех событий, которые превосходят способность восприятия и, значит, оставляют свой след в виде травм и контузий, рубцов и царапин, то есть знаков, начертанных на теле, а потому и читаемых как свидетельства? По словам известного литературоведа

¹ Trauma: Explorations in Memory / Ed. by C. Caruth. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP, 1995. P. 156.

Джеффри Хартман, произнесенным на открытии архива жертв холокоста, «мой ум забывает, но мое тело сохраняет рубцы. Тело — кровотокающая история»¹.

Из теории травмы следуют важные выводы для теории познания вообще, а также для понимания генезиса культуры. Тот факт, осмысленный И. Кантом, что мы не можем непосредственно воспринимать «вещи-в-себе», реальность «как она есть», — не свидетельствует ли о самой природе этой «подлинной», «первичной» реальности, оглушающей и ослепляющей нас? Нельзя исключить, что и вся культура есть результат огромной доисторической травмы, следствием которой стал раскол на вещи-для-нас и вещи-в-себе, на означающее, которое дано восприятию, и означаемое, которое удалено и сокрыто. Знак — это и есть такой шрам или рубец на нашем сознании: отсылка к предмету, который не может быть явлен здесь и сейчас. Не есть ли культура, как процесс непрерывного порождения символов, — последствие родовой травмы человечества, способного судить о реальности лишь по увечьям, которые она ему наносит?

В этом смысле постмодернизм — зрелое самосознание увечной культуры, и не случайно так распространены в его топике образы калек, протезов, органов без тела и тела без органов. XX век — начало цивилизации протезов, где люди общаются между собой посредством приборов, подсоединенных к органам чувств. По мере встраивания человека в грандиозно распростертое информационное тело человечества неизбежно будут возрастать протезно-электронные составляющие индивидуального тела, ибо ему будет не хватать глаз, ушей, рук для восприятия и передачи всей информации, необходимой для исполнения человеческих функций. Там, где органы утрачивают взаимосвязь в целостности организма, там они опосредуются протезами — экранами, дисками, компьютерами, телефонами, факс-машинами. Все это — удлинители и заменители телесных органов и нервной системы, травмированных избытком информации². Между моей рукой, которая в этот момент нажима-

¹ Университет Эмори (Атланта, США), ноябрь 1996 г.

² Профессор Tom Steiner из Bradford University (Yorkshire) разделяет индустриальную революцию на три стадии: 1) машины, которые увеличивают силу человеческих мускулов; 2) машины, которые расширяют возможности нервной системы (радио, телефон, телевизор); 3) машины, которые расширяют возможности мозга (компьютеры). См.: *Large P. The Micro Revolution Revisited*. New Jersey: Rowman and Allanheld Company, 1984.

ет на клавиши компьютера, и моими глазами, которые смотрят на экран, находятся десятки проводов, тысячи мегабайт электронной памяти и непредставимое для меня число микропроцессоров и микросхем. Да собственно, и нервы, кровеносные сосуды и другие элементы моего организма, опосредованные «протезами» (пластмасса, металл, провода, радиоволны), сами выступают как некие более или менее удобные линии коммуникации, как заменители проводов и микропроцессоров, как протезы протезов. Поэтому культура, приходя на подмогу технике, разрабатывает такой фрагментарный или агрегатный образ тела, где все части могут быть разобраны, дополнены протезами и собраны в другом порядке «Короче, мы должны считать наши органы, руки, пальцы, грудь... тем, что они есть сами по себе, отделенными от органического единства тела... Мы должны, иными словами, расчленивать, изувечивать тело...» — так говорил Поль де Ман¹.

И хотя Ж. Делёз и Ф. Гваттари в книге «Анти-Эдип: капитализм и шизофрения» полагают «расчленение» тела «шизоидным» вызовом и революционным ударом по современной «капиталистической» цивилизации, все обстоит ровно наоборот: именно эта информационная цивилизация вполне успешно и конформно расчленяет нас, отделяя глаза от рук, ноги от ушей, сознание от тела... Человек — уже не столько «чело века» (А. Белый), сколько «увечье века». Вызовом шизоидному обществу была бы попытка собрать человека воедино, но не станет ли такой цельный, универсальный человек ренессансного типа помехой дальнейшему развитию цивилизации методом непрерывного деления — специализации и протезирования? Любой намек на целостность и единство встречает яростное сопротивление у западных интеллектуалов, как зародыш грядущих репрессий, как угроза тоталитаризма. Между тем, как гласит старое латинское изречение («*divide et impera*»), властвует не тот, кто объединяет, а тот, кто разделяет.

Бурные потоки мелких информационных частиц непрерывно бомбардируют наше сознание, вызывая онемение и омертвление мыслительных, да и восприимательных способностей. Мы не видим того, что у нас перед глазами, потому что в глазах стоят образы, не воспринятые сознанием. Точно так же слух, травмирован-

¹ *De Man P. Phenomenality and Materiality in Kant // Hermeneutics: Questions and Prospects / Ed. by Shapiro G. and Sica A. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984. P. 19.*

ный оглушительной музыкой, уже не воспринимает шелеста травы и шепота девы.

Можно предвидеть то время, когда только исключительные индивиды будут в состоянии соответствовать уровню информационного развития цивилизации, то есть быть воистину цивилизованными и воистину людьми. Потом отстанут и они — и цивилизация понесется вперед, уже не просто никем не управляемая, но в целом и никем не воспринимаемая, как вихрь, проносящий мимо кучи пыли и какие-то обломки. Между человеком и человечеством становится все меньше общего, так что смысла лишается сама корневая связь этих двух слов.

4. Специализация и дезинтеграция

Основной способ сокращения разрыва — это сжатие и уплотнение форм культуры, чтобы вместить в биологический срок одной жизни объем основной информации, накопленной человечеством. Отсюда — возрастающая роль дайджестов, антологий и энциклопедий, переваривающих и суммирующих знание, которое предыдущими поколениями воспринималось в первичной, сырой, экстенсивной форме. Еще Вольтер говорил: «Многочисленность фактов и сочинений растет так быстро, что в недалеком будущем придется сводить все к извлечениям и словарям»¹. Все меньше людей читают классические романы XVIII–XIX веков, зная о них в основном по энциклопедиям, кратким пересказам, кинопереложениям или критическим статьям, — и трудно их в этом винить, потому что им ведь приходится теперь знать не только Вольтера и Толстого, но и Джойса, Пруста, Фолкнера, Т. Манна, Набокова, Маркеса, У. Эко, а срок их жизни увеличился всего на одну четверть.

Отсюда, кстати, и преобладание критики над литературой, вообще вторичных, метадискурсивных языков над первичными, объектными: это тоже способ сжатия, сокращения больших культурных масс с целью приспособить их к малому масштабу человеческой жизни. Культура человечества интенсивно перерабатывает себя в микроформы, микромодели, доступные для индиви-

¹ Цит. по кн.: Слово о книге. Афоризмы. Изречения. Литературные цитаты // Сост. Е. С. Лихтенштейн. М.: Книга, 1984. С. 11.

дуального обзора и потребления. (Если бы удалось вдруг чудом увеличить средний срок человеческой жизни до тысячи лет, культура опять приняла бы более экстенсивный характер, люди не торопясь читали бы Гомера и Толстого в подлиннике и отводили бы лет двадцать на изучение только эпохи Античности.) Отсюда же и создание высокотехнических форм хранения и передачи информации. Раньше в поисках нужных книг приходилось ездить по всему миру, вскоре не нужно будет даже ходить в библиотеку, ибо все книги уместятся в памяти маленького компьютерного ящика.

Этот процесс можно назвать *инволюцией*, и он протекает параллельно процессу эволюции. «Инволюция» означает свертывание и одновременно усложнение. То, что человечество приобретает в ходе исторического развития, сворачивается в формах культурной скорописи. Развитие культуры, переход от одной культурной эпохи к другой — это инволюция в той же мере, что и эволюция, попытка установить баланс между этими двумя процессами, чтобы сохранить соразмерность между человеком и человечеством.

Но инволюция создает такие уплотненные формы культуры, которые, в свою очередь, включаются в стремительный процесс эволюции. Критика сжимает литературные ряды, но множатся метаязыки культуры, и над ними выстраиваются метаязыки следующих порядков. По этой и другим причинам равновесие оказывается недостижимым, и инволюция все-таки отстает от эволюции. Следствия этого отставания многочисленны. Среди них — дальнейшая специализация культуры и локализация субкультур, так что человек все менее проецирует себя как культурного индивида на карту всего человечества и все более — на карту местной культуры или узкой специальности, с которой он чувствует себя более соизмеримым. Отсюда заострившаяся к концу XX века проблема многокультурия — множество субкультур притягивают на то, чтобы стать полноценными культурами и заменить собой общечеловеческую культуру. Разговоры о «человечестве» и «человеческом» в кругу прогрессивных западных интеллектуалов так же нелепы и невозможны, как в марксистской партиячке начала века. Есть бедные и богатые, мужчины и женщины, «гомо» и «гетеро», черные и белые, люди с высоким и низким доходом, жители маленьких и больших городов... а «человек» — это просто вредоносный миф или глупенькая абстракция, созданная либералами-утопистами.

Точно так же стремительно локализуются все формы человеческого знания и деятельности. Если сейчас еще возможно быть

специалистом только по Лейбницу или по Гегелю — для этого нужно «всего-навсего» прочитать сотню-другую книг, то лет через сто даже такая узкая внутрифилософская специализация окажется недопустимо широкой, ведь по одному Лейбницу будут написаны тысячи книг и еще десятки тысяч по его эпохе, по его связям с современниками и потомками, чего не сумеет освоить ни один специалист за пятьдесят-шестьдесят лет своей жизни в науке. Возникнут специалисты по одному периоду, проблеме или даже одному произведению Лейбница или Гегеля. Но главным результатом такой растущей диспропорции между общечеловеческой культурой и формами индивидуального ее освоения будет информационная шизофрения и травматизм... А возможно, и интеллектуальное вымирание человечества, о чем предупреждал Р. Бакминстер Фуллер, американский мыслитель и ученый-одиночка редчайшего для XX века универалистского склада, автор ныне популярного понятия «синергия»: «На своих передовых рубежах наука открыла, что все известные случаи биологического вымирания были вызваны избытком специализации, избирательной концентрацией немногих генов за счет общей адаптации. ⟨...⟩ Между тем человечество лишилось всеобъемлющей способности понимать. Специализация питает чувства изоляции, тщетности и смятения в индивидах, которые в результате перекладывают на других ответственность за мысли и социальные действия. ⟨...⟩ Только полный переход от сужающейся специализации ко все более всеохватному и утонченному всечеловеческому мышлению — с учетом всех факторов, необходимых для продолжения жизни на борту космического корабля Земля, — может повернуть вспять курс человека на самоуничтожение в тот критический момент, когда еще сохраняется возможность возврата»¹.

5. Век новых катастроф?

Информационный взрыв таит в себе не меньшую опасность, чем демографический. По Мальгусу, человечество как производитель отстает от себя же как потребителя, то есть речь идет о соотношении совокупной биологической массы и совокупного эко-

¹ *Buckminster Fuller R. Synergetics. Explorations in the Geometry of Thinking. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1975. P. XXV, XXVI.*

номического продукта человечества. Но в состязании с самим собой у человечества все же гораздо лучшие шансы, чем у индивида в состязании со всем человечеством. Как выясняется к началу третьего тысячелетия, основные ресурсы общества — не промышленные или сельскохозяйственные, но информационные. Если материальное производство человечества отстает от его же материальных потребностей, то еще более отстает информационное потребление индивида от информационного производства человечества. Это кризис не перенаселенности, а недопонимания, кризис родовой идентичности. Человечество может себя прокормить — но может ли оно себя понять, охватить разумом индивида то, что создано видовым разумом? Хватит ли человеку биологически отмеренного срока жизни, чтобы стать человеком? Индивид перестает быть представителем человечества — и становится профессиональной особью, представляющей узкий класс «специалистов по романтизму Пушкина», — а также этнической, сексуальной, расовой, классовой особью, представляющей мельчающие подклассы, отряды, семейства человеческого рода.

Может быть, одним из первых об опасности культурного взрыва и дезинтеграции человечества предупреждал немецкий философ Вильгельм Виндельбанд: «Культура слишком разрослась, чтобы индивид мог обозреть ее. В этой невозможности заключена большая социальная опасность. (...) Сознание единой связи, которая должна господствовать во всей культурной жизни, постепенно утрачивается, и обществу грозит опасность распасться на группы и атомы, связанные уже не духовным пониманием, а внешней нуждой и необходимостью. (...) Будучи не способен проникнуть в глубину, особенность и содержание образованности других сфер, современный человек удовлетворяется поверхностным дилетантизмом, снимая со всего пену и не касаясь содержания»¹.

Симптомы опасности, описанные Виндельбандом сто сорок лет назад, очень похожи на современные, «постмодерные» — и кажется, это позволяет легко от них отмахнуться. Сто сорок лет прошло — и ничего страшного не случилось. Как это не случилось? А разве мировые войны и революции XX века — не следствие того атомного распада человечества, о котором предупреждал Виндельбанд? Причем угроза явилась из той страны, которая шла в авангарде

¹ *Виндельбанд В. Фридрих Гельдерлин и его судьба (1878) // Виндельбанд В. Избранное. Дух и история. М.: Юрист, 1995. С. 136–137.*

культурного развития человечества — и по странному совпадению стала виновницей двух мировых войн. Как замечают Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в связи с нацификацией Германии, «прогресс в направлении учреждения нового порядка в широкой мере поддерживался теми, чье сознание не поспевало за прогрессом, банкротами, сектантами, дураками»¹. Это именно то, о чем предупреждал Виндельбанд за семьдесят лет до того, как «диалектика Просвещения» повернулась к Германии своей обратной, темной стороной: «Наша культура стала настолько разветвленной, настолько многообразной, настолько противоречивой, что индивид уже не может полностью охватить ее»². И тогда наступает пора насильственного упрощения культуры по линии нацификации или классового подхода. Там, где рвется связь человека и человечества, наступает конец гуманизма. И можно только гадать, к каким социальным взрывам и потрясениям XXI века может привести тот информационный взрыв, участниками которого мы являемся на исходе XX.

Умникам конца XX века, вооруженным компьютером и Интернетом, легко сойтись в презрении к «дуракам», увечным информационного века, оставшимся на обочине скоростных магистралей знания. Но не забудем, что «к числу преподаваемых эпохой Гитлера уроков относится урок о глупости умничанья. (...) Обо всем осведомленные умники всегда и везде облегчали дело варварам...»³ Подобный же урок преподала нам и эпоха Ленина — Сталина. Как бы нам в XXI веке не напороться на этого дурака, как либеральные, богатые, просвещенные в XX веке напоролись на пролетария. Марксова теория абсолютного обнищания пролетариата не подтвердилась, но даже относительного и временного обнищания хватило на все революции и ужасы нашего века. Поскольку к началу XXI века основные формы богатства и накопления переходят в область информации, можно ожидать социальных взрывов от тех, которые оказались обделенными информационным капиталом и не вписались в информационное общество.

¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. Против всезнайства // Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова. М.; СПб.: Медиум Ювента, 1997. С. 258.

² Виндельбанд В. Указ. соч. С. 136.

³ Хоркхаймер М., Адорно Т. Указ. соч. С. 257.

Между прочим, среди «дураков» встречаются отменно умные и хитрые, так сказать, гении и вожди армии дураков, профессиональные «идиоты» прогресса, которые на любых умников найдут управу. Ленин, Сталин, Гитлер... По словам Хоркхаймера и Адорно, «те, кто пришел к власти в Германии, были умнее либералов и глупее их»¹. В головку «умных дураков» не влезают сложности идеализма, символизма, авангарда, психоанализа, богоискательства и прочих очень мудреных вещей, но зато им хватает ума наставить пушки на эти сложности и поставить всех умников к стенке, да еще и внушить к себе идейное благоговение среди казнимых поэтов и профессоров. Собственно, большевизм и фашизм — это восстание выкидышей прогресса против его сложностей и заморочек, и какое победоносное восстание!

Все это предсказано у Достоевского в образе джентльмена с насмешливой и ретроградной физиономией, который однажды встанет, упрет руки в боки да и предложит человечеству пожить «по своей глупой воле», а всякие хрустальные дворцы и мозговые химеры компьютерного царства пустить под откос («Записки из подполья»). Раньше легко было принять Ленина за воплощение этого пророчества (портретное сходство с джентльменом: и физиономия насмешливая и неблагородная, и руки в боки), но теперь очерчивается и более дальняя перспектива. Ведь Ленин, хотя бы по намерениям своим, и сам еще был строителем хрустальных дворцов, хотя бы и очень примитивной конструкции, а тот, кто придет, уже прямо станет посланцем «глупой воли», то есть государственно поощряемого бандитизма и терроризма, новой войны варваров против цивилизации. Трудно предположить, в какие формы это может вылиться, — но революции XX века могут показаться шалостями уличных забияк в сравнении с информационными бунтами XXI века. Это может быть и изощренная вирусомания, и хитрая перенастройка сетей — не обязательно луддитство с топором против компьютера.

Есть ли какая-то связь между ростом исламского фундаментализма, поворотом России к архаике и Средневековью, британским брекситом и успехом трампизма в США? Мне представляется, что все это — разнородные реакции на ускоренный интеллектуально-технологический прогресс общества и ответное враждебное сплочение тех, кто чувствует себя отверженными информационного

¹ Там же. С. 258.

века. Образуется новый арьергард — людей, отстающих от человечества, отброшенных на его периферию. Линия раздела проходит не столько между богатыми и бедными, сколько между «умными» и «глупыми», теми, кто вписывается в современную цивилизацию, и теми, кто по разным причинам не может или не хочет в нее интегрироваться. Воинствующий арьергард — это и исламский фундаментализм, и северокорейский «чучхеизм», и российское «евразийство», и европейские националисты, и трампысты-изоляционисты в США. Все эти движения конца XX — начала XXI века — новое восстание арьергарда против информационно-технологического авангарда человечества. И конечно, у всякого арьергарда найдется свой авангард. Многие лидеры начала XXI века страдают политической агорафобией, их объединяет страх перед открытым пространством человечества, от которого они хотят обособиться в своих геополитических, религиозных, национальных и прочих нишах. Диагноз этой болезни: фронемофобия — боязнь мысли — и сопутствующая ей элетерофобия — боязнь свободы.

Общий вывод: любая диспропорция в развитии человечества рано или поздно находит насильственный и катастрофический выход, вслед за чем начинается пора отрезвления и мирного урегулирования социальных, демографических, а в будущем информационных кризисов. Да, и красная, и коричневая чума в значительной степени исчезли с лица земли, но успели унести миллионы жизней! Постепенно решается и мальтузианский вопрос, но тоже не бескровно — миллионы голодающих и уже умерших от голода. Поэтому и к следующей, все более явной диспропорции нужно отнестись как можно серьезнее и предугадать ее последствия заблаговременно. Это вопрос поглупения основной массы людей относительно накопленного ума человечества. Если в XIX веке такими отверженными от материального прогресса и изобилия представляли пролетарии, то как мы назовем эту растущую группу людей в XXI веке? Людьями «глупой воли»? Жертвами информационного взрыва? Юродивыми компьютерного века?

Сложность в том, что информационные богатства труднее распределить, чем материальные, хотя на первый взгляд верно обратное. Чтобы распределить кусок хлеба между пятью едоками, нужно поделить его на пять частей, то есть создать предпосылку недоедания. А чтобы распределить одну идею между пятью ума-

ми, не нужно ее делить, напротив, она впятеро умножится, усвоенная каждым умом по-своему. Информационный капитал легко умножается и изживает категорию редкости, но зато приносит новую, еще неведомую нам трагедию — непотребляемого избытка. Ум, который не может воспринять какой-то идеи или информации, легко потребляемой другими, — это уже в зародыше злой, разрушительный ум. Непонимание страшнее недоедания, потому что голодному можно дать хлеба, а непонимающему, «глупому» нельзя дать идеи — он ее не может потратить. Это как голодающий человек без желудка. Как его накормить? Нет ничего, что могло бы его насытить, потому что нехватка — не извне, не в скудости ресурсов, а в скудости самой потребляющей способности ума. И от этих непонимающих будут исходить соответствующие импульсы злой воли во Всемирную сеть, построенную именно на прямом сотрудничестве и взаимодействии сознаний.

Глупость и ум, информационная насыщаемость сознания, становятся более решающими факторами, чем материальная собственность, разделение на богатых и бедных. Бедные XXI века — это бедные разумом, непонимающие, неспособные вобрать в себя то, что является общепризнанным капиталом человечества: знания, идеи, информацию. В силу ограниченного срока жизни и нарастающего отставания от человечества подавляющее большинство людей будут попадать в разряд бедных. Каким способом они отомстят человечеству за этот растущий разрыв? Разделятся ли они на подвиды и стаи, вроде черных, бурых и белых медведей, как те мультикультурные сообщества по признакам расы, этноса, пола и половых предпочтений, которые уже витают в сознании передовых постмодерных теоретиков, так что каждая группа замкнется в своем информационном биоценозе? В этом случае человечество, устоявшее перед угрозой ядерной бомбы, истребит себя бомбой информационной — не уничтожит себя физически как вид, зато разобьется на мельчающие информационные, а затем и техно-генетические подвиды.

Одним из таких подвидов, наряду с «новыми глупыми», могут стать и «новые умные» — те, кого информационное общество отталкивает своим плоским интеллектуальным самодовольством. С этой точки зрения беда инфосоциума — не его чрезмерная усложненность, а, напротив, его поверхностная нахватанность, напичканность знаниями, которая заменяет привычку мыслить. По Тео-

дору Роззаку, философу и историку, автору «неолуддитского» манифеста против инфократии, обилие данных глушит творческую способность ума. «...Ум работает с идеями, а не с информацией. Информация может лишь с пользой иллюстрировать или декорировать идею...»¹ Культ информации обедняет мир идей, образов, интуиций и упраздняет разницу между телефонной книгой и «Илиадой» Гомера: то и другое просчитывается в байтах. Особенно пагубно, по Роззаку, культ информации отражается на школе и подрастающих поколениях, которые глупеют в той же мере, в какой умнеют мыслящие автоматы.

Таким образом, информационное общество не только делится на мельчающие человеческие подвиды, но и выделяет из себя противников с двух сторон: мало понимающих и самых мыслящих. Неолуддитами становятся и варвары, и аристократы духа.

Двести лет спустя после Мальтуса в повестку следующего века встает закон ускоренного производства информации и как следствие его — растущий разрыв между человеком и человечеством.

6. Постинформационный шум

Казалось бы, компьютер решает проблему сжатия информационных ресурсов в самой компактной и общедоступной форме. В ряде отзывов, поступивших на первую публикацию этой статьи в Интернете в 1998 году², указывалось, что Интернет — это и есть самое надежное средство умного распределения информационных потоков, так что каждый потребитель будет получать именно ту информацию, которую ему по силам усвоить. Но тут возникает новый круг проблем. Дело в том, что с Интернетом каждый потребитель информации становится и ее потенциальным производителем, получает в руки совершенный механизм для неогра-

¹ *Roszak Th.* The Cult of Information. A Neo-Luddite Treatise on High-Tech, Artificial Intelligence, and the True Art of Thinking. (1986) Berkeley et al.: University of California Press, 1994. P. 88.

² См.: Информационный взрыв и травма постмодернизма. К вопросу об основном законе истории // Русский журнал. 1998. Октябрь. См.: <http://old.russ.ru/journal/travmp/98-10-08/epsht.htm> <http://old.russ.ru/journal/travmp/98-10-29/epsht.htm>.

Материалы дискуссии см.: <http://old.russ.ru/journal//travmp/98-10-08/epsht0.htm>.

ниченного распространения своих идей, а чаще — для фиксации нерелексивного потока сознания. Пропускная способность Интернета в принципе бесконечна, а главное, обратима, так что от создания текста до его публикации неограниченным тиражом — всего лишь нажатие нескольких клавиш. Если дефицит бумажно-издательских ресурсов ограничивал доступ автора к печати множественностью редакционных фильтров и цензов (образовательных, профессиональных, стилевых и т. д.), то теперь всякий желающий может наполнять Сеть бесконечными страницами своей «ассоциативной прозы» или непринужденного разговора. Помноженный на ряды пользователей Интернета, информационный взрыв усиливается в миллионы раз, повсюду распространяя свои шумовые волны, которые уже не несут в себе никакой информации.

Например, на вышеупомянутую в сетевом «Русском журнале» статью пришло более сотни откликов, из которых 90% не имели ни малейшего отношения к теме или зацепляли ее, может быть, только десятым значением двадцатого слова. Это отмечалось и некоторыми участниками дискуссии, которые удивлялись или возмущались беспредметностью отзывов, которые так же относились к теме статьи, как кашель в концертном зале относится к исполняемой музыке. Статью окружил информационный шум, быстро перерастающий в грохот многостраничных беспредметных комментариев — своего рода «heavy metal», исполняемый на компьютерных клавишах.

Информационный взрыв — это лишь тлеющий огонек на пути к настоящей взрывчатке, *постинформационному* обществу, где любая осмысленная фраза моментально тонет в «белом шуме». Результат — борхесовская «вавилонская библиотека», в которой есть все, что когда-либо было, будет и может быть написано, и «на одну осмысленную строчку или истинное сообщение приходится тысячи бессмыслиц, груды словесного хлама и абракадабры. (...) Для Библиотеки бессмыслица обычна, а осмысленность (или хотя бы всего-навсего связность) — это почти чудесное исключение»¹. Чем такая всеобъемлющая библиотека отличается от условий дописанной эры? Для того чтобы произвести пьесы Шекспира или романы Л. Толстого, человечеству понадобилось несколько тысяч лет развития письменности. Но чтобы найти эти пьесы или

¹ Борхес Х. Л. Вавилонская библиотека // Соч.: В 3 т. Т. 1. Рига: Полярис, 1994. С. 314–317.

романы в библиотеке, объемлющей все возможные сочетания знаков; чтобы отобрать среди мириад почти одинаковых текстов, различающихся одним или несколькими знаками, один наилучший вариант — для этого понадобятся уже не тысячи, а миллионы лет. Как ни парадоксально, но *создать нечто из ничего легче, чем найти нечто среди всего*. Потому что создание — акт органический, а поиск — процесс механический. Даже некоторые ученые, задыхаясь от избытка данных, считают, что легче и быстрее можно провести новый эксперимент, чем найти данные о ранее проведенных. «Бесконтрольная и неорганизованная информация перестает быть ресурсом информационного общества — и превращается в его врага»¹.

Рукописание создавало свои жесточайшие критерии отбора (культовая словесность и литературный канон, классика), книгопечатание — свои, более мягкие (профессиональная наука и литература), но сквозная Сеть все впускает в себя и почти ничего не выпускает, вырастая в «вавилонскую библиотеку», в свалку информационных отходов. Виртуальное пространство быстро дешевеет, почти не превышая цены этих отходов, а значит, готово стать их безразмерным и вековечным хранилищем.

Но ведь это пространство моего сознания! И оно ограничено временем моей жизни! То, что оно считывает с экрана, отпечатывается в матрице мышления, заполняет нейроны мозга и мегабайты памяти. И здесь опять встает вопрос об отставании человека от человечества, а следовательно — об экологии сознания, об охране и фильтрации мозгового пространства. Теперь оно загромаждается не только растущими в геометрической прогрессии объемами информации, но и обломками словесной энтропии, растущей в той же прогрессии по сравнению с ростом самой информации и еще более оцепеняющей мозг.

Алармизм (от *англ.* alarm — тревога, сигнал опасности) — предупреждение общества о грозящих ему бедах и соответствующий стиль мышления, жанр научной и художественной литературы и публицистики. В какой-то степени можно назвать древнейшими алармистами библейских пророков. Светский алармизм Нового времени исходит из исторически сложившихся губительных и саморазрушительных тенденций в развитии человечества. Мальтус на исходе эпохи Просвещения заложил основы алармистского

¹ *Naisbitt J.* Megatrends. New York: Warner Books, Inc., 1982. P. 24.

дискурса, который в XX веке получил новый мощный импульс от экологов, защитников зеленой среды. После тревог, вызванных перспективами демографической и экологической катастрофы, надвигаются тревоги нового, информационного века. При этом алармистский дискурс следует отличать от революционного и утопического (хотя элементы всех трех соединяются, например, в марксизме), поскольку он предупреждает об опасности, бьет тревогу, но не обязательно указывает выход из кризисной ситуации или вообще предполагает возможность такого выхода. Знак тревоги — без указания выхода. Наученный опытом мальгузианства и экологизма, пессимистические пророчества которых все-таки не оправдались¹, я верю, что найдутся средства для разрешения и этого очередного кризиса...

7. Датаизм и новейшая информационная травма

Современные технологии позволяют так сжать информацию, что ее усвоение представляет все меньше труда для человеческого разума. Не надо бегать по библиотекам и копаться в подшивках старых газет или перелистывать тяжелые многотомные энциклопедии. Вся информация — на экране компьютера, и Google моментально ответит на любой информационный запрос. Действительно, та травма сознания, которая обозначила первую эпоху постмодерна, то есть последнюю треть XX века, с развитием Интернета, то есть уже в конце 1990-х, стала уходить в прошлое. Кажалось бы, означаемые возвращаются в мир означающих и отдельный человек, оставаясь внутри своего относительно краткого срока жизни, может попевать за человечеством благодаря усовершенствованным способам собирания и переработки информации. Коммуникационные каналы расширились: сначала на диске можно было разместить Британскую энциклопедию, потом чуть ли не все шедевры мировой литературы, а потом и диски стали не нужны — вся нужная информация хранится в памяти компьютера или айфона.

Но эта пауза технической и информационной эйфории на рубеже веков была лишь прелюдией к новой диспропорции, ускорен-

¹ См.: Зеленое и коричневое (1991) // Эпштейн М. Все эссе. Т. 2. Из Америки. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 37–42. См.: http://www.russ.ru/antolog/INTELNET/esse_zelenoe.html.

но растущей в наши дни. Дело уже не только в постинформационном шуме, но в росте совершенно новых массивов информации, «больших данных» (big data), которые поддаются переработке и усвоению, но только искусственным разумом. Если раньше человек отставал от человечества, то теперь все человечество как естественный разум начинает столь же драматически отставать от искусственного, воплощенного в растущей мощности электронных алгоритмов. Все человечество оказывается в том положении, в каком раньше находился отдельный человек. По мере того как человек догонял человечество, оно отставало от созданного им сверхума и теперь все менее способно отдать себе отчет в целях и путях своего развития, поскольку оно управляется уже так называемыми большими данными, то есть такой суммой информации, которую не под силу освоить даже сообществам крупнейших специалистов.

Этот феномен описан израильским историком Ювалем Ноем Харари в его нашумевшей книге «Homo Deus: Краткая история завтрашнего дня» (2015).

Высокотехнологичные гуру и пророки Силиконовой долины создают новый универсальный нарратив, который узаконивает авторитет алгоритмов и больших данных. Это новое вероучение можно назвать датаизмом. В своей крайней форме сторонники датаистского мировоззрения воспринимают всю вселенную как поток данных, не видит в организмах ничего, кроме биохимических алгоритмов, и считают, что космическое призвание человечества состоит в том, чтобы создать всеобъемлющие системы обработки данных — и затем раствориться в них. Мы уже становимся крошечными чипами внутри гигантской системы, которую никто не понимает. Каждый день я поглощаю бесчисленные биты данных через электронные письма, телефонные звонки и статьи, обрабатываю данные и посылаю обратно новые биты через очередные имейлы, телефонные звонки и статьи. Я не знаю, где я вписываюсь в великую схему вещей и как мои биты данных соединяются с битами, создаваемыми миллиардами других людей и компьютеров¹.

Приближается время, когда алгоритмы и большие данные будут знать каждого индивида лучше, чем он — самого себя. Он еще

¹ Yuval Noah Harari on big data, Google and the end of free will // Financial Times. 2016. 26 August. См.: <https://www.ft.com/content/50bb4830-6a4c-11e6-ae5b-a7cc5dd5a28c>.

не успеет подумать или решить, чем он хочет заниматься сегодня, какую одежду носить, что есть на обед и ужин, а алгоритмы, проникающие глубоко в нейроны его мозга, знающие его поступки и предпочтения на протяжении всей жизни, уже устанавливают для него режим поведения, то есть в конечном счете действуют как имитация его собственной воли, а тем самым держат его под полным контролем. Алгоритм вырастает в Судьбу.

Датаисты также верят, что, исходя из достаточного числа биометрических данных и вычислительной мощности, эта всеохватывающая система способна понять людей намного лучше, чем мы сами понимаем себя. Когда это случится, люди потеряют свою власть, а гуманистические практики, такие как демократические выборы, станут такими же устаревшими, как танцы для вызывания дождя и кремниевые ножи¹.

Что же чувствует человек в качестве винтика этой огромной информационной машины, за действиями которой он не успевает следить — и тем менее способен ими управлять? Даже как передаточное звено этой машины, отправитель имейлов, он становится ей все меньше нужен, поскольку та биологически ограниченная скорость, с какой он получает, осмысливает и отправляет информацию, становится узким местом и даже помехой в ее деятельности.

При этом встает во весь рост проблема субъекта. Может ли какой бы то ни было алгоритм, знающий о нас все, заменить свободную волю, исходящую из самого бытия субъекта? Для всех информационных систем в мире «я» — это «он» или «она». Поэтому вряд ли для субъекта отыщется полная замена в мире даже оразумленных (*cognified*) объектов; источником смыслообразования все-таки остается *субъект*, и его сознание не может быть сведено к интеллекту, как и интеллект несводим к сознанию. Харари подчеркивает, что интеллект (*intelligence*) в этом новом инфоцентристском обществе начинает работать независимо от сознания (*consciousness*) и ведет за собой человечество, все менее управляющее собственной судьбой. Если раньше интеллект был неотрывен от сознания, от смыслополагающей деятельности субъекта, то теперь он господствует над ним. В этом и состоит суть датаизма

¹ Yuval Noah Harari. Ibid.

как «новой религии», которая не нуждается уже в самом человеке и обожествляет внеличный разум, то есть совокупность больших данных, охватывающих все, что существует во Вселенной. Харари пророчесствует об обозримом будущем: «Как только Интернет-Всех-Вещей заработает, люди из инженеров превратятся в чипы, затем в данные, и в итоге мы можем раствориться в потоке данных... (...) Оглядываясь назад, человечество окажется просто рябью в космическом потоке данных»¹.

Разумеется, если человек перейдет под полный контроль этого сверхинтеллекта и в конечном счете самоупряднится, передав ему эстафету разума, тогда все вопросы снимаются. Нет сознания — нет травмы. Как говорили во времена прежнего, дотехнологического тоталитаризма, нет человека — нет проблемы. Но если человек все-таки останется, хотя бы как обитатель *ноосады*, где его будут демонстрировать высшему техническому интеллекту, как сейчас в зоосаде носителю природного разума демонстрируют животных, то что будет испытывать человек? Грандиозно расширится опыт травмы, если исходить из ее определения как события, которое воздействует чувственно на человека и вместе с тем не проникает в его сознание, превышает порог его эмоционального восприятия и осмысления. Вся жизнь человека, да и человечества в целом, неспособного вместить в себя «что», «как» и «зачем» собственного существования, станет сплошной травмой. Труднопереносимым стрессом становится сам процесс существования, который определяется диктатом алгоритмов и больших данных, но при этом все меньше соотносится с сознанием человека, с его способностью понимать свое место в обществе.

К счастью, пессимистические предсказания Мальтуса о гибели человечества из-за перенаселения Земли не сбылись. Есть основания надеяться, что информационный кризис тоже будет преодолен. Гёльдерлин пишет в своем стихотворении «Патмос», что там, где существует опасность, также возникает спасение. Но следует добавить, спасения заслуживает только тот, кто осознает опасность. Стихотворение навеяно ужасом апокалиптических масштабов; встреча с Божественным в его самом темном, разрушительном проявлении побуждает к мучительному поиску смысла. Инфор-

¹ Harari Y. N. Homo Deus: A Brief History of Tomorrow. London: Vintage, 2017. P. 460.

мационный кризис также побуждает к поиску смысла, беспрецедентному в истории. Если в предыдущие эпохи смысл воспринимался как почти идентичный знанию, то теперь он все больше фокусируется на поисках человеческой идентичности, на ценности субъективности в мире деперсонализованного знания.

Как чувствующие и мыслящие субъекты, мы не можем не переживать травмы от столкновения с превосходящей силой иного разума. Тем не менее именно болезненный опыт травмы может и дальше питать нашу субъективность и гарантировать ей спасение. Травма — очень личный опыт, недоступный чипам и алгоритмам. До сих пор мы характеризовали травму в основном в отрицательных терминах, как боль и расстройство, но перед лицом (или безликостью) больших данных именно страдание делает нас людьми и позволяет нам выделиться в космическом потоке данных. Признавая наш травматический опыт и изживая его через боль и различные формы самозащиты, мы подтверждаем нашу субъективность и способность болью бороться против собственного овеществления. Это конструктивный способ превращения травмы в расширенное самосознание. Информационный взрыв побуждает нас противопоставлять большим данным еще бóльшую индивидуальность, бóльшую человечность, эмпатию и творчество. История человечества — это история опасностей, превращенных в возможности для спасения.

* * *

Еще в 1986 году американский социолог Оррин Клапп отметил, что следствием информационного пресыщения становится скука, притупление перцептивных и когнитивных способностей человечества.

Скука, по нашим представлениям, вырастает из нехватки стимулов (недостачи информации), но едва ли не чаще она возникает из чрезмерной стимуляции (информационной перегрузки). Подобно энергии, информации свойственно вырождаться в энтропию — шум, избыточность, банальность, — по мере того как скаковой конь информации обгоняет медленную клячу смысла¹.

¹ *Klapp O. Overload and Boredom: Essays on the Quality of Life in the Information Society. New York: Greenwood Press, 1986. Цит. по: Wurman R. S. Information Anxiety. P. 38.*

Прошло тридцать лет. Информация, обгоняющая смысл, точнее, уже сознательно множащая бессмыслицу, выросла в феномен «постправды», одного из ключевых понятий трамповской эпохи. Не случайно «постправда» выдвинулась на передний план в самом информационно продвинутом обществе, встав в один ряд с «фейками» и «альтернативными фактами». Это еще одна ступень возрастания постинформационного шума. Дмитрий Быков рисует такую гротескную картину: «Если завтра Тереза Мэй, не дай бог, отравится „Новичком“, Северная Корея попросится на роль пятьдесят первого штата, а Путин действительно разбомбит Воронеж — никто особенно не удивится, даже в Воронеже, и, что самое печальное, послезавтра об этом все забудут. Ибо главное завоевание человечества на путях информационной революции — это не столько равноправие всех истин, сколько короткая память»¹.

Можно рассматривать постправду как своеобразный метод цензуры: не препятствовать публикации опасных, подрывных сообщений, а топить их в информационном шуме, то есть уничтожать не молчанием, а громкостью. Как замечает Харари, «в XXI веке цензура действует, наводняя людей бессмысленной информацией»². Если при тоталитаризме цензура закрывает доступ к информации и тем самым делает ее еще более ценной в глазах общества, то в постинформационный век ценность информации сводится на нет самим ее изобилием, которое уже не вызывает ничего, кроме скуки и желания как можно скорее стереть ее из перегруженной памяти.

Итак, на наших глазах информационное общество переходит в постинформационное, подхваченное новой ускоряющейся волной, новой, сверхгеометрической прогрессией, идущей поверх первой и ломающей ей хребет, — прогрессией беспорядочных и беспредметных текстов, нетематических суждений, безадресных выпадов, прерывистых и задыхающихся полумыслей, произвольных знаковых комбинаций, — волной смыслового шума... «Бежит волна, волной волне хребет ломая».

Таким образом, непрекращающийся информационный взрыв своим травматическим воздействием сулит еще долгую жизнь постмодерну.

¹ *Быков Д.* Отравленные. Короткая память как завоевание информационной революции // Сноб. 2018. 10 июля. См.: <https://snob.ru/entry/163099>.

² *Harari Y. N.* Op. cit. P. 462.

Ироническая диалектика: Революции XX века как предпосылка постмодернизма

1. Модернистские корни постмодернизма

В данной главе речь пойдет о тех законах культурного развития XX века, которые можно считать общими для Запада и для России, несмотря на то что в советскую эпоху Россия откололась от западного мира и противопоставила себя ему. Как ни парадоксально, именно «революционность» России по отношению к Западу вписывает ее в общую для Запада революционную парадигму XX века.

Первая половина XX века была ознаменована многочисленными революциями — «социальной», «научной», «сексуальной», революционными переворотами в таких областях, как физика, психология, биология, философия, литература, искусство. В России эти перевороты происходили в иных сферах, чем на Западе, но сама революционная модель развития объединяет два мира. Это позволяет объяснить, почему в конце XX века обнаружилось типологическое сходство между западным постмодернизмом и российской культурой, которая в 1980–1990-е годы тоже развивается под знаком *пост* (*посткоммунизма, постутопизма*).

Революционность — это модернистский феномен в самом широком значении этого слова, который можно определить как поиск подлинной, высшей реальности, стоящей за условными знаками и системами культуры¹. Родоначальником модернизма, по-видимому, можно считать Жан-Жака Руссо, с его критикой современной цивилизации и открытием первичного, «неиспорченного» бытия человека в природе. Марксизм, ницшеанство и фрейдизм, подвергшие критике иллюзии идеологического сознания и обнаружившие «чистую» реальность в саморазвитии материи и мате-

¹ Американский критик Лионел Триллинг писал в своей работе «О модерном элементе в литературе модерна»: «Я могу обозначить его (модерный элемент) как разочарование нашей культуры в самой культуре... горькая вражда с цивилизацией проходит через нее (литературу модерна)...» Цит. по: *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* / Ed. by L. E. Cahoone. Cambridge (MA), Oxford: Blackwell Publishers, 1996. P. 391.

риального производства, в инстинкте жизни и воле к власти, в сексуальном инстинкте и во власти бессознательного, — это модернистские движения.

В этом же смысле модернистом был Джеймс Джойс, открывший непрерывный «поток сознания» и «мифологические прототипы» за условными формами «современной личности»; Казимир Малевич, стерший многообразие красок видимого мира ради обнаружения его геометрической основы, «черного квадрата»; Велимир Хлебников, утверждавший чистую реальность «самовитого» и «заумного» слова, простого шаманского бормотания типа «бобэоби пели губы», на месте условного языка символов. Явлением политического модернизма, хотя и враждебного модернизму художественному, была коммунистическая революция, которая стремилась привести к власти «подлинных творцов реальности», «создателей материальных благ» — трудящиеся массы, свергнув власть тех «паразитических» слоев, которые извращают и отчуждают реальность и посредством всяких идеологических иллюзий и бюрократического аппарата присваивают себе плоды чужого труда.

В целом модернизм можно определить как такую революцию, которая стремится упразднить культурную условность и относительность знаков и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность, как бы ни трактовалось это чистое, подлинное бытие: «материя» и «экономика» в марксизме, «жизнь» в ницшеанстве, «либидо» и «бессознательное» во фрейдизме, «творческий порыв» у Бергсона, «поток сознания» у Уильяма Джеймса и Джеймса Джойса, «экзистенция» в экзистенциализме, «самовитое слово» в футуризме, «рабоче-крестьянская власть» в большевизме и т. д.

Постмодернизм, как известно, резко критикует модернизм именно за эту иллюзию «последней истины», «абсолютного языка», «нового стиля», которые якобы открывают путь к «чистой реальности». Само название показывает, что «постмодернизм» сформировался как новая культурная парадигма именно в процессе отталкивания от модернизма, как опыт закрывания, сворачивания знаковых систем, их погружения в самих себя. Само представление о некоей реальности, лежащей за пределами знаков, критикуется постмодернизмом как еще одна, «последняя» иллюзия, как непреодоленный остаток старой «метафизики присутствия». Мир вторичностей, условных отражений оказывается более

первичным, чем мир так называемой реальности. На этой почве возникают разнообразные постмодернистские движения, например российский концептуализм, который раскрывает природу советской реальности как идеологической химеры, как системы знаков, проецируемых на некое отсутствующее или пустое место означаемого.

Я попытаюсь раскрыть взаимосвязь постмодернизма и модернизма как двух звеньев одной культурной парадигмы, которая охватывается понятием *гипер*. Если российская и западная культура имеют общие корни в своем модернистском прошлом, тогда и теперешние параллели между западным постмодернизмом и российской разновидностью *пост* обнаруживают новую глубину, как пути изживания общего «революционистского» наследия. Именно революция, как поиск и утверждение «чистой реальности», ведет к образованию тех псевдореальностей, с которыми и играет, как с полыми, внереферентными знаками, постмодернистское искусство и на Западе, и в России.

Итак, тема данной главы — «модернистские предпосылки постмодернизма в свете постмодернистских перспектив модернизма», то есть, проще говоря, взаимозависимость этих двух явлений. Я кратко обозначу те подходы, которые можно назвать модернистскими, в физике (квантовая механика), в литературной теории («новая критика»), в философии (экзистенциализм), в учениях психоанализа («сексуальная революция»), в советской идеологии («коллективизм» и «материализм»). Все эти течения представляют собой феномен *гипер* в его первой фазе, как революционный переворот классической парадигмы и утверждение «последней» и чистой реальности. Во второй, постмодернистской фазе, которая может быть отделена от модернистской несколькими годами или десятилетиями, те же самые феномены осмысляются как *псевдо-реальности*, порожденные математическим аппаратом, приборами наблюдения, критическим методом, абстрагирующей фантазией и т. д. Тем самым разворачивается двойственный и иронический смысл самого *гипер*, его неизбежный переход от модернистской к постмодернистской фазе, условно говоря, от *супер* к *псевдо* (анализ этих двух понятий дан в конце главы). Понятие *гипер* не только связывает линией преемственности модернизм и постмодернизм, но и очерчивает параллелизм западного и российского постмодернизмов как двух реакций на общее революционное наследие.

2. Гипер в культуре и научная революция

Ряд весьма разнородных явлений в искусстве, науке, философии, политике XX века можно условно отнести к разряду «гипер», что буквально означает «усиленный», «чрезмерный». Современное использование этой приставки основано на том, что многие качества действительности XX века, доведенные до предельной степени развития, обнаруживают свою собственную противоположность. В этом смысле понятие «гиперреальность» выдвинуто в 1976 году итальянским семиотиком Умберто Эко и французским философом Жаном Бодрийяром¹, которые отнесли его к исчезновению реальности при господстве средств массовой коммуникации. Кажалось бы, эти средства стараются запечатлеть реальность во всех ее мельчайших подробностях, но на таком уровне проникновения сами технические, визуальные средства создают новое качество реальности, которое можно назвать *guper*. Гиперреальность — это иллюзия, создаваемая средствами коммуникации и выступающая как более достоверная, точная, «реальная» реальность, чем та, которую мы воспринимаем в окружающей жизни.

Для примера можно напомнить о влиятельном течении в изобразительном искусстве 1970-х — начала 1980-х годов, которое так и называлось — гиперреализм. Произведениями гиперреализма были огромного размера раскрашенные фотографии, заключенные в рамки и функционирующие как картины. На них кожа человеческого лица изображалась в таком укрупненном плане, что можно было видеть мельчайшие поры, шероховатости, бугорки, которых мы не замечаем при обычном взгляде на лица. Это и есть эффект *guper* — реальность приобретает такие «сверхреальные» черты, которые на самом деле навязываются техническими средствами ее воспроизведения.

Согласно Бодрийяру, реальность исчезает в современном западном мире, плотно окутанном сетью массовых коммуникаций, поскольку она перерастает в гиперреальность, производимую искусственно. «Реальность сама идет ко дну в гиперреализме, до тошном воспроизведении реального, предпочтительно через посредничающие репродуктивные средства, такие как фотография. От одного средства воспроизведения к другому реальность испа-

¹ Понятие *guper* было введено Бодрийяром в 1976 г. в его книге «Символический обмен и смерть».

ряется, становясь аллегорией смерти. Но в определенном смысле она также усиливается посредством своего разрушения. Она становится реальностью ради самой себя, фетишизмом утраченного объекта: уже не объектом репрезентации, но экстазом отрицания и своего собственного ритуального уничтожения, — гиперреальностью»¹.

Этот парадокс был обнаружен задолго до современных теоретиков постмодернизма в квантовой физике, где приборы существенно влияют на сам объект наблюдения — элементарные частицы. Реальность, которая открывается физикам начиная с 1920–1930-х годов, — это в нарастающей степени гиперреальность, поскольку она создается параметрами самих приборов и математическим аппаратом исчислений. По словам Нильса Бора, «отца» квантовой физики,

при более тщательном рассмотрении обнаруживается, что процесс измерения оказывает существенное влияние на те условия, которые содержит в себе само рассматриваемое определение физической реальности. (...) Эти условия должны рассматриваться как неотъемлемая часть всякого явления, к которому с определенностью может быть применен термин «физическая реальность»².

Чем более совершенными становятся средства наблюдения физической реальности, тем менее она может быть зафиксирована как собственно реальность, отличная от условий своего познания. Это как раз тот случай возникновения гиперреальности, о котором, уже на примере культурных объектов, сорок лет спустя писал Бодрийяр: «От одного средства воспроизведения к другому реальность испаряется...» Причем речь идет именно о наиболее достоверных, тонких, чувствительных средствах воспроизведения, таких как фотография и телевидение. Чем правдивее метод наблюдения и воспроизведения, тем более сомнительной становится сама категория «правды», поскольку наиболее точно и полно представленный предмет перестает отличаться от своего оттиска и подобия. Правдивость делает невозможной правду. Здесь, на переднем крае познания, вооруженные самыми совершенными приборами, мы, по словам Н. Бора, «имеем дело с явлениями, не допускающими

¹ Baudrillard J. Selected Writings / Ed. by Mark Poster. Stanford University Press, 1988. P. 144–145.

² Бор Н. Квантовая механика и физическая реальность (1935) // Избранные научные труды: В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1971. С. 179.

ми резкого разграничения между поведением объектов самих по себе и их взаимодействием с измерительными приборами»¹.

Самый трудный методологический вопрос в современной физике, занятой такими теоретическими конструкциями, как «кварки» и «струны», — это: что, собственно, исследуется? каков статус так называемых физических объектов и в какой степени они могут быть названы «физическими» и «объектами», коль скоро они взаимодействуют с орудиями своего наблюдения и возникают на кончике математического пера?

Квантовая механика — первая дисциплина, честно признавшая свой гипернаучный характер или, точнее, гиперфизическую природу своих объектов: наука в своем приближении к элементарным основаниям материи обнаруживает умственный, сконструированный характер той физической реальности, которую лишь отчасти описывает, а во многом изобретает. Если раньше открытия и изобретения строго различались: открытия чего-то реально существующего в природе — изобретения чего-то возможного и полезного в технике, — то теперь открытия все больше стали превращаться в изобретения. Разница между ними стала стираться, по крайней мере в отношении самых начальных и глубинных слоев реальности. Чем больше углубляешься в реальность, тем глубже погружаешься в способы ее осознания и описания.

Далее мы укажем еще на несколько параллельных процессов возникновения «гипер» — в таких областях, как литературная критика, философия, идеология, теория и практика социальной и сексуальной революции. Области «гиперизации» столь удалены друг от друга, что невозможно обнаружить прямую зависимость между этими процессами, — скорее, это новый познавательный-бытийный рубеж, на который внезапно вышло все человечество.

3. Текстуальная революция

Наряду с гиперфизическими объектами возникает то, что можно назвать гипертекстуальностью: меняется отношение между критикой и литературой. Критика 1920–1930-х годов, в лице таких своих влиятельных школ, как русский формализм и англо-американский

¹ Бор Н. Дискуссии с Эйнштейном по проблемам теории познания в атомной физике // Там же. С. 427.

риканская «новая критика», пытается отбросить (или заключить в скобки) все исторические, социальные, биографические, психологические моменты, «привходящие» в литературу, и выделить феномен чистой литературности, своего рода элементарные частицы литературной материи, последние, далее неделимые свойства литературности как таковой. Критика занимается очисткой литературы от всех тех напластований, которыми ее окружала просветительская, романтическая, реальная, биографическая, историко-культурная, натуральная, психологическая, символистская и прочие школы литературной критики XIX — начала XX века, то есть освободить ее от привнесенного содержания и свести к чистой форме, к «приему как таковому», к тексту самому по себе. Все, что традиционно считалось важным для литературы: отраженная в ней историческая действительность, выраженное в ней мировоззрение автора, воздействие на нее интеллектуальных веяний эпохи, угаданная в ней высшая реальность символических смыслов, — все это объявляется наивным и старомодным, «навязанным» литературе. Но по мере того как литература все более очищается от «нелитературы» и сводится к тексту, этот текст оказывается всецело во власти критика, точнее, оказывается порождением самой критики. Текст — это стерильный продукт, созданный в критической лаборатории по мере расщепления литературы на составляющие и удаления «историчности», «биографичности», «культурности», «эмоциональности», «философичности» как вредных, неорганических примесей к тексту.

Подобным же образом квантовая механика расщепляет физический объект, атом, на столь мельчайшие составляющие, что их объективное существование улетучивается и они становятся идеальной проекцией способов наблюдения, свойств физических приборов. Поскольку чистые текстуальные элементы, знаки, выделенные из литературы, очищаются от всяких значений, якобы привносимых субъективностью писателя и воздействием внешних исторических условий, постольку зафиксировать эти знаки как именно знаки, то есть несущие некое значение (или наделенные возможностью значения), дано только самому критику. Он-то и определяет значение этих знаков, предварительно очистив их от всяких значений.

Парадоксальным результатом такого очищения литературы стала ее усиливающаяся зависимость от самой критики, от метода интерпретации. И формализм, и новая критика делают литературу-

ру чем-то познаваемым и доступным для читателя лишь посредством самой критики. Литература предстает как система чистых приемов или знаков, которые критика наполняет содержанием согласно той или иной методике истолкования. Иными словами, критика вытесняет литературу из ее собственной сферы, подменяя власть писателя властью критика над умами читателей. Как отмечал английский критик Джордж Стейнер, «если вообще критик является слугой поэта, то сегодня он ведет себя как господин»¹. По мнению Умберто Эко, «в настоящее время поэтика все больше и больше берет верх над произведением искусства...»². По словам Сола Беллоу, критика

встречает читателя заградительными барьерами интерпретаций. И публика послушно предоставляет себя в распоряжение этой монополии специалистов — «тех, без которых невозможно понимание литературы». Критики, говоря от имени писателей, в конце концов успешно заменили их³.

Таково явление гипертекстуальности в литературной критике, параллельное гиперобъектности, достигнутой в физической науке.

Разумеется, все эти протесты против засилья критики как результата модернистской одержимости текстом сами принадлежат антимодернистскому сознанию, которое указывает на пределы движения модернизма, но еще не переступает их. Постмодернизм — это уже сознание неизбежности такой ситуации, когда сама критика порождает свой предмет и реальность текста выступает как иллюзорная проекция семиотической власти критика или, в принципе, любого читателя, производящего «распыление», «осеменение» текстуальных значений. Революция в критике, начавшаяся в 1920-е годы, закончилась короткой «антимодернистской» реакцией 1960-х годов, когда в моду вошли жалобы на диктат критики и зависимость от нее литературы. С пришествием постмодернизма ушли в прошлое и модернистское упоение чистой реальностью Текста, и антимодернистская скорбь по утраченной реальности Литературы.

¹ *Steiner G. Humane Literacy // The Critical Moment. Essays on the Nature of Literature. London, 1964. P. 22.*

² *Eco U. The Analysis of Structure // Ibid. P. 38.*

³ *Bellow S. Scepticism and the Depth of Life // The Arts and the Public / Ed. by J. E. Miller, Jr., P. D. Herring. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1967. P. 23.*

4. Экзистенциальная революция

Еще одно «гипер» обнаруживается в таком ведущем направлении западной философии 1920–1950-х годов, как экзистенциализм. Казалось бы, экзистенциализм подверг самой сокрушительной критике «абстрактное», «рационалистическое» сознание, каким оно выступает в идеалистических системах, от Платона до Декарта и Гегеля, и обратился к доподлинной реальности единичного существования, «бытия как такового», которое предшествует всякой родовой сущности, всякому познавательному обобщению. Но, уже читая Достоевского, например «Записки из подполья», можно обнаружить производность экзистенции, или «чистого бытия», от «чрезмерно развитого», абстрактного сознания, разлагающего всякую конкретность и оформленность бытия и устремленного к «бытию как таковому», к длящейся пустой временности пребывания.

Экзистенция есть производимая сознанием чистая абстракция бытия, лишенного всех своих признаков, которые и делают его конкретным бытием. В своей конкретности человек бывает таким или другим, ленивым или трудолюбивым, чиновником или крестьянином и т. д. Подпольный, экзистенциальный человек не в состоянии быть даже лентяем, даже насекомым именно потому, что его сознание, безмерное и «болезненное», разрушает все определенности, которыми закабаляют себя «тупые», «ограниченные» люди, «деятели», и устремляется к той последней основе, где человек только «есть» как сущий, бытийствующий.

Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым. (...) Умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак. (...) Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность. Такова именно сущность всякого сознания и мышления¹.

Поиск абсолютного бытия, предшествующего всем рассудочным определениям и общим классификациям (психологические

¹ Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л.: Наука, 1973. С. 100, 108.

свойства, профессиональная принадлежность и т. п.), не менее, а более рассудочен, чем сами эти классификации. И хотя подпольный человек все время настаивает на «живой жизни», противопоставляя ее «чрезмерному сознанию», мы в конце концов обнаруживаем, что эта живая жизнь, как ее понимает герой, и есть последняя химера заплутавшего в самом себе сознания. «Скоро выдумаем родиться как-нибудь от идеи»¹.

То, чего достигает этот экзистенциальный поиск, есть предельная абстракция бытия, абстракция единичности — некая *гипер*-единичность, которая не хочет и не может быть ничем типическим, только самой собой. Но это «самой собой» и есть наивысшая абстракция, которая держится только «на кончике» самосознающего сознания, разлагающего всякую качественную определенность. Экзистенция — это философский «квант», существование как таковое, которое именно по причине своей «элементарности» оказывается всего лишь производной «наибольшего сознания», абстракцией его самоопредмечивания. Экзистенциальное самоопределение «я есмь» гораздо более абстрактно, чем «эссенциальные» определения типа «я есмь разумное существо», «я — ленивый человек», «я — учитель математики» и т. п. Экзистенциализм в этом плане есть не отрицание рационализма, а его крайнее выражение, способ рационалистического сотворения предельно обобщенной иррациональной реальности — «воли» у Шопенгауэра, «жизни» у Ницше, «существования» и «единичного» у Кьеркегора.

У Гегеля развитие абсолютной идеи шло по линии воплощения в конкретность бытия, тогда как, начиная с Кьеркегора, само бытие обнаруживает все большую абстрактность, завершаясь даже абстракцией «единичности», «вот этого», которая в равной степени приложима к любому конкретному виду бытия, от насекомого до человека, от крестьянина до художника, совершенно абстрагируясь от их «типичности», которая у Гегеля все еще несет в себе конкретность воплощающейся идеи. Вопреки общепринятому мнению Кьеркегор в какой-то мере более отвлеченный мыслитель, чем Гегель. У Гегеля идея проходит процесс конкретизации через бытие, у экзистенциалистов само бытие проходит процесс абстракции через предельно обобщенную идею «бытия» и становится «чистым бытием», то есть почти пустой абстракцией, «гипербытием», формой «ничто» у Хайдеггера и Сартра.

¹ Там же. С. 179.

В «Тошноте» Сартра показано, как предельно абстрактное, ни к чему не привязанное, «несчастное» сознание Рокантена вдруг сталкивается — а на самом деле порождает из себя — с абстракцией вязкого бытия, земли и корней, тошнотворно вездесущих и упрямых в своей бессмысленности. Этот абсурд, который экзистенциальное сознание обнаруживает повсюду как откровение «подлинной» реальности, неискаженной, необобщенной, данной «до всякого осмысления», есть, в сущности, «гиперреальность», продукт рационального обобщения, выделяющего в мире такой всеобъемлющий признак, как «внерациональность», «лишность», «абсурдность». Вот этот момент экзистенциального откровения из «Тошноты» Сартра:

...Существование вдруг сбросило с себя свои покровы. Оно утратило безобидность абстрактной категории: это была сама плоть вещей, корень состоял из существования. Или, вернее, корень, решетка парка, скамейка, жиденький газон лужайки — все исчезло; разнообразие вещей, пестрота индивидуальности были всего лишь видимостью, лакировкой. Лак облез, остались чудовищные, вязкие и беспорядочные массы — голые бесстыдной и жуткой наготой... ЛИШНИЙ — вот единственная связь, какую я мог установить между этими деревьями, решеткой, камнями... В самом деле, все, что я смог уяснить потом, сводится к этой основополагающей абсурдности... Вот хотя бы этот корень — в мире нет ничего, по отношению к чему он не был бы абсурден. О, как мне выразить это в словах? Абсурден по отношению к камням, к пучкам желтой травы, к высохшей грязи, к дереву, к небу, к зеленым скамейкам. Неумолимо абсурден.

Мы видим, что понятие существования, как внеположного всякому смыслу, не придает конкретности вещам, а, напротив, устраняет «пестроту индивидуальности», внедряет абстрактность в природу каждой вещи, ибо она одинаково и «неумолимо» абсурдна по отношению ко всему остальному. Раньше для Рокантена корень был черным, море — зеленым, чайка — белой, теперь остается лишь густой вар, «гнусный мармелад» сплошного, нерасчлененного существования. «...Изобилие оборачивалось мешаниной и в итоге превращалось в ничто, потому что было лишним». Само существование становится производным от способности разума не находить себя (смысла, разумности, нужности, оправдания) ни в чем, включая себя самого.

Эта внерациональность гораздо более умственна и абстрактна, чем все формы рациональности, разлагающей бытие на конкретные типы, сущности, законы, идеи. Рациональность всегда заключает в себе хотя бы ту долю конкретности, что она есть «рациональность чего-то», «смысл какой-то конкретной вещи», который с рациональной точки зрения требует определения, уточнения. «Иррациональность» не требует такой конкретизации, она есть «иррациональность как таковая», «абсурдность всего», «всеобщий абсурд», который именно своим тошнотворным безразличием к конкретным вещам выдает свою крайнюю всеобщность. Иррациональный мир, якобы не поддающийся рациональным определениям, есть продукт наиболее схематической рациональности, снимающей все конкретные определения вещей и восходящий к предельным абстракциям «существования как такового», «единичности как таковой»¹.

За достоверной и самоочевидной реальностью «существования как такового», постулируемого экзистенциализмом, обнаруживается гиперреальность рассудка, его предельно обобщенное понятие, настолько абстрактное, что оно отвлекается от собственной рассудочности и утверждает себя как бытие вообще, рассудком не постижимое, не конкретизируемое и не типизируемое. Вообще, типизация и конкретизация совпадают как два встречных определения бытия. Типизация есть умеренное обобщение, сохраняющее меру конкретности данного предмета, а конкретизация есть умеренная спецификация, сохраняющая меру определенной всеобщности — идеи, смысла. Чистая — нетипизируемая — единичность есть одновременно чистая — неконкретизируемая — абстрактность.

Есть две ступени абстракции: рациональная абстракция, лежащая в пределах разума, и иррациональная абстракция, выводя-

¹ Знаменательно, что в «Записках из подполья» Достоевского разуму (рациональности) противостоит не конкретное бытие, а именно сознание в своей беспредельной иррациональности. «Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастье, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения. Сознание, например, бесконечно выше, чем дважды два» (Там же. С. 119). «Дважды два — четыре» — простейшая, но вполне определенная формула разума, которой «сознание», как носитель иррациональности, готово противопоставлять любые формулы, лишь бы уйти от принудительности таблицы умножения: «дважды два — три» или «дважды два — пять»...

шая за пределы самого разума; такая абстракция разума от самого себя и создает предельно общее понятие «неразумности» чистого бытия, как противоположного разуму.

5. Сексуальная революция

То же самое «гипер» обнаруживается и в сексуальных исканиях XX века. Пуританизму XIX века, вообще всей «аскетической» христианской морали объявлена война, и первичной реальностью, стоящей за мышлением и культурой, объявлен инстинкт жизни и даже более осязаемо — половой инстинкт. Ницшевская философия жизни подготовила общество, прошедшее через опыт Первой мировой войны и взрыв агрессивных страстей, к приятию психоанализа, который именно в 1920-е годы утверждается как господствующее умонастроение западного мира. Научная работа З. Фрейда, В. Райха и их учеников, художественные открытия сюрреалистов, Дж. Джойса, Т. Манна, Д. Лоуренса, Г. Миллера и других, новая свобода нравов, присущая эпохе джаза и кабаре, — все это поставило 1920-е годы под знамя так называемой сексуальной революции. «Основной инстинкт» ищется и выделяется в чистом виде, как «либидо», в сочинениях теоретиков и писателей — но сам этот инстинкт, в его абстракции от других человеческих побуждений и способностей, как замечают некоторые критики, есть всего лишь умозрительная схема, плод расчленяющей деятельности рассудка.

По словам английского религиозного писателя К. Льюиса, «вожделение более абстрактно, чем логика: оно ищет — упование торжествует над опытом — какого-то чисто сексуального, следовательно, чисто воображаемого соединения невероятной мужественности с невероятной женственностью»¹. Тем более это определение «абстрактное» относится к бумажному, постлогическому вожделению, разбуженному теоретическими призывами сексуальной революции. «Плоть как таковая», в ее буйных дионисийских экстазах, напоминает горячечную фантазию онаниста, который чисто ментальным усилием вычлняет эту плоть из всего многообразия личностных, духовно-телесных качеств своего вождедеемого «объекта», — и характерно, что грезы такого рода на индивидуальном уровне часто сопровождаются реальным бессилием. В масштабе

¹ Lewis C. S. The Allegory of Love. New York, 1958. P. 196.

же всей европейской культуры это было построение еще одного уровня гиперреальности — искусственное воссоздание телесных образов, более ярких, сгущенных, концентрированно-гипнотических, чем сама по себе физическая реальность тела, и потому вызывающих умственный экстаз при ослаблении собственно сексуального компонента влечения. Как заметил Томас Элиот по поводу романов Д. Г. Лоуренса, «его борьба против чрезмерно рассудочной (*over-intellectualized*) жизни обнаруживает в нем самом чрезмерно рассудочное существо»¹.

Критики часто указывают на это внутреннее противоречие Лоуренса. По наблюдению критика Джона Бэйли,

его мир любви полон столь странной и чистой отвлеченности, как ни у кого из великих авторов. Чем больше здесь порыва и неистовства, тем явственнее их умственное происхождение. ⟨...⟩ «Фаллическое сознание» кажется гипер-интеллектуальным, гипер-эстетическим, что делает «Леди Чаттерлей» одним из самых претенциозно-интеллектуальных (*highbrow*) романов в мировой литературе².

Любопытно, что Бэйли относит приставку *гипер* к интеллектуальной стороне лоуренсовских романов, тогда как сегодня мы скорее бы говорили о них не как о «*гипер*-интеллектуальных», но как о «*гипер*-сексуальных». В первом случае (у Бэйли) *гипер* все еще имеет значение *сверх*, *супер*, тогда как во втором случае приставка имела бы значение *псевдо* или *квази* (романы Лоуренса суперинтеллектуальны и именно поэтому псевдо-сексуальны). Само значение приставки *гипер* на протяжении XX века претерпевает эволюцию от *супер* к *псевдо* (см. об этом на последующих страницах).

Гиперсексуальность — так можно обозначить эту умственную возгонку, гиперболизацию сексуальности, которая обнаруживается и в работах Фрейда, и в романах Лоуренса, и, на самом примитивном уровне, во множестве порнографических изданий, как раз в это время начавших захлестывать западный мир. Порнография — это и есть царство гиперсексуальности, глянцево-бумажных или киноленточных образов немислимого секса, невообразимо больших грудей, мощных бедер, неистовых оргазмов.

¹ *Lawrenc D. H. A Critical Anthology* / Ed. by H. Coombes. Harmondsworth, 1973. P. 244.

² *Bayley J. The Characters of Love*. New York, 1960. P. 24–25.

Теория психоанализа, при всей своей научной сдержанности и осторожности, тоже обнаруживает гиперсексуальный и, шире, гиперреальный уклон. Ведь мир подсознания и инстинктов, которые Фрейд объявляет первичной человеческой реальностью, был открыт при помощи сознания — или изобретен сознанием, как ему предстоящая и его превосходящая реальность чего-то другого. Такова судьба сознания в XX веке — оно воссоздает из себя нечто иное, чем оно само, и склоняется перед этой насквозь сконструированной реальностью как перед чем-то якобы первичным, необоримо могущественным. Более вероятно, что это не первичная реальность, предстоящая сознанию извне, а реальность, выстроенная самим сознанием и отчужденная от него, как «сверхреальность», якобы господствующая над сознанием. Гиперреальность — это способ самоотчуждения сознания, и Фрейдово «бессознательное» может рассматриваться как одна из самых ярких, гипнотически убедительных проекций сознания «вне себя». Как заметил Деррида, «„бессознательное“ не больше является „вещью“, чем потенциальным или замаскированным сознанием»¹, или, можно добавить, сознанием, скрывающимся от самого себя.

Да ведь и сам Фрейд подчеркивал, что открытие бессознательного, как силы, господствующей над сознанием, должно послужить в конечном счете возвышению самого сознания: психоанализ, с точки зрения Фрейда, и есть такой способ расшифровки и высветления подсознательного, который позволит сознанию постепенно овладеть этим «кипящим котлом вожделений». Иными словами, сознание открывает в своем подполье бессознательное, чтобы снова вознести себя над ним. Психоанализ — это экспансия сознания в те сферы, которые само сознание объявило заповедными и предзаданными себе. В отличие от квантовой механики, которая признает свой объект (физический) отчасти сконструированным изначально, психоанализ ставит лишь своей конечной целью сознательное структурирование своего объекта (психического). Но в обоих случаях физическая и психическая данность оказываются в значительной степени проекциями (или функциями) наблюдающего их интеллекта. Психоанализу ничуть не повредило бы, если бы, подобно квантовой механике, он признал наблюдаемые свойства бессознательного изначально зависимыми (или даже производными) от самих условий его наблюдения и описания.

¹ *Derrida J. Différance // A Derrida Reader. Between the Blinds. New York: Columbia University Press, 1991. P. 73.*

Значение сексуальной революции, теоретической доминантой которой был психоанализ, состояло вовсе не в том, что органика и инстинкт из сферы подчинения сознанию перешли в сферу господства, — нет, это была всего лишь идеологическая установка революции. Там, где инстинкт якобы пришел к господству, он всегда господствовал и раньше — в реальных сексуальных отношениях, в интимной жизни людей. В действительности сексуальная революция была революцией сознания, которое научилось производить правдоподобные симуляции «чистой» сексуальности — тем более «экстатические», чем более абстрактные и рассудочные.

К сходному выводу приходит Юрий Лотман:

Распространение различных вариантов фрейдизма, охватывающее целые пласты массовой культуры XX века, убеждает, что они менее всего опираются на непосредственные импульсы естественной сексуальности. Они — свидетельство того, что явления, сделавшись языком, безнадежно теряют связь с непосредственной внесемиотической реальностью. Эпохи, в которые секс делается объектом обостренного внимания культуры, — время его физиологического упадка, а не расцвета. (...) Попытки вернуть в физиологическую практику все то, что культура производит в первую очередь со словом, делают не культуру метафорой секса, как утверждает Фрейд, а секс метафорой культуры. Для этого от него требуется лишь одно — перестать быть сексом¹.

Результатом сексуальной революции стало не столько торжество «природного» секса, сколько торжество ментальности над сексом, который стал зрелищем и товаром в виде бесчисленно тиражируемых иллюзий гиперсексуальной мощи, соблазна, «сверхмужественности» и «сверхженственности». Это «сверх», которое делает образы секса популярными и товарными, есть именно качество, отсутствующее в природе и привнесенное абстрагирующей и утрирующей функцией сознания².

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 255–256.

² Подробнее о гипертекстуальности и гиперсексуальности говорится, хотя и без употребления данных терминов, в моих статьях «Критика в конфликте с творчеством» (Вопросы литературы. 1975. № 2. С. 131–168) и «В поисках „естественного человека“» (Вопросы литературы. 1976. № 8. С. 111–145), впоследствии включенных в книгу: Эштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. Там же указывается и на взаимосвязь текстуральной и сексуальной революций как двух проявлений *гипер* (С. 249–250).

6. Социальная революция

Четыре указанных процесса, ведущие к созданию гиперобъектов: гиперчастицы квантовой механики, гиперзнаки литературной критики, гипербытие экзистенциализма, гиперинстинкты психоанализа и сексуальной революции, — по преимуществу развертывались в западной культуре. Но и в коммунистическом мире в это же время, в 1920–1930-е годы, сходные процессы «гиперизации» распространяются на все сферы общественной жизни. Собственно, сам коммунизм, его теория и практика могут рассматриваться как явления «гипер», характерные именно для Востока.

Советское общество, как известно, было одержимо идеей общности, обобществления. Индивидуализм осуждался как тягчайший грех, пережиток прошлого. Коллективизм был объявлен высшим нравственным принципом. Экономика строилась на обобществлении частной собственности, которая должна была перейти во владение всего народа. Общественное ставилось выше личного. Общественное бытие определяло сознание. В заводских цехах, на колхозных полях, в колониях для беспризорных и в городских коммунальных квартирах шло воспитание нового, коммунистического человека, который должен был стать сознательным и исполнительным «винтиком» гигантской коллективной машины.

Но эта социальность нового типа, несравнимая с прежней (до-революционной) по степени своей обязательной тесноты и сплоченности, была только гиперсоциальностью, симуляцией общности. В действительности социальные связи между людьми стремительно разрушались, так что к середине 1930-х годов даже самые близкие люди: муж и жена, родители и дети — уже не во всем могли доверять друг другу. Гражданская война и коллективизация продемонстрировали разрушение внутринациональных, внутрипрофессиональных и внутрисловных связей. «Самое сплоченное общество в мире» было вместе с тем собранием испуганных одиночек или крошечных семейных или дружеских сообществ, каждое из которых в отдельности пыталось выжить и противостоять давлению государства. И в основании всей этой государственной пирамиды тоже лежала воля одного-единственного человека, который подлаживал под себя всю работу огромного общественного механизма.

Не странно ли, что именно коммунизм, с его волей к обобществлению, вместе с тем всегда и везде — в России, Китае, Ко-

рее, Румынии, Албании, на Кубе — порождает так называемый культ личности? Это не простая случайность и не парадокс, а выражение гиперсоциальной природы нового общества. Коммунизм — это не органическая социальность, которая возникает на основе биологических и экономических связей и потребностей людей друг в друге, а социальность, конструируемая сознательно, по плану, исходящая из единичного ума «основоположника» и руководимая единичным умом «вождя».

«Чистая» социальность коммунистического типа подобна «чистой» сексуальности психоанализа, или текстуальности новой критики, этим «гиперам» вышеописанных образцов: это некая гипнотически яркая квинтэссенция социума, которая в силу своей абстрактности исключает и подавляет все индивидуальное и конкретное. Обычная социальность включает в себя разнообразие индивидуальных проявлений и частных форм собственности, подобно тому как сексуальность включает в себя духовную и эмоциональную близость между людьми, художественное произведение выражает взгляды автора и дух эпохи, а физическая субстанция состоит из сложных, многосоставных частей. Но «гипер», в силу своей искусственно-рассудочной природы, есть квинтэссенция одного качества при исключении всех остальных. Гипертекстуальность исключает всякую «иллюзию содержания», гиперэлементарность — «иллюзию сложности», гиперсексуальность — «иллюзию духовности», «личного отношения»...¹ Точно так же гиперсоциальность исключает «иллюзию независимости, личной свободы». Исключает именно потому, что представляет собой гипертрофию одного абстрактного качества, возведенного в абсолютную степень.

7. Материалистическая революция

То же самое относится и к основе основ советского мировоззрения — «научному материализму». С этой точки зрения материя первична, а духовное, идеальное — вторично. Действительность сплошь материальна, и даже мышление представляет собой лишь одну из форм «движения материи». Вот типичный *гипер-*

¹ Ср. у Лакана: «Не существует такой вещи, как сексуальное отношение». *Lacan J. A Love Letter (Une Lettre D'Amour) // Jacques Lacan and The Ecole Freudienne: Feminine Sexuality / Ed. by J. Mitchell and J. Rose; Transl. by J. Rose. London: Macmillan, 1983. P. 149–161.*

болизирующий ход этого сознания, возводящий материю в ранг *супер* и вместе с тем приоткрывающий в ней свойства симулякра:

Материя — это бесконечное множество всех существующих в мире объектов и систем, всеобщая субстанция, субстрат любых свойств, связей, отношений и форм движения. Материя включает в себя не только все непосредственно наблюдаемые объекты и тела природы, но и все те, которые в принципе могут быть познаны в будущем... Весь окружающий нас мир представляет собой движущуюся материю в ее бесконечно разнообразных формах и проявлениях...¹

Материя есть последняя реальность, лежащая в основе всего. Таков вполне модернистский постулат этой философии, борющейся за абсолютно трезвый, научный подход к реальности, проверенный практическим опытом. Но, как известно, советский материализм на практике вовсе не считался с законами материальной действительности, а скорее пытался ее пересоздать. Материя природы подлежала переделке по воле людей, но при этом материальная жизнь самих людей приходила в упадок, экономика подчинялась не материальным законам производства, а вполне идеалистическим пятилетним планам и идеологическим установкам очередного съезда партии.

Суть в том, что советский материализм с самого начала выступал как абсолютизация понятия материи, при полном пренебрежении к данным опыта, к материи в ее конкретных и осязательных проявлениях. В книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (1908), заложившей основы советского материализма, начисто отвергается философия опыта, «эмпириомонизм», ставящая элементы физического мира в неразрывную связь («принципиальную координацию») с психологическими элементами его восприятия. Вместо этого выдвигается предельно общее понятие материи, абстрагированное от всякого конкретного опыта, и утверждается объективное и независимое существование этой материи за пределом всякого опыта, как первичной реальности, предшествующей всякому опыту. В реальности мы имеем опыт восприятия цвета, звука, веса, плотности и т. д.; умственное абстрагирование позволяет обобщить все эти признаки в понятие материи и считать

¹ См.: Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 349.

ее идеальным конструктом («субъективный идеализм») или манифестацией объективно существующей идеи («объективный идеализм»)… Идеализм — это вполне традиционная философия, которая признает изначально идейный и идеальный характер самих философских конструкций.

Но остается и гипервозможность, впервые четко проведенная Лениным: противопоставить «материю», извлеченную из абстрактной идеи, самой идеальности и объявить материю внеидейным и доидейным, самосущим основанием бытия, которое само порождает и определяет жизнь идей. Вторичное перевертывается и становится первичным. «Материя» в этом материалистическом смысле есть гиперматерия — абстрактнейшая из идей, за которой утверждается предикат самостоятельного и изначального существования. Более того, за ней утверждаются свойства самодвижения, самопознания, диалектического рассуждения, спора и согласия, то есть все признаки активно-духовного существа, и вместе с тем она утверждается в противоположность духовному как «чистая» материальность. Ленинский материализм — это предельное усиление идеализма и его смещение в область «гипер», когда он выдает свой абстрактнейший продукт за нечто наиболее достоверное, изначально, объективно-действительное. Материя как «субстрат всех свойств» — это не только абстрактная идея материи, но и симулякр материи как таковой, тот образ материи, который не имеет подлинника и заменяет сам этот подлинник.

Этим предвосхищается дальнейшая практика «социалистической революции» и «коммунистического строительства», которые исходили из материалистических предпосылок, но именно поэтому были слепы и безжалостны по отношению к материальным началам жизни: питанию, жилищу, производству, обмену, потреблению, торговле, экономическому достатку и физической безопасности личности. С самого начала материализм был чисто идеологической конструкцией, которая теоретически абсолютизировала первенство материи, а на практике уничтожала ее. Материя, постулированная как изначально реальность в своем абстрактно-всеобщем качестве, отвлеченная от «эмпирии», есть идеологическая симуляция материи, разрушительная для материи как таковой, то есть для всего того, что составляет цвет, звук, вкус и плотность бытия. Как заметил еще в начале 1930-х годов Андрей Белый, господство материализма в СССР привело к упразднению самой материи.

Подобно тому как гиперсоциальность служила возвышению и «культу» отдельной личности, так гиперматериальность была средством утверждения отвлеченных идей, схоластически замкнутых на себе. «Материальность», какой она предстает в материализме, — такое же «гипер» явление, как «коллективизм», «либидо», «элементарная частица», «чистый текст».

8. Революция как создание гиперфеноменов

Знаменательно, что все вышеобозначенные области гиперизации утверждались под знаком полного переворота ценностей:

от эссенциализма к экзистенциализму (революция в западной философии);

от идеализма — к материализму (революция в советской философии);

от содержания — к форме, приему, тексту (революция в критике) и т. д.

К этому можно добавить и революцию в средствах коммуникации (массмедиа), в результате которой возникла теле-, видео- и компьютерная техника: мир на экране стал восприниматься как более реальный, чем мир вне экрана.

Таким образом, сама природа революции предстает нам в новом качестве — как способ создания гиперфеноменов. По своим прямым задачам революция — это «переворот», выдвижение одной противоположности на место другой: материи на место идеи, коллектива на место индивида, текста на место содержания, инстинкта на место интеллекта... Но именно революция и показывает невозможность переворота. То, что одерживает в революции победу, постепенно обнаруживает еще большую подчиненность тому, над чем якобы одержана победа.

— Материализм оказывается более отвлеченной и схоластической философией, чем любой предшествовавший ему идеализм, — и более разрушительной для самой материи.

— Коммунизм оказывается более пригодным для абсолютного самоутверждения одной-единственной всемогущей индивидуальности, чем любой предшествовавший ему индивидуализм.

— Литература, сведенная к тексту, к системе чистых знаков, оказывается гораздо более зависимой от интерпретаций критика, чем литература «традиционного типа», насыщенная историческим, биографическим, идеологическим содержанием.

— Материя, сведенная к элементарным частицам, оказывается гораздо более идеальной, математически сконструированной, чем вещество в традиционном смысле, обладающее определенной массой покоя.

— Сексуальность, сведенная к чистому инстинкту, оказывается гораздо более умозрительной и фантазмагорической, чем обычное половое чувство, включающее физическую, эмоциональную и духовную влюбленность.

Именно «чистота», квинтэссенция качества, которая составляет заветную цель всех вышеназванных революций: чистая социальность, чистая материальность, чистая сексуальность, текстуальность и т. д., — оказывается превращенной формой того, что в ней отрицается.

9. Постмодерная ирония: от супер к псевдо

Вернемся к исходному значению приставки *гипер*. В отличие от приставок *сверх*, *супер*, *гипер* означает не просто сильную, а чрезмерную степень качества (что выступает в таких словах, как «гипертония», «гипертрофия», «гиперинфляция», «гипербола...»). Чрезмерность — такой избыток качества, когда, переступая свою меру, оно переходит в собственную противоположность. Вот почему *гипер* — уместное обозначение таких феноменов, которые обнаруживают предельное усиление и одновременно поддельность данного качества.

Значение *гипер* можно разложить на значения двух приставок: *супер* и *псевдо*. Так, гиперсоциальность — это социальность, возведенная в политический и моральный императив, в степень абсолютного долженствования и именно поэтому ведущая к разрушению социальных связей, разобщению людей и «культу личности». Гиперсоциальность — это суперсоциальность и одновременно псевдосоциальность, то есть такое усиление социального фактора, которое нарушает его собственную меру, подавляет развитие индивидуального, частного и, следовательно, обнаруживает мнимость самого социального, которое в своей экспансии занимает чужую нишу.

Гипер — это такой *супер*, который самым избытком некоего качества преступает границу реальности и оказывается в зоне *псевдо*. Диалектика *супер* и *псевдо*, которая разыгрывается внутри

гипер, резко отличается от классической гегелевской диалектики тезиса и антитезиса с их последующим примирением и слиянием в синтезе. Отличается она и от негативной диалектики, разработанной франкфуртской социологической школой (Теодором Адорно, Гербертом Маркузе), с ее неразрешимым противостоянием революционного антитезиса консервативному тезису.

Постмодерная диалектика (если вообще возможно такое словосочетание) предполагает взаимообращение тезиса и антитезиса, что чревато иронией нахождения другого в себе. Революционный антитезис, доведенный до крайности, внезапно обнаруживает тезис внутри себя, больше того, оказывается его продолжением и усилением. Революционное отрицание оказывается преувеличением, разрастанием, гиперболой того, что отрицается. Материализм оказывается не столько отрицанием идеализма, сколько его воинствующей крайностью, безжалостной по отношению к материальности как таковой. Коммунизм оказывается не отрицанием индивидуализма, но его самой деспотической формой, безжалостной по отношению к общественности как таковой. Избыточность данного качества, возведенного в *супер*, оборачивается его иллюзорностью, его *псевдо*, тогда как его противоположность, которая изначально, «в намерении», отрицалась, в конечном счете приобретает господство. Эта ирония, полностью раскрываясь в постмодернизме как в самосознании культуры XX века, и составляет диалектику *гипер*.

Два этих свойства — усиление и мнимость, *супер* и *псевдо* — лишь постепенно обнаруживаются в историческом развертывании *гипер*. Первая стадия, «революционная», — это *супер*: вдохновенное открытие новой реальности — социалистического «суперобщества», эмансипированного «суперсекса», самодовлеющего «супертекста», самодвижущейся «суперматерии». Первая половина XX века была в основном отдана этим *супер* построениям, которые в 1900–1910-е годы возводятся на теоретическом фундаменте марксизма, ницшеанства и фрейдизма, а в 1920-е и 1930-е годы приобретают форму настоящих, «практических» революций — социальной, сексуальной, научной, философской, критической.

Вторая половина XX века — постепенное осознание иного аспекта этих вездесущих усилений: их мнимости. *Гипер* оборачивается другой своей стороной — *псевдо*. *От супер к псевдо — так можно определить основную линию развития западной и российской культуры XX века.*

В иной системе терминов эта разница определяется как движение от модернизма к постмодернизму. *Модернизм* — это *супер*, поиск абсолютной и чистой реальности. *Постмодернизм* — это *псевдо*, осознание условного, знакового, симулятивного характера этой реальности. Этот переход от *супер* к *псевдо*, от экстатических иллюзий чистой реальности к ироническому осознанию этой реальности как чистой иллюзии составляет историческое движение западной и российской культуры XX века.

С этой точки зрения горбачевская перестройка и «деконструкция» Деррида¹ представляют собой типологически сходные моменты в развитии советской гиперсоциальности и западной гипертекстуальности, а именно: переход от стадии *супер*, знаменуемой подъемом коммунизма и формализма, — структурализма в 1920–1930-е и затем в 1950–1960-е годы — к стадии *псевдо* 1970–1980-х годов. В обоих случаях структура, взятая либо как идеально структурированное общество, либо как структурная концепция текстуальности, обнаруживает только иллюзию социальной целостности или логической последовательности. Подобно тому как Горбачев обнаружил поддельный характер советской социальности, основанной на «утопической» общности взаимно отчужденных индивидов, Деррида обнаружил иллюзорность в основе структуралистской рациональности, в самом понятии структуры, которая оказалась всего лишь полем игры децентрализованных знаков и рассеянных в своей множественности и взаимонесводимости значений.

Псевдо — общий знаменатель всех кризисов, которые в конце XX века разворачиваются на месте социальных, научных, философских и прочих революций начала XX века. Под знаком *псевдо* проходит кризис структурализма в гуманитарных науках, кризис концепции «элементарности» в физике, кризис «левых» идей и фрейдомарксизма, кризис материализма и позитивизма в философии, кризис советской идеологии и разложение коммунистического общества, кризис утопического сознания в целом. Только сейчас *гипер* обнаруживает себя во всем историческом объеме своего свершения: как *переход от модерна к постмодерну*. С постмодернистской точки зрения социальная революция, сексуальная

¹ Мнение самого Деррида о соотношении понятий «перестройка» и «деконструкция» выражено в книге «Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия» (М.: РИК «Культура», 1993. С. 53).

революция, экзистенциализм, материализм и т. д. — это вовсе не освободительные прорывы в последнюю реальность, а скорее интеллектуальные машины, предназначенные для производства псевдосоциальности, псевдосексуальности, псевдоматериальности.

Тем самым модернизм является для зрелого постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гиперфеноменами. Эти феномены образовались именно на модернистской почве как результат революционной одержимости «супер» реальностью, породившей осязаемые пустоты и красочные симулякры постреволюционной действительности, включая тоталитарную идеологию, в семантической пустоте которой зародился российский постмодернизм.

В конечном счете всякое *супер* раньше или позже обнаруживает свою обратную сторону, свое *псевдо*. В эпоху постмодернизма так происходит со всеми модернистскими теориями, культурами, движениями. Каждая *супер*вещь или *супери*дея оказывается подделкой под то, чем она пытается быть. Такова совершенно особая диалектика *гипер*, отличная и от гегелевской диалектики всеобъемлющего синтеза, и от адорновской диалектики чистой негации. Это ироническая диалектика усиления — подделки, гиперболы — пародии, превращения *супер* в *псевдо*.

Всякая революция удваивается и перечеркивается своим собственным *пост*. Современное общество — постиндустриальное, посткоммунистическое, постутопическое, постмодернистское, постсексуальное. И здесь приходит к самопознанию и исчерпывается сам феномен *гипер*, определивший ироническую двойственность культуры XX века.

Раздел 2

Своеобразие российско-советского постмодерна

Истоки и смысл русского постмодернизма

- Что делают в России?
- Думают о России.
- Я спрашиваю, **что** делают в России?
- Я отвечаю: «Думают о России».
- Вы меня не поняли. Я спрашиваю, что **делают** в России!
Какими делами занимаются? Дело, дело какое-нибудь есть?
- В России думают о России. Это главное дело России.

*Фазиль Искандер.
Думающий о России и американец, Диалог¹*

Постмодерные слои русской культуры залегают глубже, чем позволяет увидеть ограниченный масштаб XX века, — они уводят туда же, где коренится сам коммунизм, к специфике российской истории и ментальности. Именно то, что делает постмодернизм зрелым выражением многих коммунистических тенденций, заставляет отодвинуть его начало вглубь российской истории, точнее, обнаружить его типологическую соотнесенность с теми особенностями российского уклада жизни, которые не имеют ясного временного измерения, относятся к числу культурных универсалий, или архетипов. Если коммунизм, как считал Н. Бердяев и ряд других мыслителей, есть закономерное наследие предыдущего развития русской истории, значит постмодерные элементы, которые не всегда можно четко отличить от предмодерных, можно найти и в докоммунистическом прошлом России. Причем коммунизм соотносится в основном с общинным укладом хозяйства,

¹ См.: Знамя. 1997. № 9. С. 7.

с национальным мессианизмом и с идеей соборности, тогда как постмодернизм охватывает более широкий комплекс представлений о структуре реальности, о ее соотношении со знаковыми системами.

1. Культура вторичности

Постмодернизм обычно характеризуется как эпоха создания гиперреальности посредством коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядными, осязаемыми и реальными, чем то, что в них обозначается или отображается. Выше уже писалось, что в советских условиях на основе тотальной идеологии и была создана такая гиперреальность, которая, как всякое подобие без подлинника, не подлежит оценке в традиционных терминах «истины-лжи», поскольку она состоит из идей, которые становятся реальностью для миллионов.

Но суть в том, что такое создание искусственной реальности, хотя и в масштабах, уступающих советским, давно стало прерогативой российской истории. То, что оказалось новостью для Запада и стало обсуждаться в 1970–1980-е годы: вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, — в России существовало по крайней мере с петровского времени. Истоки российской гиперреальности могут быть найдены в процессе быстрого усвоения чуждых ей форм западной культуры — в том, что Освальд Шпенглер обозначил термином «псевдоморфоза». Когда в пластах горной породы вымываются определенные минералы, оставшиеся от них полые формы заполняются новыми кристаллами вулканического происхождения. «...Так возникают поддельные формы, кристаллы, внутренняя структура которых противоречит их внешнему строению, один вид минерала с внешними чертами другого». Примером исторической псевдоморфозы, когда «все вышедшее из глубин изначальной душевности изливается в пустые формы чужой жизни», для Освальда Шпенглера служит Россия:

За этой московской эпохой великих боярских родов и патриархов следует с основанием Петербурга (1703) псевдоморфоза, которая принудила примитивную русскую душу выражать себя

сначала в чуждых формах позднего Барокко, затем в формах Просвещения и позднее в формах XIX века¹.

Российская гиперреальность может быть понята как следствие псевдоморфозы, вытеснившей историческую данность одной культуры знаковыми системами другой, результатом чего стала избыточная активность знаков, создающих как бы свою собственную реальность.

Строительство Петербурга, это первое и самое возвышенное событие Нового времени в русской истории, вместе с тем ознаменовало в европейском масштабе начало конца Нового времени, его вхождение в эпоху постмодерных симуляций, создания гиперреальности². Строительство Петербурга, как и раньше Крещение Руси, были блестящими цитатами из текстов западноевропейской и византийской культуры, что с самого начала определило цитатническую судьбу культуры российской. С эпохи Петра Россия уже вполне сознательно строит свою культуру как систему более или менее удачно подобранных и более или менее иронически переосмысленных цитат. Петербург как архитектурное целое имеет свойство преувеличенности в каждом из составляющих его стилей. Европейские зодчие работали там в отстранении от тех реальностей, где эти стили исторически слагались, строили новый Рим и новый Амстердам среди финских болот. И поскольку эти стили уже осуществились каждый в своем месте и времени, в Петербурге они приобрели ту степень заостренности, сделанности, отчетливости, которая вдруг каким-то образом превращает само архитектурное величие Северной столицы в некую тончайшую подделку, пастиш, особенно по отношению к тому болотистому и «мшистому» пейзажу, куда Ампири и Барокко были перенесены из Западной Европы.

По замечанию А. Герцена, Петербург тем и отличается от других европейских городов, что похож сразу на всех них (очерк «Моск-

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2, раздел «Исторические псевдоморфозы»; пер. С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р. А. Гальцева. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 26, 29–30.

² Подробнее о постмодерных элементах в русской цивилизации XVIII–XIX вв. см. в моей статье: The Origins and Meaning of Russian Postmodernism // Epstein M. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. P. 189–200.

ва и Петербург», 1843). Петербург — замечательный пример постмодерной эклектики: он похож на Рим, Венецию, Вену, Париж, Амстердам и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нем все эти западноевропейские стили Нового времени приобретают постмодерное измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к некоей отсутствующей реальности. «О, не верьте этому Невскому проспекту! (...) Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (Н. Гоголь. Невский проспект).

К этому эклектизму, заложенному в сам замысел Северной столицы, добавлялся эклектизм исполнения, когда, по словам Игоря Грабаря, «сплошь и рядом какое-нибудь здание начинал один архитектор, продолжал другой, кончал третий, а под конец снова переделывал четвертый». В результате «получалась невероятная смесь архитектурных и декоративных приемов, выливавшаяся временами в настоящий винегрет»¹. Петербург — это как бы микроросм европейскости, ее абстрактная выжимка, что и позволило уже в наши дни Анатолию Собчаку, первому мэру «Петербурга после Ленинграда», выдвинуть идею этого города как «образцовой столицы объединенной Европы».

Такой способ стимуляции и одновременно симуляции всех достижений европейской цивилизации, какой увенчался созданием Петербурга, оказался очень продуктивен в России, что отмечали представители самых разных идейных движений. Маркиз де Кюстин, который, по словам Герцена, написал «самую занимательную и умную книгу» о России, точно выразил этот «постмодерный» характер российской цивилизации, в которой план, постоянно забегающий вперед реальности, гораздо реальнее, чем продукция, производимая по этому плану.

У русских есть лишь названия всего, но ничего нет в действительности. Россия — страна фасадов. Прочтите этикетки — у них есть цивилизация, общество, литература, театр, искусство, науки, а на самом деле у них нет даже врачей... если же слу-

¹ *Грабарь И. Э.* История русского искусства: В 5 т. Т. 3. М.: Издательство И. Кнебель, 1910–1915. С. 11. Знаменательно, что Владимир Паперный находит подобную же эклектику в московской архитектуре сталинской эпохи, знаменовавшей новое усиление постмодерных элементов в борьбе с модерном и авангардом 1910–1920-х гг. «...„Смесь архитектурных мотивов“, выливающаяся в „настоящий винегрет“, которую отмечал И. Грабарь в Петербурге этого периода, с очевидностью присутствует и в Москве 1932–1954 годов». *Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 313.

чайно позовете близости русского врача, то можете считать себя заранее мертвецом¹.

И не только западный наблюдатель, но и почитатель российских корней, один из самых искренних и горячих славянофилов, Иван Аксаков, отмечает ту же симулятивность отечественной цивилизации.

Все у нас существует будто бы, ничего не кажется серьезным, настоящим, а имеет вид чего-то временного, поддельного, показного, и все это от самых мелких явлений до самых крупных. У нас будто бы есть и законы, и даже пятнадцать томов свода законов... а между тем половины этих управлений в действительности не существует, а законы не уважаются².

Тут даже интонационный рисунок сходится с маркизом де Кюстином: «У них есть цивилизация — а на самом деле...»; «У нас будто бы есть и законы — а между тем...». Оба писателя, с противоположных точек зрения, отмечают половинчатость и химеричность российской цивилизации. Для маркиза де Кюстина она — недостаточно европейская, для Аксакова — недостаточно русская. Но результат один: показной, номинативный характер цивилизации. Она усвоена в своих внешних формах, лишенных как настоящего европейского, так и внутреннего русского содержания, и остается царством названий и видимостей.

Отсюда постоянная, какая-то мистическая нехватка одних элементов в действующих структурах при избытке других, что проявляется на всех уровнях: от буднично-бытовых до общественно-государственных. Борис Пастернак писал в 1932 году из Свердловска, куда отправился в командировку с заданием привезти с Урала очерк о коллективизации или индустриализации:

В городе имеется телефон, но он каждый день портится... В гостинице есть электричество, но оно гаснет... То же самое с водой, то же самое с людьми, то же самое со средствами сообщения. Все они служат лишь наполовину, достаточную, чтобы

¹ *Маркиз де Кюстин*. Николаевская Россия. М.: Изд-во Общества политкаторжан, 1930. С. 79.

² Материалы для физиологии русского общества. Маленькая хрестоматия для взрослых. Мнения русских о самих себе. Собрал К. Скальковский. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1904. С. 106.

оторвать тебя от навыков, с помощью которых человек справляется с жизнью, лишенной водопровода, телефонов и электричества, но вполне мыслимой и реальной, пока она верна себе¹.

Иными словами, цивилизация здесь присутствует ровно настолько, чтобы вырвать человека из природного уклада жизни и сделать тем ощутимее ее собственные пробелы.

После распада СССР и прихода к власти «демократов» во главе с Ельциным многое в корне изменилось и даже перевернулось, но, несмотря на огромные перемены, примеры «минус-системности» в постсоветской России продолжали множиться:

Там есть свобода, но нет конституции. Есть парламент, но нет парламентаризма. Есть гимн, но без слов... Есть флаг, но нет герба. Есть магазины, но нет продуктов. Есть «отпущенные» цены, но нет индексирования зарплат и пенсий. Есть «приватизация», но все еще нет частной собственности. Есть партии, но нет многопартийной системы. И так до бесконечности².

Наконец Михаил Горбачев повторил формулу маркиза де Кюстина близко к оригиналу, отнеся ее уже к путинской России:

У нас есть парламент, но его сложно назвать парламентом в традиционном смысле этого слова. У нас есть суды. У нас есть все, но одновременно с этим нет ничего. Все это лишь декорации³.

Все это разрозненные примеры, но их можно множить без числа, так что само собой напрашивается определение цивилизации данного типа как системы со значимым отсутствием необходимых элементов. Можно называть это «обществом дефицита» или «минус-системой», но суть такова: необходимое отсутствие чего-то необходимого. Короче и выразительнее всего сущность этой минус-системы схвачена Воландом у Булгакова: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет» (М. Булгаков. Мастер и Маргарита, гл. 3).

Параллельно с симуляцией реальности в русской истории происходит симуляция оригинальности в русской литературе, кото-

¹ Цит. по кн.: *Быков Д.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 2005. С. 429–430.

² *Голицын В.* Время глобальных перемен // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1992. 24 июля. С. 19.

³ Telegraph, 06.03 2010. См.: <http://newsru.com/russia/06mar20/10/got.html>.

рая с самого начала была скроена из европейских цитат¹. Игра условных подражаний, даже не особенно скрывающих свою подражательность, считалась хорошим тоном в отечественной словесности. Постмодернизм — это и есть культура сознательной вторичности и цитатности, в которой русская словесность, как известно, преуспела со времен Третьяковского и Сумарокова. Отсюда и возникает грандиозное, на шестую часть света, пространство художественной подделки и издевки: все, что возникает в России как подражание Западу, одновременно обнаруживает вполне самобытную наклонность русского ума, его природную насмешливость, о которой писал Пушкин. Все, что Россия берет чужого, она «оучуждает» в самом акте усвоения, делает объектом легкой насмешки. «Уж не пародия ли он?» — замечает Пушкин о Евгении Онегине, первом по-настоящему самобытном русском литературном характере, «лишнем человеке», который оказался «москвичом в гарольдовом плаще».

Поначалу зависимость русской литературы от западной воспринималась просто как более или менее успешное усвоение ее уроков, ученическое копирование, иногда даже сравнимое по выполнению с оригиналом. Если Сумароков, российский Вольтер, еще недотягивал до своего учителя, то Жуковский, российский Шиллер, уже мог соперничать с учителем по крайней мере в жанре баллады, в сладкозвучии стиха. Но если к подражанию прибавляется, как у Пушкина, игровая установка, пародийное намерение, то можно в этом «подражательстве» увидеть и особый, ранний «постмодернистский» тип словесности. Понимающий толк в поэтике цитаты и комментария, Дмитрий Галковский пишет в своем романе-трактате «Бесконечный тупик»:

Байроновское сатирическое остранение помогало Пушкину овладеть чуждой темой, адаптироваться к ней, органично включить в свое «я» чужеродное начало. Отсюда уже несерьезность русской литературы, ее «недобротность». И ведь все наследие Пушкина, все сюжеты его заимствованы. Таким образом, персонажность, опереточность уже была заложена в русской литературе².

¹ Понятие «симуляция» в постмодернистской эстетике не имеет отрицательного оттенка. Симуляция — это скорее стилизация, чем фальсификация; это не обман, а такое правдоподобие, которое заведомо исключает разграничение правды и лжи.

² Галковский Д. Бесконечный тупик (прим. № 176). М.: Самиздат, 1997. С. 120.

Гораздо раньше Галковского об этой «недобротности», «несерьезности» Пушкина писал предтеча российской эстетики постмодерна Андрей Синявский:

Пустота — содержимое Пушкина. <...>...Пушкин нарочно писал роман ни о чем. В „Евгении Онегине“ он только и думает, как бы увильнуть от обязанностей рассказчика. Роман образован из отговорок, уводящих наше внимание на поля стихотворной страницы... <...> Роман утекает у нас сквозь пальцы... он не уловим, как воздух, грозя истаять в сплошной подмалевок и, расплывшись, сойти на нет — в ясную чистопись бумаги¹.

Иными словами, не только действительность в русской истории заменяется знаками действительности, но и сочинительство в русской литературе заменяется знаками сочинительства, выступая как увлекательная игра в «замысел», «сюжет», «характеры», «идеи», «коллизии» и прочие атрибуты литературы. Если в советскую эпоху было принято думать о «Евгении Онегине» как о первом произведении критического реализма, то теперь, в интерпретациях Синявского и Галковского, оно может быть осмыслено как первое литературное создание российского постмодернизма. «Евгений Онегин» есть деконструкция жанра романа и демонстрация разнообразных стилевых приемов, знаковых сцеплений, как бы отсрочивающих и постепенно сводящих на нет собственно романную тему и содержание, так что пределом этой деконструкции выступает исчезновение самих знаков, их свертывание в многозначительные точки якобы пропущенных, а на деле ненаписанных строф и далее — «чистопись бумаги».

Как следствие «псевдоморфозы», Россия оказалась невероятно чувствительной к призракам чужих культур. Более того, само свойство «гиперреальности» предполагает концентрацию заимствованных качеств по сравнению с их историческим подлинником (см. главу «*Liter* в культуре и научная революция»). Нигде, даже у себя на родине, европейские имена не звучали так звонко, не отдавались таким долгим раскатистым эхом, как в России: Вольтер, Байрон, Гегель, Маркс... Нигде так не сгушались, претворяясь подчас в пародию на самих себя, идеи европейского просветительства, прогресса, научности, материализма, атеизма, нигилизма,

¹ Терц А. (Андрей Синявский). Прогулки с Пушкиным // Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: СП «Старт», 1992. С. 382–383.

коммунизма. Свойство вторичности — усиливать черты подлинника, поскольку он берется не как часть более обширной и сложной действительности, где он сплетен со многими другими явлениями, а как вырванный из контекста знак самого себя. Например, «идея научности» может быть карикатурно развита в самодовлеющий догмат, вроде «научного атеизма», «научного опровержения бытия Бога», ничего общего не имеющий с научностью, как она понималась на Западе, например у Паскаля, считавшего, что «ничто так не согласно с разумом, как его недоверие к себе»¹. Те или иные черты западного уклада, переносясь в Россию, превращались в умственные квинтэссенции, в соответствии с давним наблюдением Чаадаева: «То, что у других составляет издавна самую суть общества и жизни, для нас еще только теория и умозрение»². Правда, дело не ограничивается теорией — она сама становится руководством к действию и с огромной практической энергией порождает некую вторичную, насквозь умышленную реальность. Абстракция западной действительности переходит в российскую действительность абстракцией, образуя гротескное идеобытие.

Да и сама идея Запада как целостного культурного образования обретает вторичную реальность лишь в России. Русские западники, наслышанные о Западе, не обнаруживают его на самом Западе, где есть Германия, Франция, Италия, Испания и другие страны, но не Запад как таковой. По мысли Герцена, «Европа нам нужна как идеал, как упрек, как благой пример; если она не такая, ее надобно выдумать»³. Запад как идея, во всей своей опьяняющей галлюцинаторной яркости, обрел вторичное бытие именно в России, воплощаясь во множестве «как бы западных» *гипер*событий и *гипер*обычаев, которые представляют собой искусственную квинтэссенцию «западного», одновременно *гипер*болу и *пародию*, *супер* и *псевдо*. Западная жизнь, какой она проникала в Россию в 1980–1990-е годы, имела мало общего с жизнью на самом Западе, хотя резко отличалась и от традиционного российско-советского уклада. «Инофирмы», «иномарки», в какой бы области ни появлялись: экономика, быт, развлечения, — это был вовсе не отраженный

¹ Паскаль Б. Мысли, 272. М.: Художественная литература, 1974. С. 158. См.: <http://www.moudrost.ru/avtor/paskal-blez.html>.

² Чаадаев П. Я. Философические письма (1) // Соч. М.: Правда, 1989. С. 18.

³ Герцен А. И. Былое и думы. Ч. 6. Гл. 3. М.: Художественная литература, 1982. С. 48.

блеск, не второсортная имитация Запада, а какой-то особый, третий способ существования — шик, блеск, угар, которого не встретишь на Западе, даже среди самых состоятельных слоев. Такого Запада на Западе нет, он есть только в России, и этот российский «*гипер*-запад» есть уникальная, единственная в истории форма существования, когда имитация другой культуры становится способом трансценденции своей культуры. Нет на свете цивилизации более пьянящей и порочной, прелестной и гибельной, чем «архипелаг Запад» на территории России.

2. Интуиция пустоты

Деконструкция — одно из основных понятий постмодернизма, выдвинутое Жаком Деррида. Не вдаваясь в подробности, можно определить этот прием как сведение всех означаемых, то есть разнообразных реалий, предметных и понятийных содержаний, в плоскость означающих, то есть слов, номинаций, — и свободную игру с этими знаками. Постмодернизм критикует метафизику присутствия, согласно которой знаки отсылают к чему-то стоящему за ними, к так называемой реальности. На самом деле они отсылают только к другим знакам, а вместо реальности следует мыслить скорее отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, то есть область некоего зияния, бесконечной отсрочки всех означаемых. Именно такую деконструкцию всей западной цивилизации и предпринимает теперь, вслед за Деррида, западный постструктурализм, доказывая, что цивилизация есть система соотношенных и взаимоотсылающих знаков, не обозначающих никакой вносящей реальности и исключаящих само наличие «природы», «подлинника», «происхождения», «истины».

Подобное разоблачение «метафизики присутствия» издавна отмечается в российской цивилизации как своеобразная интуиция пустоты, открывающейся за круговращением знаков и номинаций. Может быть, это ее основная религиозная интуиция. Если Запад развил интуицию религиозного оправдания земного мира, общества, политики, ремесел и профессий, истории, культуры, а Восток развил интуицию их отрицания, то в России постепенно развилась сложная, парадоксальная интуиция одновременного утверждения и отрицания позитивного мира. Россия страстно, лихорадочно, неистово конструирует мир позитивных форм — по-

литики, истории, экономики, культуры — и одновременно деконструирует их, открывая за каждым знаком пространство отсутствия и пустоты. Цивилизация обнаруживает свой условный характер, как набор номинаций, которым мало что соответствует в реальном мире.

Так очерчивается особый путь России посреди двух великих духовных систем, одна из которых исходит из наличной реальности и объясняет все иллюзии как ее порождение, а другая утверждает, что сама реальность иллюзорна и вплетена в пестрое покрывало Майи, которое должно быть отброшено, — тогда обнажится Абсолютное Ничто. В попытке это совместить, хотя бы ценой абсурда, — своеобразие русского религиозного призвания. На Западе оно реализуется в формах культа и культуры, развитых католичеством, в позитивном чувстве Богоприсутствия. Разумеется, против этой позитивности были направлены все подрывные, оппозиционные течения, от протестантизма до экзистенциализма, но они лишь подтверждают фундаментальный факт позитивной религиозности Запада. Восток, напротив, развил тончайшую религиозную интуицию Пустоты, определив смысл человеческой жизни как отказ от всяких позитивностей и приближение к Ничто, к его свободе и вечности¹.

Россия же никак не может совершить выбора между этими глобальными системами мирозерцания. «Ничто» здесь раскрывается не в изначальной и чистой пустоте своей, а как самостираание позитивной формы, как призрачность и бессмысленность самой позитивности. Утверждение всеобщего отрицания (нигилизм) сочетается с отрицанием самого утверждения (апофатика). Все замешано на парадоксе и разрешается в абсурде. Опыт тщетности самой позитивности, которая тем не менее должна оставаться позитивностью, чтобы вновь и вновь демонстрировать свою тщетность, — это и есть сердцевина русского религиозного опыта. Видимость выставляет наружу и делает видимой свою собственную видимость.

¹ Конечно, это противостояние восточного и западного редко проявляется в чистом виде, дополняясь их противостоянием самим себе в виде неортодоксальных, «еретических» движений. Но тенденция именно такова. Альберт Швейцер писал: «Как в индийской, так и в европейской мысли утверждение и отрицание мира и жизни существует бок о бок; однако в индийской мысли преобладает последнее, в европейской — первое» (Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 214).

Трудно не воспользоваться позднейшим словечком, вошедшим в обиход уже в 1991–1992 годах: «презентация». В это время в беднеющей и распадающейся империи каждый день проводятся торжественные «презентации»: презентуется то торговая биржа, то совместное предприятие, то кинофестиваль, то выставка, то новый журнал, клуб, партия, движение, ассоциация... Всех этих форм западной цивилизации Россия заждалась за семьдесят лет общественного вакуума и стала жадно втягивать в 1990-е. Подавляющее большинство этих партий и ассоциаций мгновенно разваливается, не сохраняя ничего о себе, кроме факта самой презентации. Все эти европейские и демократические учреждения проникают в Россию фактом своей презентации и остаются лишь короткой вспышкой юпитеров и пьяным лепетом сатурналий. Событие опять подменяется своей собственной идеей, схемой, концепцией. Создаются не партии, не предприятия, а все новые концепты партий и предприятий. При коммунизме были планы, после коммунизма — презентации, то есть симуляция уже не будущего, а настоящего.

Непосредственное вторжение художественного постмодерна в политическую реальность можно было наблюдать в деятельности «политтехнологов», мастеров пиара и презент-арта конца 1990-х — начала 2000-х годов. Один из ведущих деятелей и кураторов актуального искусства, Марат Гельман, перешел в кураторы партийного строительства, почти не сменив при этом методов работы. Он начинал свою деятельность на этом поприще с «балаганых акций», а закончил партией «Родина», одно время широко представленной в парламенте. В июне 1995 года в Политехническом музее в Москве под эгидой галереи Марата Гельмана прошла шоу-акция «Партия под ключ». Каждый из претендентов должен был предложить свою политическую программу. Победитель, за программу которого проголосовало большинство слушателей, получал в награду приз — пакет документов на зарегистрированную в Минюсте политическую партию. Свои проекты представляли известные постмодерные художники Олег Кулик (Партия животных), Анатолий Осмоловский («Паника»), Александр Бренер (Партия неуправляемых торпед), Ефим Островский (Партия ровных дорог)... Со временем стоимость такого концептуального партстроительства сильно возросла: если в середине 1990-х мелкую партию можно было приобрести за 50 тысяч долларов, то

десять лет спустя она стоила в десять раз больше, около полу-миллиона¹.

Потемкинская деревня выступает в России не просто как политический обман, но как метафизическое разоблачение обманности всякой культуры, всякого положительного делания. Это видимость такого рода, которая почти не скрывает своей обманчивости, но и не разрушает ее целенаправленно (как индийская духовная практика ставит целью разрушить Майю, иллюзию), а заботится об ее сохранении в качестве видимости, ничем не собираясь ее обосновать и заполнить. Промежуточный слой между «есть» и «нет» — та грань, по которой скользит это «очарованное странничество» русского духа. И таково промежуточное место этого религиозного опыта между Востоком и Западом: полупризрачные постройки позитивного мира, вечно стоящие в лесах, через которые вольно гуляется ветру, — постройки, всем своим видом говорящие, что они никогда не будут достроены, что начаты они вовсе не для того, чтобы получить завершение, а чтобы пребывать в этой блаженной, ничего не заполняющей, но не совсем опустошенной середине, в царстве «остановленного мгновения». Не пустота совсем уже голого места, пустыни или пустыря, но и не завершенность зодческого труда в башне и шпиле, а именно вечная стройка, «долгострой», «недострой», в котором брусья и перекрытия столь же значимы, лелеемы, как и прорехи, пустоты, сквозящие между ними. Обязательно начать — но ни в коем случае не закончить, межеумочность вольного духа, который равно чужд и восточной созерцательной практике мироотрицания, и западному деятельному пафосу мироустроения.

В отличие от восточных способов созерцания, направленных на Ничто в его изначальной и чистой пустоте, в России Ничто раскрывается как самостирание позитивной формы, как призрачность и бессмысленность самой позитивности. В одной из ранних Упанишад, памятников древней индийской мысли, читаем про атман — духовное начало всего, божественное «я»: «Он, этот атман, /определяется так/: «Не /это/, не /это/»². Он непостижим, ибо не постигается; неразрушим, ибо не разрушается; неприкреп-

¹ Интервью с Маратом Гельманом // Версия, 2005. 4 апреля. См.: <http://versiasovsek.ru/material.php?3357>.

² Брихадараньяка Упанишад. Антология мировой философии: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1969. С. 82.

ляем, ибо не прикрепляется; не связан, не колеблется, не терпит зла». Если это восточное откровение о Ничто перефразировать в терминах русской религиозной интуиции, получилось бы, что «атман» непостижим, ибо *постигается*, неприкрепляем, ибо *прикрепляется*, и т. п. Именно положительные действия служат средством обнаружения этого Ничто, которое проявляется в незаконченности, обесмысливании самих действий. Российский нигилизм, исходя из чисто позитивистских воззрений, отрицает и разрушает самую позитивность. Опыт тщетности самой позитивности, которая тем не менее должна оставаться позитивностью, чтобы вновь и вновь демонстрировать свою тщетность, — это и есть сердцевина русского религиозного опыта. Видимость выставляет наружу свою собственную видимость, тем самым снимая вопрос о «существенности», о присутствии того, что выставляется в качестве видимого.

Конечно, очень рискованно втеснять в границы «специфики» мироощущение целого народа, но, быть может, суть именно в этом: необходимость позитивных, осязаемых форм для непрерывного процесса их «аннигиляции». То же самое, однако, можно определить и по-другому: как потребность материально закрепить сами следы этой аннигиляции, чтобы пустота не просто висела в воздухе как ничто, а выглядела бы значимым отсутствием каких-то элементов, придающих культуре завершенность и самодостаточность. В самом облике российских городов и зданий есть какая-то неустраняемая обшарпанность, обветшалость, как бы присутствующая самому духу этих мест, — и едва появляется какое-то новенькое, «с иголки», сооружение, как в ближайшие дни его так «в меру» порастрясут, оборвут, обклеят бумажками, выхлестнут помоев, что оно волей-неволей превратится в недоустроенное, недоделанное¹. На это обращал внимание культуролог Леонид Невлер в своих статьях «Культура хамства» и «Правила для исключений».

...Погуляв по городу [Переславлю], вы убеждаетесь, что тут не увидишь прямого забора, гладкой стены, ровной крыши; что все, что вас окружает, включая одежду людей, носит на себе какой-то ровный налет морально-физического износа; что всюду непостижимым образом поддерживается общий уровень откло-

¹ Об этом замечательно точно писал Л. И. Невлер в статье «Культура хамства» (Декоративное искусство. 1987. № 9).

нения от идеального образца. (...) И снова возникнет смутное чувство, будто действует какая-то необоримая сила, которая... приводит любую идею в соответствие с мистической нормой порчи. (...) В краски мы чего-то там недомешиваем, в клей чего-то недосыпаем, дерево недосушиваем, резину недорезиниваем...¹

Эти процессы конструкции и деструкции совершаются как бы одновременно, так что здание ветшает в процессе своего сооружения, словно по мере того, как одна сила толкает его вверх, другая стягивает вниз. Художник и теоретик российского постмодерна Илья Кабаков объясняет эту постоянную недосозданность или полуразрушенность российского ландшафта самим условием его существования в метафизической пустоте:

Каждый человек, живущий здесь (в России. — М. Э.), живет осознанно или неосознанно в двух планах: в плоскости своих отношений с другим человеком, со своим делом, с природой и — в другом плане — в своем отношении с пустотой. Причем эти два плана противоположны, как я уже сказал раньше, друг другу. Первый есть «строительство», устройство, второй — истребление, уничтожение первого. На бытовом, житейском уровне эта разведенность, раздвоенность, роковая несвязанность первого и второго планов переживается как чувство всеобщей деструкции, бесполезности, безосновности, бессмысленности всего, что ни делает человек, что бы он ни строил, ни затевал — во всем есть ощущение временности, нелепости и непрочности².

И это черта не только двадцатого столетия, но и предыдущего. Гоголь сетовал на то, что, хотя в России больше умных людей, чем в Европе, те менее умные люди «хоть какое-нибудь оставили после себя дело прочное, а мы производим кучи дел, и все, как пыль, сметаются они с земли вместе с нами»³. Даже такой «охранитель» России, как Константин Победоносцев, всячески пытавшийся законсервировать страну, признавал безуспешность этих попыток из-за отсутствия самой субстанции, которую можно было бы запечатать и оберечь. Ведь сохранять можно только то, что уже существует, что уже возникло и еще «не сникло»; а то,

¹ См.: <https://snob.ru/profile/30159/blog/116475>.

² Кабаков И. Жизнь мух. Kolnischer Kunstverein. Edition Cantz, 1991. С. 86.

³ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями (1847) // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Гл. XXVII. М.: Художественная литература, 1986. С. 299.

что находится в полупостроенном-полуразрушенном состоянии, нельзя сохранять, можно только дальше строить — или дальше разрушать.

Стоит только пройти по улицам большого или малого города, по большой или малой деревне, чтобы увидеть разом и на каждом шагу, в какой бездне улучшений мы нуждаемся и какая повсюду лежит масса покинутых дел, пренебреженных учреждений, рассыпанных храмов.

Но именно эта рассыпанность, покинутость и пренебреженность и сохраняется в России как своеобразнейшее сочетание консерватизма и нигилизма, как консервация самой негативности, непреходящий памятник разрушению памятника. Трудно определить, что это: «наполовину наполненное» или «наполовину пустое» культурное пространство, но присутствие этих двух половин равно обязательно, чтобы одна очерчивала и оттеняла другую. По сравнению с именем или понятием, обозначающим «идеально» некую полноту предмета, сам предмет оказывается ущербным, несостоявшимся, стертým, ушедшим в отсрочку или в отсутствие — то, на чем и играет постмодерное искусство в России. Но тем самым оно наглядно демонстрирует симулятивную природу всего окружающего мироустройства и негативистскую природу мироощущения, которое движется к Абсолюту «по кривой», выставляя Его значимость как пробела, увечности, незавершенности чего-то конкретно наличного. Действует как бы не «магнитная» тяга влечения к Абсолюту, а «реактивная» тяга отталкивания от всех частичных форм Его воплощения, так что Он являет себя как «минус-форма», как «ничто», которым перечеркивается «нечто», но которое не может очертить себя иначе как этой кривой, смещенной чертой, не имеет другого «почерка», чем совокупность этих падающих, клонящихся вещностей.

3. Философская критика Запада и диалектическое опустошение понятий

И такое же влечение к пустотному Абсолюту через отрицание всех частичных, понятийно определенных форм сознания было присуще построениям российской и советской мысли. Но еще Иван Киреевский определял цель самобытной русской филосо-

фии как возвышение над односторонними системами европейской мысли...

Там [на Западе] раздвоение духа, раздвоение мыслей, раздвоение наук, раздвоение государства, раздвоение сословий, раздвоение общества, раздвоение семейных прав и обязанностей, раздвоение нравственного и сердечного состояния... В России, напротив того, преимущественное стремление к цельности бытия внутреннего и внешнего, общественного и нравственного¹.

Следуя этой традиции, Владимир Соловьев строил свою систему всеединства на критике западных «отвлеченных начал»: рационализма и эмпиризма в гносеологии, эвдемонизма и утилитаризма в этике и т. д. По мысли Вл. Соловьева,

критика этих отвлеченных и в отвлеченности своей ложных начал должна состоять в определении их частного значения и указании того внутреннего противоречия, в которое они необходимо впадают, стремясь занять место целого. Устраняя притязания частных принципов на значение целого, эта критика основывается на некотором положительном понятии того, что есть подлинно целое или всеединое, и, таким образом, это есть критика положительная².

Но в практике такого тотализующего мышления — как «идеалистического всеединства» в XIX веке, так и «диалектического материализма» в XX веке — «подлинно целое или всеединое» оказывалось лишено своей собственной определенности и выступало лишь как принцип отрицания всяких начал, которые смогли оформить себя в мысли, под предлогом их отвлеченности от живого и конкретного целого. Это целое определялось то как «всеединство мира в Боге», то как «материальное единство мира» или как «генеральная линия партии», то есть стратегия борьбы за абсолютную власть над миром.

Российско-советская диалектика не была, в гегелевском смысле, синтезом критикуемых теорий, то есть их приятием, снятием их односторонности и объединением на высшем уровне. Это была диалектика отбрасывания всех положительных теорий, обнаружения их тщетности, ложности, иллюзорности, притом что по-

¹ Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России (1852) // Киреевский И. В. Избранные статьи. М.: Современник, 1984. С. 235.

² Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 586.

ложительное их снятие так и не происходило. Такая диалектика укоренялась в некоей точке ничто, в пустоте, которая декларировала себя полнотой, но проявляла ее преимущественно в акте опустошения и обесмысливания всех положительных теорий¹. Гегелевско-марксистская диалектика потому и оказалась таким ценным, незаменимым приобретением в России, что позволила создать логическую машину для перемалывания и уничтожения понятий, утонченную технику их опустошения. Теперь ничто смогло проступить не только в предметностях, как их обветшалость, но и в понятиях, как их саморазрушаемость, десемантизация, деградация смысла, редукция к нулевой значимости. Диалектика, которая в гегелевском методе работает как восхождение понятий из ничто, из беспредельности, из беспредметной абстракции в сферу конкретного, позитивного, разумно-действительного, в российско-советском своем варианте стала работать как нисхождение понятий из сферы конкретности, качественной определенности в глубину беспредельного ничто.

Раньше, до того как Россия открылась Западу и впустила в себя его позитивность, ничто проявлялось здесь в восточного типа созерцании, апофатическом безмолвии и немислии. Крупнейший русский богослов Георгий Флоровский так описывает состояние русской мысли в допетровскую эпоху: «В истории русской мысли много загадочного и непонятного. И прежде всего, что означает это вековое, слишком долгое и затяжное русское молчание? Как объяснить это позднее и запоздалое пробуждение русской мысли? (...) Древнерусская культура оставалась безгласной и точно немой. Русский дух не сказался в словесном и мысленном творчестве...»² Впоследствии, вооружившись немецкой диалектикой, ничто научилось мыслить, но само мышление оказалось формой деградации смысла и проступания через него негативного абсолюта. Этот абсолюта, уже в характерно российской манере, не удовлетворяется восточным самосозерцанием и молчанием, а хочет обнаружить себя через работу и игру понятий, активно обнажающих свое собственное ничто.

Нужно отметить, что эта *пустотная диалектика* имеет мало общего с той негативной диалектикой, которая получила рас-

¹ Подробнее о советской диалектике и чертах ее сходства с деконструкцией см. в главе «Постмодернизм и коммунизм», раздел 5.

² *Флоровский Г.* Пути русского богословия (1937). Париж: YMCA-ПРЕСС, 4-е изд., 1988. С. 1.

пространение на Западе, опять-таки преимущественно в работах немецких мыслителей, представителей франкфуртской школы Т. Адорно и Г. Маркузе. Негативная диалектика, связанная с левой, ультраревOLUTIONНОЙ интерпретацией гегельянства, отвергает категорию синтеза, но зато подчеркивает категорию антитезы как непримиренного противоречия, в котором революционный антитезис «Великий Отказ» противостоит консервативному тезису, не сливаясь с ним. При этом и тезис, и антитезис, благодаря своей непримиримости, вовсе не стирают, не уничтожают друг друга, а, напротив, достигают наибольшей определенности, резко заявленной односторонности. То, что на Западе представляется «негативным» моментом диалектики, с российской точки зрения могло бы служить только аргументом ее усиленной, «взбесившейся» позитивности, которая избегает божественного синтеза, чтобы оставаться собой, в своей «демонической» гордыне. Действительно, негативная диалектика преподносит нам демонизм отрицания, своего рода мефистофелевский жест чистой революционности, но это еще далеко не тоталитарная диалектика опустошения понятий, где бунт против Создателя уже перешел в следующую фазу — царство самого Разрушителя, который демонстрирует бесконечность своей воли в том, что разрушает свое собственное основание.

Во избежание недоразумения не стоит называть диалектику тоталитарного мышления «негативной», то есть применять к ней устоявшийся термин другого, революционного сознания, хотя последнее было бы точнее охарактеризовать как «антитетическую» диалектику. Диалектика советского типа может быть названа «пустотной», поскольку в ней производится уже не революционная негация одних положительных понятий другими (стадия антитезы), а взаимоуничтожение и крах всех положительных понятий. Это стадия коллапса самой диалектики, которая вместо того, чтобы развивать понятия до полной определенности, свертывает их в начальное беспредельное ничто.

4. Все как ничто

Следует подчеркнуть, что такая диалектика «наоборот», снятие определенности в смысле возвращения к ничто, была любимым приемом многих русских мыслителей XIX века. Дело в том, что главной категорией и верховной ценностью русской мысли,

задолго до торжества советского тоталитаризма, была «целостность». Целостность представлялась как спасительное преодоление всех крайностей и разделений западной мысли — разделения ума и сердца, воли и разума, веры и знания, Церкви и государства, индивида и общества — и как залог грядущего возвышения России над разделенным, дробным европейским миром. Но эта целостность, если рассмотреть ее генезис, выводилась из того факта, что Россия еще ничего не дала миру, не произвела никаких особых вкладов в цивилизацию — и именно поэтому, не закабаленная никакими традициями и предрассудками, может подняться над всеми крайностями и объединить их в себе.

Этот ход от «ничего» ко «всему» — самый распространенный в русской мысли, как славянофильской, так и западнической. Его можно найти у Н. Гоголя, И. Киреевского, В. Белинского, А. Герцена, Ф. Достоевского, В. Соловьева. Раньше всего сработал этот логический прием у первого оригинального русского мыслителя П. Чаадаева, который в первом своем философском произведении объявил Россию страной, ничего не давшей миру, а во втором и последнем — страной, призванной возвыситься над миром и разрешить все его противоречия. Ничто становится всем. Вот почему мы, русские, которые «миру ничего не дали, ничего у мира не взяли, ни в чем не содействовали движению вперед человеческого разума» (Первое «Философическое письмо», 1832)¹, имеем «возможность созерцать и судить мир со всей высоты мысли, свободной от необузданных страстей и жалких корыстей» («Апология сумасшедшего», 1837)².

По поводу таких взрывных переходов Константин Леонтьев грустно заметил:

Иные находят, что наше сравнительное умственное бесплодие в прошедшем может служить доказательством нашей незрелости или молодости. Но так ли это? Тысячелетняя бедность творческого духа еще не ручательство за будущие богатые плоды³.

И тем не менее такая модель умозаключения, от «ничто» к «все», весьма характерна для «диалектики» русских писателей

¹ Чаадаев П. Я. Соч. С. 32.

² Там же. С. 153.

³ Леонтьев К. Византизм и Славянство (гл. 12) // Леонтьев К. Избранное. М.: Рарогъ, «Московский рабочий», 1993. С. 115.

и мыслителей. Например, вот рассуждение Гоголя о русском народе: «Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнью еще неустроенней и беспорядочней их». Что же отсюда следует? А то, что русский народ будет впереди всех других на празднике Светлого воскресенья:

Уже самое неустройство наше нам это пророчит. Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все (все! — М. Э.), что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней¹.

Но каким образом это «все» развертывается из «ничего», как и в чем российское начало обретает определенность, прежде чем посягать на беспредельность, — этого ни Чаадаев, ни последующие мыслители не объясняют. Получается, что сама неопределенность российского бытия и служит залогом и выражением его беспредельности. В. Г. Белинский писал:

Русская личность пока эмбрион, но сколько широты и силы в натуре этого эмбриона, как душна и страшна ей всякая ограниченность и узость! Она боится их, не терпит их больше всего — и хорошо, по моему мнению, делает, довольствуясь пока ничем, вместо того чтобы закабалиться в какую-нибудь дрянную определенность².

Эти слова напоминают мудрость китайского мыслителя Лао-цзы, легендарного основоположника даосизма: «Лучше ничего не делать, чем стремиться к тому, чтобы что-либо наполнять»³. Но есть и разница. Восточная мудрость прямо устремляется к недеянию, предпочитая его деятельности. Русская мудрость, выраженная Белинским, устремляется к полноте деяния, безграничной

¹ Гоголь Н. В. Указ. соч. Гл. XXXII «Светлое воскресенье». С. 368. Ср. сходное рассуждение из той же книги. Гл. XVIII «Четыре письма к разным лицам по поводу „Мертвых душ“»: «Те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором своего пространства, широким поприщем для дел» (Там же. С. 245).

² Письмо В. П. Боткину, 8 марта 1847 г.

³ Дао де цзин // Древнекитайская философия. Собр. текстов: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972. С. 117.

«широте и силе». Но поскольку это «все» по каким-то причинам недостижимо в мире — а мир, со своей делимостью в пространстве и во времени, всегда ограничивает полноту наших действий, — постольку лучше недеяние, чем деяние ограниченное. Мысль Белинского объясняет, почему, так рьяно взявшись за дело, россиянин склонен оставлять его на полпути. Если уж «все» не получается, то лучше вернуться к «ничто». Поэтому русская мудрость предполагает обнаружение бессмыслицы деяния не через отказ от деяния, но именно через порыв к полному, всеобъемлющему деянию, когда, осознав свою частичность, оно замирает на середине или постепенно сходит на нет.

В другом, историко-психологическом контексте об этом писал В. О. Ключевский: «Великоросс... лучше в начале дела, когда еще не уверен в себе и в успехе, и хуже в конце, когда уже добьется некоторого успеха и привлечет внимание: неуверенность возбуждает его силы, а успех роняет их»¹. Неуверенность — это боязнь, что ничего не получится, а успех — сознание, что все получается, и вот быстрый переход от неуверенности к чувству успеха, от «ничего» ко «всему» как раз и мешает осуществиться работе в задушной полноте.

Между прочим, и отказ России от коммунистического проекта на рубеже 1980–1990-х годов тоже может объясняться неполнотой его осуществления, какой-то затянувшейся первой ступенью, от которой так и не удалось перейти ко второй, «высшей». «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме». Срок наступил — 1980 год. Не мудрее ли было бы для правителей назвать все, что не получилось у них к этому сроку, «коммунизмом», а вторжение в Афганистан и московскую Олимпиаду — могучими и прекрасными знаменами нового строя? Ведь в номиналистической цивилизации имя определяет смысл события, а не наоборот. Настоящий кризис общества начался с того, что не дали обещанного коммунизма и не объяснили, когда же он все-таки придет, а обошлись уклончиво, отговорками. Так и произошел идейно-психологический срыв в середине 1980-х годов. Раз коммунизма нет, так и социализма не надо! Вместо того чтобы удовлетвориться

¹ Ключевский В. О. Соч.: В 8 т. Т. 1. Курс русской истории. М.: Госполитиздат, 1956. С. 314.

тем, что уже есть, помаленьку его улучшать, работать и жить при «зрелом социализме», были отвергнуты и развенчаны все «революционное прошлое» и «героические подвиги советского народа». Опять же, получается, во имя коммунизма, только уже не грядущего, а того, который так и не пришел.

На эту тему размышлял один из ведущих обществоведов и идеологов перестройки, академик Юрий Афанасьев: «Идея построения коммунизма. Как раз в брежневскую эпоху 1970–1980-х годов она рухнула. Уже никто не верил в возможность построения Царства Божьего у нас в СССР, никто не верил в коммунизм. А если идея рушится, то рушатся все скрепы, которые на ней держались». Никакая экономика не может работать, если перестала работать идея. «...Руководители страны брежневского времени пытались использовать возможности мобилизационной экономики, когда для этого не было условий, потому что рухнула вера в построение коммунизма»¹.

В 1917 году историю творила восходящая идея, а в 1991 году — отжившая; для судьбы «идееносного» народа это еще показательнее. Будь народ безыдейным, он бы и при социализме жил, пусть и хуже, чем в странах скандинавского социализма, но ничуть о коммунизме не тоскуя и без него не отчаиваясь, и еще приумножил бы свой достаток постепенным приспособлением к западному капитализму («конвергенция»). Были же в СССР наука, промышленность, культура, образование, устремленность в будущее, вера в труд и созидание... Так нет же, если полного коммунизма не будет, то и части от него нам не надо. Так Идея дважды Россию разорила: сначала когда поманила в коммунистическое будущее, а потом когда не воплотилась.

В вышеприведенных словах Белинского замечательно выражена диалектика «все—ничего», точнее, отсутствие диалектики, поскольку между «всем» и «ничем» обнаруживается тождество, без градаций различия и перехода. «Эмбрион» устремляется сразу ко всему — и готов скорее остаться ни с чем, чем ограничиваться чем-то. Причем если у Белинского эта заповедь была обращена к «эмбриону», то на глазах последнего советского поколения от

¹ Афанасьев Ю. Именно тогда рухнула вера в коммунизм // Независимая газета. 2011. 18 октября. См.: http://www.ng.ru/ng_politics/2011-10-18/12_kommunizm.html.

этого так и не воплотившегося эмбриона остался лишь «скелет». Но такое восхождение «ко всему», перескакивающее через «дряную определенность» (любимая русскими и азиатскими марксистами категория исторического «скачка»), оказывается одновременно и падением в ничто. Поэтому ничего и не доводится до состояния определенности, но оказывается сразу и всем и ничем — полупустой постройкой, или, если воспользоваться выражением философа-даоса Чжуан-цзы, «дворцом небытия», где полужакопченая форма служит идеальным пристанищем пустоты, впуская ее и вместе с тем ограничивая, ограничивая, деля доступной для восприятия. Постройка застывает на той середине, где обозначается ее выход из ничто — и поворот обратно в это ничто.

В российской цивилизации заложена интенция самостирания, саморазрушения, превращения в условные знаки-«следы», представляющие бесконечную отсрочку или отсутствие своего означаемого.

Поскольку след не есть присутствие, но симулякр присутствия, которое смещает, перемещает, отсылает себя, у него, собственно, нет места — стирание принадлежит к его структуре. И не только стирание, которое всегда должно быть способно обгонять след (без него он был бы не следом, но нерушимой и монументальной субстанцией), но также стирание, которое с самого начала конституирует его как след, которое устанавливает его как перемену места и заставляет его исчезать в его появлении... (Жак Деррида)¹.

Вот почему деконструкция, представляющая собой последнюю по времени и самую радикальную критику западной цивилизации, так удачно выражает то деконструктивное начало, которое изначально заложено в российском отношении ко всем усвоенным формам западной цивилизации. Пытаясь конструировать свою собственную историю на западный манер, Россия неизменно приходила к тому типу деконструкции западной цивилизации, которая только в 1970-х годах определилась в передовых теоретических умах самого Запада. И если российская культура XVIII–XIX веков конструировалась по западному образцу, то не по рос-

¹ *Derrida J. Differance // Derrida J. Critical Theory since 1965 / Ed. by Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: University Presses of Florida, 1990. P. 134.*

сийскому ли образцу Запад на исходе XX века стал деконструировать свою собственную культуру, сводя ее к следам, не имеющим подлинника, к знакам, у которых отсутствуют означаемые?

5. Исторический парадокс российского постмодерна

Новое время началось в России на несколько веков позже, а потому и закончилось на несколько десятилетий раньше, чем на Западе. Существует известная культурологическая модель, согласно которой страны, запоздавшие в социально-культурном развитии, например восточноевропейские по отношению к западноевропейским, затем в ускоренном порядке проходят те же этапы развития¹. Так, русская литература, пропустившая эпохи Ренессанса и Барокко в XVI–XVIII веках, ускоренно проходит их в XIX веке, в творчестве Пушкина и Гоголя. Как альтернативная этой модели может рассматриваться другая модель, не ускоренного повторения тех же этапов развития, а поочередного замедления на одних этапах и ускорения на других. Дело в том, что каждый период развития, отталкиваясь от предыдущего, во многом повторяет тот, который ему предшествовал. Происходит чередование основных исторических парадигм, хотя и со множеством вариаций и инноваций. Ренессанс, отталкиваясь от Средних веков, обращается через их голову к Античности, романтизм, отталкиваясь от наследия классицизма, апеллирует к Средним векам и т. д. Как было отмечено в предисловии к этой книге, «до» и «после» играют в чехарду, перескакивают друг через друга.

Поэтому если Россия сильно запоздала со вступлением в Новое время и средневековые черты удержались в ней дольше, чем на Западе, то в следующий период — постмодерность, в «новое средневековье», — она вступает раньше Запада. Новое время в русской истории совпадает с Петровской эпохой (1689–1917), то есть уместается в два с небольшим столетия, в отличие от шестисотлетней эпохи «модерности» в Западной Европе, которая длилась с XV по середину XX века. Как все, что начинается слишком поздно, а заканчивается слишком рано, Петровская эпоха, укороченная вер-

¹ Эта модель наиболее обстоятельно раскрыта в трудах Г. Д. Гачева. См.: *Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы* (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). М.: Наука, 1964.

сия Нового времени в России, началась яростной войной со Средневековьем и закончилась еще более разрушительной войной за построение нового средневековья. Таким образом, модель ускоренного повторения пропущенных циклов можно дополнить моделью опережающего вхождения в новый цикл: те страны, которые запаздывают в одном периоде развития, раньше вступают в следующий период.

Постмодерность — это такое состояние культуры, которое приходит на смену Новому времени и отбрасывает в прошлое «модерный» проект, в основе которого были ценность реалистического знания, индивидуального самосознания и рационального действия, расчет на собственные силы сознательной самоорганизации человечества. Вот почему постмодерные тенденции раньше всего обнаруживаются именно в тех полузападных-полувосточных культурах, куда Новое время пришло — но пришло с запозданием, не сумело закрепить своей системы ценностей, а потому и должно было преждевременно уйти, уступив место новейшему, «постмодерному» порядку вещей, с его машинами бессознательного, с его галлюциногенным растворением реальности в гиперреальности. О постмодернизме вряд ли можно говорить по отношению к тем азиатским и африканским культурам, которых вообще миновала модерность, Новое время. Но Россия — это как раз та страна, которая в XVIII–XIX веках успела воспринять парадигму Нового времени, основательно вобрала и переработала ее вместе с западными влияниями — и вместе с тем испытала ее неорганичность для себя и попыталась совершить исторический скачок за ее предел. Не каким-то чудом культурного опережения, а именно фактом своего отставания и отчуждения от духа Нового времени Россия оказалась едва ли не первой в мире страной, пережившей опыт постмодерности. Ведь пост — это и значит «после», и Россия, войдя в Новое время после Запада, оказалась впереди Запада именно в этом «постмодерном» своем качестве: первой — в культуре сознательной вторичности, подражательства, «симуляции»¹.

¹ Та же самая вторичность культурного слоя ощутима и в Америке, которая набрала своих стилей — архитектурных, литературных, художественных — со всего мира, прежде всего, конечно, из Западной Европы. Здесь они отстраняются от своего исторического места и времени и становятся знаками «поствременного», цитатно-иронического мироощущения. Вот почему Россия и Америка органически оказываются более постмодерными, чем собственно европейские или азиатские культуры, которые либо слишком укоренены в Новом времени, либо совсем прошли мимо него.

В самом усвоении европейской позитивности как системы условных знаков, обнаруживающих отсутствие означаемых, Россия конструировала себя как культуру Нового времени, одновременно деконструируя Новое время в своей культуре. Новое время стало завершаться в России тогда же, когда оно началось, — в Петровскую, а затем в Екатерининскую и Павловскую эпохи, с их стремительно зреющими плодами европейского Просвещения. По этому поводу глава европейского Просвещения Дени Дидро, состоявший в переписке с Екатериной Второй, заметил, что Россия — «плод, сгнивший ранее, чем он созрел»¹. Действительно, плоды Нового времени в России стали гнить ранее, чем созрели, но из этой же гнили, подтачивавшей российский рационализм, индивидуализм, историзм и прочие атрибуты модерности, поднялся новый посев российской культуры, который вполне созрел и пожинается именно сейчас, — культуры постмодерной.

Вот почему было бы непростительной ошибкой сводить российский постмодернизм к постсоветскому или даже только советскому периоду истории. То, что термин и понятие «постмодернизм» были недавно заимствованы с Запада, говорит не о том, что постмодерн отсутствовал в прежней русской культуре, а о том, что он воспринимался как привычное, нерелефлируемое ее состояние. Постмодерное состояние потому и было отрелефлировано в России с помощью западных теорий, что для России оно было более органическим, чем для Запада, с его многовековой укорененностью в духе и традициях Нового времени. Благодаря этой запоздалой рефлексии именно России сейчас дано испытать шок столкновения со своим прошлым и оценить всю меру постмодерности своего культурного и исторического наследия.

Российский постмодерн — критика и преодоление Нового времени — предстает сейчас единым в трех своих исторических фазах и формах: досоветской, советской и постсоветской. Досоветский период — это симуляция отдельных «позитивных» аспектов заимствованной западной культуры. Советский период — подчинение всей действительности системе преобразующих ее идей, создание всеохватывающей гиперреальности. Постсоветский период — осознание условно-знакового характера этой гиперреальности и взаимодействие с ней по правилам острающей иронии, пародии, игры. Нельзя исключить и того, что начало рефлексии над

¹ Материалы для физиологии русского общества... С. 6.

российским постмодернизмом в 1990-е годы уже означает пришествие его скорого конца, исчерпание его органических возможностей — в отличие от Запада, где в 1970-е годы постмодернизм как раз начался с рефлексии о себе.

Постмодернизм и коммунизм

В том же 1991 году, когда советский коммунизм покончил счеты с жизнью, новорожденная постсоветская словесность немедленно приняла крещение в купели нового «изма». В самом начале нового десятилетия (январь 1991 года) моя статья «После будущего. О новом сознании в литературе» была опубликована одновременно в русском и американском журналах¹. Хотя общепринятым обозначением новой культурной формации на Западе было «постмодернизм», в России то же самое понятие характеризовалось и как «послебудущее». Одна из глав в статье так и называлась: «Наше послебудущее и западный постмодернизм». Суть в том, что в Советском Союзе подошла к концу не просто «модерность», но само будущее, как оно провозглашалось коммунистической утопией. Таким образом, шок от столкновения с *пост* был в России даже сильнее, чем на Западе, поскольку коммунизм представлялся неизбежным будущим всего человечества. С перестройкой это будущее быстро оказалось в прошлом.

Вскоре после публикации статьи, весной 1991 года, в Литературном институте (Москва) состоялась большая конференция о постмодернизме, после чего почти мгновенно этот «изм» начал свое победное шествие по стране: все отмеченное печатью этого направления признавалось нужным и интересным, а все остальное сразу сдавалось в архив. Уже в начале 1992 года Вячеслав Курицын отметил в «Новом мире», что постмодернизм стал единственно живым фактом литературного процесса². И хотя уход коммунизма и приход постмодернизма на Руси как будто случайно совпали в одной исторической точке, между ними с самого начала

¹ См.: Знамя. 1991. № 1. С. 217–230. Epstein M. After the Future: On the New Consciousness in Literature // The South Atlantic Quarterly, Duke UP, Spring 1991. Vol. 90. No. 2. P. 409–444.

² Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2.

обнаружилось «сходство противоположностей», некая преемственность в самих способах овладения общественным сознанием. Марк Липовецкий подчеркивает глобальность притязаний российского постмодернизма на идейно-эстетическое господство: «Ведь постмодернизм не претендует на роль еще одного течения в плюралистическом ландшафте — он настаивает на своем доминировании во всей культуре»¹. И хотя известно, что пафос постмодернизма — это как раз полный плюрализм, диктат меньшинств, самоценность различий, сам постмодернизм выступает как некая всеобъемлющая система, узаконивающая эту множественность.

Пожалуй, со времен социалистического реализма не возникало «изма», который до такой степени приобрел бы значение всеобщего ориентира, художественной нормы. Появление нового понятия вызвало к жизни множество специально скроенных под него произведений и позволило задним числом осознать ранее созданные как предвещающие его возникновение. Роль «основоположника», которую в социалистическом реализме играл Горький со своим романом «Мать», в постмодернизме отводится то Набокову с его «Даром», то Булгакову с «Мастером и Маргаритой», то Битову с «Пушкинским Домом», то Вен. Ерофееву с его повестью «Москва — Петушки». И здесь очевиден плюрализм, однако озаченный созданием своего универсального канона.

Мне представляется, что сходство постмодернизма и коммунизма как программных методов воздействия на общественное сознание далеко не случайно, они представляют собой в России две фазы становления одного идейно-эстетического проекта. Если коммунизм провозглашал грядущее торжество идей, преобразующих реальность, то постмодернизм обнаруживает уже отсутствие какой-либо другой реальности, кроме реальности самих идей (знаков, образов, наименований). И хотя на Западе о постмодернизме говорят с начала 1970-х годов, а в России только с начала 1990-х, постмодернизм, как и многие течения, номинально заимствованные у Запада, по сути глубоко российское явление. Можно даже утверждать, что Россия — родина постмодернизма, а теперь только пришла пора осознать этот удивительный факт.

Известная книга Николая Бердяева «Истоки и смысл русского коммунизма» помогает понять странную природу русских идео-

¹ Липовецкий М. Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. № 8. С. 193.

логических заимствований у Запада. Коммунистические учения пришли в Россию из Европы и поначалу казались совершенно чуждыми этой отсталой, полуазиатской стране. Однако тот факт, что Россия стала первой в мире и сильнейшей коммунистической державой, объясняется тем, что коммунальный, общинный дух действовал в истории России задолго до того, как она познакомилась с учениями Маркса и через них осознала свою миссию.

Не таков ли и феномен российского постмодернизма? Хотя постмодернистские учения пришли в Россию главным образом из Франции и США, сама готовность российских умов мгновенно размножить и применить эти учения к родной культуре и сделать их знаменем духовного обновления говорит о некоторой сопряженности постмодернизма российской почве. Если коммунистическое в России существовало до Маркса, то не могло ли и постмодерное существовать в России задолго до Деррида и Бодрийера?

Сама быстрая и легкая смена коммунистического проекта постмодерным заставляет подозревать в них некоторую общность. Это подтверждается, с одной стороны, пристрастием российских практиков постмодернизма — писателей и художников к соц-арту, к коммунистической образности и набору соцреалистических идейных клише. С другой стороны, это подтверждается нескрываемой политической левизной всех ведущих западных теоретиков постмодернизма. Не есть ли постмодернизм, используя энергичное ленинское выражение, — высшая и последняя стадия коммунизма?

Действительно, постмодернизм многое наследует в коммунистическом проекте — и прежде всего то, что относится к концу Нового времени (Modern Age, Modernity), к исчерпанию таких нововременных категорий, как истина, реальность, индивидуальность, авторство, время, история. Далее мы рассмотрим ряд постмодерных параметров коммунизма, которые одновременно могут быть истолкованы и как коммунистические элементы постмодернизма.

1. Создание гиперреальности

Среди важнейших свойств постмодернизма можно выделить то, что Жан Бодрийер называет симуляцией или производством реальности. Для западной цивилизации это новинка, ставшая воз-

можной только с пришествием массовых электронных средств коммуникации. Телевидение воспроизводит событие, которое производится специально для того, чтобы телевидение могло его воспроизвести. Такое поддельное событие, которое якобы отражает некую реальность, а на самом деле заменяет ее, называется симулякром. Например, предвыборные съезды американских политических партий, передаваемые по национальному телевидению, — это в значительной степени симулякры, поскольку сами партии, как определенные коллективы, обнаруживают свое существование только перед объективом телекамеры. Но псевдособытие обставляется с такой помпой, передается с такой тщательностью, что миллионам людей оно представляется более реальным, чем события, происходящие вне телевизионного экрана.

Отсюда еще один термин — «гиперреальность», или сверхреальность. По словам Бодрийяра, «реальность сама идет ко дну в гиперреализме, дотошном воспроизведении реального, предпочтительно через посредничающие репродуктивные средства, такие как фотография. От одного средства воспроизведения к другому реальность испаряется, становясь аллегорией смерти. Но в определенном смысле она также усиливается посредством своего разрушения. Она становится реальностью ради самой себя, фетишизмом утраченного объекта: уже не объектом репрезентации, но экстазом отрицания и своего собственного ритуального уничтожения — гиперреальностью»¹. События, создаваемые специально с целью продемонстрировать реальность того, чего нет, отличаются особо тщательно выписанным характером. Например, неизвестно, собирались ли когда-нибудь те урожаи, о которых сообщалось в сталинской или брежневской России, но то, что количество вспаханных гектаров или обмолотых тонн зерна сообщалось всегда с точностью до одной десятой процента, придавало этим симулякрам свойство гиперреальности.

Бодрийяр проводит четкое различие между имитацией и симуляцией, что для понимания российского постмодернизма особенно полезно. Имитация предполагает существование какой-то реальности за образом — поэтому образ может быть ложным, отличаться от реальности. За симуляцией нет никакой отдельно стоящей реальности, поскольку она сама заменяет отсутствующую

¹ *Baudrillard J. Selected Writings / Ed. by Poster M. Stanford University Press, 1988. P. 144–145.*

реальность. Ее не с чем сравнивать. Например, коммунистические субботники, введенные Лениным, были типичными симулякрами — событиями, созданными ради самого события. Нельзя обвинять коммунистическую идеологию во лжи, поскольку она создает тот самый мир, который и описывает. Такие характерно советские идеологемы, как «партийность литературы» или «единство партии и народа», нельзя считать искажающими действительность, поскольку они и не призваны отражать никакой действительности, а сами ее моделируют — и в этом смысле ей полностью соответствуют, точнее, она им соответствует. Между идеологией сталинской эпохи и ее реальностью нет почти никаких зазоров — не потому, что эта идеология правдиво отражала реальность, а потому, что со временем в стране не осталось никакой другой реальности, кроме самой идеологии. «...Страна делается. Ее еще нет. Еще нет общества, жира, плоти, есть только план, есть только мысль. Мысль отвердевает, становится плотью...» — записывал Юрий Олеша в 1930 году¹. И Днепрогэс, и Магнитка, и пионеры, и карательные органы — все это было создано идеологией ради подтверждения правоты самой идеологии. В этом смысле идеология была правдива — она говорила о самой себе. Другое дело, что всякая реальность, отличная от идеологии, просто перестала существовать: она была заменена гиперреальностью, которая вещала о себе изо всех репродукторов и была гораздо ощутимее и достовернее, чем все то, что от нее отличалось. В Советской стране «сказка становится былью», как в Диснейленде, этом американском образце гиперреального, где сама реальность конструируется как «страна воображения».

У Пастернака в «Докторе Живаго» так описана зима 1917/18 года, когда впервые столь резко проявилась новая черта революционной действительности — ее растворение в сумме понятий: «Надо было готовиться к холодам, запастись пищу, дрова. Но в дни торжества материализма материя превратилась в понятие, пищу и дрова заменил продовольственный и топливный вопрос»². Так продолжалось до самого конца советской эпохи: в 1982 году, как раз в пору предполагаемого завершения коммунистического строи-

¹ *Олеши Ю. К.* Дневник. 7 мая 1930 г. // *Олеши Ю. К.* Книга прощания. М.: Вагриус, 1999. С. 11. См.: <https://www.litmir.me/br/?b=153486&p=11>.

² *Пастернак Б.* Доктор Живаго // Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. С. 182.

тельства, как увенчание брежневской стадии «зрелого социализма» в стране, неспособной себя прокормить, была принята «Продовольственная программа».

«Социалистический реализм» в этом смысле был двойным симулякром, поскольку он и создавал образ гиперреальности, и сам был ее составной частью, подобно тому как зеркало входит в интерьер и одновременно удваивает его. Но в такой же мере и вся социалистическая реальность была социалистическим реализмом, поскольку выступала как образ и образец самой себя. Заводы были образами заводов, колхозы образами колхозов — моделями и образцами той действительности, часть которой составляли. Соцреализм потому так важен для понимания социалистической реальности, что вся она представляет собой соцреализм, то есть такую высокую, «литературную» степень знаковости, когда не остается самих означаемых, но означающие замыкаются в своем кругу, отсылают друг к другу. Советская идеология так настаивала на реализме, потому что притязала на полную семиотизацию *всей* реальности, ее превращение в текст. Романтизм, сюрреализм или любой другой метод не годился для этой цели, поскольку притязал на создание какой-то другой реальности — идеальной, визионерской, духовной, подсознательной, — которая самым свойством своей инаковости предполагала сохранение «этой» реальности, сосуществование с ней. Только реализм мог до такой степени слиться с реальностью, чтобы целиком претворить ее в себя, поглотить без остатка.

Реализм при этом понимается не как верное отражение, копия, сосуществующая с реальностью, а как машина ее замещения, переработка реальности в ее знак и образ при устранении самого подлинника. Реализм переходит в реальность по мере ее преобразования — и реальность сама становится реализмом, то есть текстом о реальности. Такова же функция другой важной советской идеологемы — материализма. Господство материализма, по замечанию Андрея Белого, привело к исчезновению материи в СССР (рост всяческого дефицита, падение материального уровня жизни и т. д.). Но сам суффикс «изм» в этих понятиях следует понимать не гносеологически, а телеологически. Материализм и реализм — это то, что претендует стать материей, отождествить себя с реальностью, заменить собой всякую иную реальность и материальность. Это установочные понятия, историческая функция которых

состояла не в бесполезном удвоении реальности, а в ее замещении и вытеснении, становлении в качестве новой и единственной реальности. Заводы и колхозы, каналы и дирижабли, спортсмены и пионеры были произведениями соцреализма в не меньшей степени, чем романы о заводах и колхозах, поскольку сама реальность выступала как продукт знакового моделирования реальности.

Здесь, конечно, можно возразить: разве создание гиперреальности не есть задача и свойство всякой идеологии? А если так, чем же постмодерность, как на Западе, так и в России, отличается от предыдущих систем «целостных верований», таких как идеология европейского Средневековья? Дело в том, что идеологии предыдущих столетий не имели достаточных политических и технических средств для создания гиперреальности. Техносфера, идеосфера, видеосфера не были развиты до такой степени, чтобы охватить реальность на всем ее протяжении и претворить в систему искусственных знаков. В прежние эпохи идеология не столько строила гиперреальность, сколько устремлялась к «высшей» реальности — иному, потустороннему. Ино-реальность противопоставлялась существующей реальности, но не притязала ее заменить и подменить собой. Постепенно широкой масштаб социальных реформ и технических достижений делает возможной все более полную реализацию идеологии. Мир идей и идеалов уже не проецируется «по ту сторону» реальности, но смешивается с самой реальностью «как она есть», из трансцендентного становится имманентным. При этом категория «иноного», «потустороннего» сменяется категорией «симуляции», а религиозные визионеры сменяются видеоинженерами. Отныне идеология уже не переносит идеи за пределы реальности, поскольку технически и социально она достаточно сильна, чтобы фабриковать саму реальность.

Честь этого открытия постмодернистской эры, когда реальность симулируется, фабрикуется, вытесняется искусственно созданной знаковой системой, принадлежит коммунизму. Правда, коммунизм еще не был достаточно подготовлен технически для создания совершенных симулякров и поэтому вынужден был прибегать к физическому уничтожению «старой» реальности. Коммунизм уже не устремляется в ино-реальное, «запредельное», но все еще верит в идеальное будущее, которому настоящее должно приносить жертвы. Он еще не умеет вполне подделать существующее, поэтому занимается его активной переделкой, подгонкой

под идеологию, которая отчасти симулирует новое, отчасти взаправду, физически истребляет старое. Зрелый постмодернизм, приходящий на смену своего коммунистического предтечи, — это уже такая идеология, которая не нуждается в самой идеологии, заменяя ее видеотехникой. Незачем хирургически переделывать реальность — достаточно оптически ее подделать. Если коммунизм провозглашал преобразование мира на основе познания его реальных законов, в соответствии с передовыми идеями и волевыми усилиями сознательной части человечества, то постмодернизм обнаруживает уже полную «преобразованность» мира, исчезновение реальности как таковой, вытесняемой системой искусственных знаков, идейных и «видейных» симуляций реальности.

2. Детерминизм и редукционизм

Постмодернизм, вслед за коммунизмом, с большим подозрением относится ко всяким тезисам о свободе воли, о самоопределении человеческой индивидуальности. Коммунизм устанавливал зависимость человека от бессознательных механизмов экономического производства и накопления, от структуры общественных отношений, от законов развития материи и сводил на нет духовную автономию личности. Постмодернизм устанавливает зависимость индивидуальности от еще большего числа бессознательно работающих механизмов, включая и такие, которые раньше считались наиболее надежными гарантиями личной свободы и самовыражения. Сознание, желание, язык уже не освобождают от пут материи, от тисков истории, — наоборот, в них-то и заключен главный источник порабощения, так что человек оказывается «орудием бессознательного», «машиной желания», «пленником языка». Причем если коммунизм еще обещал человечеству выход из-под бремени экономической необходимости, то постмодернизм не обещает никакого выхода из темницы языка, а утверждает радость игрового существования в этой темнице.

Коммунизм провозглашал построение бесклассового общества — и вместе с тем требовал классового подхода в культуре и идеологии, интересовался в личности прежде всего ее классовым происхождением. Постмодернизм, возвещая конец всяких ценностных иерархий и господствующих канонов (в том числе эстетических),

вместе с тем заостряет внимание на этнической, социальной, сексуальной, возрастной идентификации индивидов, которые оцениваются прежде всего как представители определенных групп и меньшинств, интересы которых они выражают. С этой точки зрения женщина-писатель должна выражать в своем творчестве именно феминистские ценности и противостоять мужскому шовинизму, иначе она предаст своих сестер по классу, то есть полу. При этом считается, что только сама женщина может адекватно выразить феминистские ценности, это не только ее обязанность, но и исключительное право.

Хотя теория деконструкции отрицает миф о «начале», «подлинности», «происхождении», считая все эти категории не природными, а сконструированными, однако с тем большей охотой культура постмодернизма занимается конструированием этих категорий и их наложением на все многообразие личностей. Категория личности оказывается иллюзорной и представляет собой скрещение разных бессознательных автоматизмов: желания, генов, социальной роли и т. д. Таким образом, все поведение в культуре и текстуальная стратегия задаются системой автоматизмов, и прежде всего — происхождением автора. Это относится к мужчинам и женщинам, к черным и белым, гомосексуалам и гетеросексуалам, представителям любых групп. Белый мужчина, любящий женщин, не способен представлять в своих произведениях ничего, кроме белого мужского гетеросексуального шовинизма, даже если этот мужчина — Шекспир или Толстой. Любой дискурс, даже чисто научный, художественный или философский, трактуется как дискурс о власти, как сознательная или бессознательная попытка автора осуществить речевую технику захвата власти. По мысли Мишеля Фуко, «интеллектуал определяется тройко: во-первых, своей классовой позицией (как мелкий буржуа на службе капитализма или как «органический» интеллектуал пролетариата); во-вторых, условиями жизни и работы (область исследования, место в лаборатории, политические и экономические требования, которым он подчиняется или против которых бунтует в университете, в больнице и т. д.); наконец, специфической политикой истины в наших обществах»¹. По сути, это означает,

¹ *Foucault M. Truth and Power* (interviewed by Alessandro Fontana and Pasquale Pasquino, answer to the last question) // *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* / Ed. by L. Cahoon: Blackwell Publishers, 1996. P. 380.

что интеллеktуал определяется политикой во-первых, во-вторых и в-третьих. «Нет знака или мысли о знаке, которые были бы не о власти и не от власти», — пишет Лиотар¹.

Если коммунизм, настаивая на исключительной важности классового подхода, в других отношениях позволял индивидам представлять самих себя, то есть не требовал от женщины исключительно феминистского, а от негра — исключительно африканского самосознания, то постмодернизм осуществляет экспансию такого генетически-группового подхода по всем линиям и на всех уровнях идентификации. При этом особенно акцентируются не социальные, а наиболее консервативные, не подлежащие изменению природные задатки индивида и их выявляемость на самых высоких уровнях культурного самовыражения. Даже в сфере художественного творчества индивид оказывается ценен не своей индивидуальностью, а тем, что отождествляет его с определенной общественной группой и почти автоматически делает ее рупором. Таким образом, если коммунизм пользовался приемом редукции в ограниченной, социально-классовой сфере («вульгарный социологизм»), то постмодернизм грандиозно расширяет диапазон применения этого приема, делает его универсальным. Процедура поиска корней, детерминистический экзегезис далеко выходят за рамки марксизма и распространяются на все стороны поведения личности, сколь-нибудь редуцируемые к ее групповой принадлежности и физической идентичности.

3. Антимодернизм

Постмодернизм и коммунизм обнаруживают сходство в своем неприятии модернизма (и всех его школ) как устаревшего, «камерного» направления в искусстве. Антимодернизм (антиавангардизм) был принципиальной установкой сталинской эпохи и выступал по отношению к дореволюционным модернистским течениям (и их отголоскам в советском искусстве 1920-х годов) как постмодернизм, преодоление и изживание былого «буржуазного» индивидуализма, субъективистской замкнутости, чистой экспрессивности, метафизического и стиливого экспериментатор-

¹ *Lyotard J.-F. «The Tensor» // Lyotard Reader / Ed. by A. Benjamin. Oxford (UK); Cambridge (USA): Blackwell, 1992. P. 3.*

ства, элитарности, усложненности и т. д. «На свет выплыли символисты, имажинисты, декаденты всех мастей, отрекавшиеся от народа, провозгласившие тезис „искусство ради искусства“, проповедовавшие безыдейность в литературе, прикрывавшие свое идейное и моральное растрепывание погоней за красивой формой без содержания. (...) Поэты и идеологи господствующих классов стремились укрыться от неприятной действительности в заоблачные высоты и туманы религиозной мистики, в мизерные личные переживания и копание в своих мелких душонках» — так говорил ведущий сталинский идеолог А. Жданов в своем знаменитом докладе 1946 года об Ахматовой и Зощенко¹. Здесь представлен набор почти тех же самых упреков, которые в более изящной форме предъявляли модернизму его постмодернистские критики на Западе в 1970–1980-е годы.

В частности, на шумевший литературный манифест современного американского писателя Тома Вулфа² «В погоне за миллиардным зверем: Литературный манифест нового социального романа» (1989) обнаруживает удивительные переклички с докладом Жданова, хотя американский писатель вряд ли подозревал о таком сходстве. Призывая создать литературу, достойную великой американской действительности («миллиардного зверя»), Вулф выступает против «авангардистской позиции, находящейся далеко за пределами реализма... абсурдистских романов, магического реализма» и сожалеет о писателях предыдущего поколения, таких как Филип Рот и Джон Барт, которых модернизм «испортил», сузил их творческие возможности. Вулф признает, что «многие из этих писателей были великолепны, виртуозны», — казалось бы, чего еще можно пожелать писателю? «Но, — продолжает Вулф, — на какой же одинокий остров они забрались? (...) Действие, если там было какое-то действие, происходило вне определенного места... Характеры не имели фона, происхождения. Они приходили неведомо откуда. Они не пользовались правдоподобной речью. Ничто из того, что они говорили, делали или имели, не указывало на их классовое или национальное происхождение»³.

¹ См.: Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». М.: Госполитиздат, 1946. С. 12.

² Его не следует путать с Томасом Вулфом (1900–1938) — классиком американской литературы.

³ Wolfe T. Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel // Harper's Magazine. 1989. November. P. 49–50.

Критикуя модернизм за недостаточное внимание к признакам среды и происхождения, Вулф отдает дань упомянутой выше одержимости всякого рода редукциями и идентификациями — этническими, сексуальными, социальными, столь важными для теории и культурной практики постмодернизма.

И далее Вулф, вполне в духе сталинско-ждановской эстетики, сравнивает изобретение реализма в XVIII веке с «введением электричества в инженерное дело» (вспомним: «писатели — инженеры человеческих душ»), предлагает создавать «батальоны, бригады» писателей, таких как Золя, и посылать их для изучения американской действительности (вспомним бригадный метод в советской литературе 1930-х годов)¹. Здесь обнаруживается не прямое влияние соцреализма на Вулфа, но логика самой постмодернистской риторики, которая противостоит абстрактности, экспериментальности и индивидуализму модернистского письма и поэтому требует поворота к инженерным и коллективистским метафорам².

4. Идеологический эклектизм

Постмодернизм расстается с большими идеологиями, по терминологии Жана-Франсуа Лиотара, «сверхповествованиями», претендующими на целостное мировоззрение, на объяснение всего (такими как христианство, марксизм, фрейдизм, традиционный либерализм), и переводит культуру в состояние идейной эклектики и фрагментарности. Казалось бы, это никак не сходится с фактом идеологического господства марксизма в СССР. Но дело в том, что советский марксизм, в отличие от «чистого», «классического» марксизма, до сих пор еще распространенного на Западе, является совершенно эклектической смесью самых разных идеологических элементов. Он вбирает в себя элементы просветительской, народнической, толстовской идеологии, с ее идеализацией простой и высокодуховной жизни трудящихся классов; славянофильской идеологии, с ее верой в превосходство русского (советского) народа над гнилой цивилизацией Запада; космист-

¹ Ibid. P. 50–51, 55.

² Более подробно эта тема параллелизма соцреалистической и постмодерной эстетики рассматривается в статье: *Epstein M. Tom Wolfe and Social(ist) Realism. Common Knowledge, 1992. Vol. 1. No. 2. P. 147–160.*

ской, федоровской идеологии, с ее учением о власти труда, преобразующего законы природы и передающего во владение человека глубины космоса, и т. д. Именно потому, что формально марксизм стал правящей и единственно дозволенной идеологией в СССР, он, приспосабливаясь к различным обстоятельствам и нуждам борьбы за власть, вобрал в себя и «постмодернистски» смешал в себе множество других идеологий, которые на Западе оставались вполне отдельными, самостоятельными, модернистски нацеленными на защиту своей чистоты и исключительности.

В советских условиях правые и левые, патриоты и интернационалисты, консерваторы и либералы, экзистенциалисты и структуралисты, технократы и зеленые — все они находили в марксизме подтверждение и оправдание своим взглядам и сами притязали на то, чтобы быть подлинными марксистами. В результате советский марксизм стал первым и непревзойденным в истории образцом идеологического пастиша, эклектической смеси самых разнородных и кричаще-пестрых элементов, изнутри которых постепенно зрело ироническое сознание их несочетаемости, точнее, сочетаемости в новом, игровом измерении. Вполне постмодернистская ирония уже играла даже на лицах сколь-нибудь сообразительных официальных идеологов, которые с дозволенной ехидцей критиковали интернационалистов за то, что они недостаточно патриотичны, а патриотов за то, что они недостаточно интернациональны. И тем более эта ирония над идеологией — не только правящей, но идеологией вообще — была самой ходовой разменной монетой в кругу слегка диссидентской советской интеллигенции. В 1970–1980-е годы, когда на Западе интеллектуалы были еще смертельно серьезны в своих левых или правых симпатиях-антипатиях, когда они еще отстаивали верность своему модернистскому наследию, сражались за разные проекты рациональной перedelки мира, в России уже полным ходом шла постмодернистская переоценка всех ценностей, концептуалистская игра со всеми известными идеологическими и культурными кодами. На Западе марксизм, несмотря на все свои структуралистские переосмотры, сохранил свою модернистскую природу, остался тем, чем он был и в начале XX века, — Проектом перedelки мира, бросающим вызов христианскому проекту и всем другим «сверхповествованиям», которым сама свобода свободного мира позволяла сохранять их идентичность в открытом противостоянии друг другу. В СССР марксизм, благодаря своей вездесущности, стал всем

и ничем — пародией на идеологическое мышление как таковое, грандиозным постмодернистским произведением в жанре «всеобъемлющей и всепобеждающей идеологии»¹.

5. Критика метафизики. Диалектика и деконструкция

Общий философский враг коммунизма и постмодернизма — «метафизика», под которой понимается утверждение сверхчувственных и самотождественных начал бытия как реальной воплощенности идей, или «логосов», и возможности их чисто логического познания. Если в коммунистической теории метафизика критикуется посредством диалектики, то в постмодерной теории (постструктурализм) — посредством деконструкции. Можно определить деконструкцию как выявление неполноты и недостаточности любого рационального суждения, сведение всех означаемых, то есть разнообразных реалий, предметных и понятийных содержаний, в плоскость означающих, то есть слов, номинаций, — и свободную игру с этими знаками. Постмодернизм критикует метафизику присутствия, согласно которой знаки отсылают к чему-то стоящему за ними, к так называемой реальности. Считается, что они отсылают только к другим знакам, а вместо реальности следует мыслить скорее отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, то есть область некоего зияния, бесконечной отсрочки всех означаемых, а следовательно, необоснованность самих понятий «подлинника», «происхождения», «истины».

Подобное разоблачение «метафизики присутствия», как ни странно, было свойственно и так называемой советской диалектике, с ее интуицией пустоты, открывающейся за круговращением знаков и номинаций. Диалектика советского марксизма — это совсем не то же самое, что гегелевская диалектика, которая предполагает историческую оправданность, «субстанциальность» как тезиса, так и антитезиса, которые в конечном счете объединяются в синтезе. Советская диалектика исходила из некоей скользкой, неуловимой, нулевой точки, которую невозможно было отожде-

¹ Подробнее о постмодернистских элементах в советском марксизме см.: *Epstein M. Relativistic Patterns in Totalitarian Thinking: The Linguistic Games of Soviet Ideology // After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Amherst: Massachusetts University Press, 1995. P. 101–163; особенно в главе «Soviet Marxism in a Postmodernist Perspective». P. 153–161.*

ствить ни с какой последовательной позицией, но которая позволяла осудить и отбросить любую другую позицию, объявив ее «метафизической», «недиалектической». В этом заключался внутренний иронизм воинствующей советской диалектики, который более или менее осознавался самими «диалектиками» как полнейшая релятивность, присущая тоталитарной идеологии.

Советская идеология любила дискутировать со всеми теориями, приходящими с Запада: философскими, богословскими, социальными, историческими, литературными, даже космологическими. Каждую из них советская идеология обозначала как одностороннюю — «субъективистскую» или «объективистскую», «позитивистскую» или «иррациональную», «индивидуалистическую» или «деперсонализирующую» — и возвышалась над ними своей «диалектикой». Но эта диалектика не была, в гегелевском смысле, синтезом критикуемых теорий, то есть их приятием, снятием их односторонности и объединением на высшем уровне. Это была диалектика отбрасывания всех положительных теорий, обнаружения их тщетности, ложности, иллюзорности, притом что положительное их снятие так и не происходило.

Если проследить за движением этого диалектического вихря по советской истории и очертить пострадавшие от него зоны, то обнаружится, что не осталось практически ни одного положительного понятия, которое под тем или другим именем не было бы аннигилировано и выпотрошено с точки зрения «высшей диалектики». Даже святые для классического марксизма понятия подвергались аннигиляции: материализм — под именем «механистического», «вульгарного», «метафизического» материализма; интернационализм — под видом «левацкого загиба» и «безродного космополитизма»; пролетариат — под именем «рабочей оппозиции» и «пролеткульта»; коллективизм — под именем «стихийности», «уравниловки» и «обезлички»; наконец, сама диалектика — под именем «меньшинствующего идеализма», «гегельянства», «релятивизма», «эклектики» и т. д. Естественно, что еще большей аннигиляции подверглись противоположные, «антимарксистские» понятия: «идеализм», «национализм», «буржуазия», «индивидуализм», «метафизика» и т. д.¹

¹ О структуре советского идеологического языка с его оценочным круговращением и «деконструкцией» понятий см.: *Энштейн М.* Идеология и язык. Построение модели и осмысление дискурса // Вопросы языкознания. М.: Наука, 1991. № 6. С. 19–33.

Поскольку диалектический вихрь втягивал и разрушал в себе абсолютно все понятия, остается предположить, что он исходил из некоего вакуума и нес в себе пустую, бешено вращающуюся воронку. И действительно, в «диалектической» борьбе против правого и левого уклонов, против троцкизма и бухаринщины, против бухаринщины и деборинщины, против волюнтаризма и ревизионизма не оставалось такого измеримого участка, на котором могла бы расположиться истина, — все располагалось либо слева, либо справа от нее, и сама она приобретала вид остро отточенного лезвия, с которым Андрей Платонов в «Котловане» сравнивает генеральную линию партии. Линия есть некая геометрическая абстракция, не имеющая физического измерения в мире. Но даже образ линии еще слишком спрямляет метод диалектического действия, придает ему позитивный характер, как если бы, не имея своей территории, он все-таки имел свой маршрут. Маршрута тоже не было, поскольку диалектические удары наносились одновременно и справа и слева, то есть место предполагаемой истины находилось не посередине, а нигде. Самым метким и сочным ударом считался «двойной апперкот», диалектическое обвинение в лево-правом уклоне, когда, например, самые отъявленные леваки-революционеры, рвущиеся в бой за всемирную коммуни, оказывались главными пособниками мировой буржуазии (ленинская книга «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме» служила немеркнущим образцом тактики такого двойного боя). Поскольку удары наносились с двух противоположных сторон, главной жертвой оказывалась именно середина. Середина атаквалась даже еще более беспощадно, чем все крайности, поскольку она-то и могла претендовать на их диалектическое примирение.

Вот почему и Ленин, и Сталин, и Мао Цзэдун, и все их коммунистические единомышленники и последователи обрушивали самый неистовый гнев на центристов — «двурушников», которые хотели достичь компромисса между левыми и правыми, голосовали «обеими руками». Самым страшным преступлением с точки зрения такой диалектики был именно компромисс, то есть попытка синтеза или опосредования противоположностей. Идеализм и «метафизический» материализм подлежали осуждению как гибельные крайности, но тон этого осуждения был относительно выдержанным, хотя и суровым и безжалостным: с таких откровенно ложных теорий и взять нечего, они сами себя разоблачают. Зато самой яростной, захлебывающейся критике подвергались «претензии» занять «третью» позицию, над схваткой, построить

мост или найти середину между двумя мировоззрениями. Кстати, Ленин и здесь остается непревзойденным учителем двойного боя, поскольку его основная философская книга «Материализм и эмпириокритицизм» (1908) обращает острие своей атаки как раз против философского центризма, против попытки найти «принципиальную координацию» между физическими и психическими, материальными и идеальными элементами опыта в центральном, опосредующем понятии самого «опыта», «опытного единства», эмпириомонизма. Борьба с крайностями не вызывала такого диалектического энтузиазма, как борьба с центризмом, в которой все правые и левые элементы тоталитарного мировоззрения объединялись как раз для уничтожения того, что единственно хотело и могло их объединить.

Таким образом, коммунистическая диалектика не просто аннигилировала все положительные понятия, которые в ее глазах оказывались односторонними и подлежали устранению уже в силу своей определенности (ведь любое определенное понятие имеет своей антитезу и, следовательно, попадает в категорию одностороннего, подлежащего снятию). Тоталитарная диалектика еще и уничтожала ту самую почву, на которой она сама должна была бы стоять, если бы односторонние понятия подлежали какому-то положительному снятию. Одновременно с крайностями, которые устранялись из предполагаемой точки центра, эта диалектика аннигилировала сам центр, опорную точку своего исхождения, и тем самым обнаруживала себя как техника пустотного мышления, своего рода марксистское «дао». «Не то, не то — и даже не то, что не то» — полнота беспредельно разверзшейся пустоты, которая нуждается в определенных понятиях лишь для того, чтобы демонстрировать их тщетность и иллюзорность.

Все, что оставалось от аннигиляции этих понятий и что становилось «завоеванием» диалектики, были оксюморонные словосочетания типа «материалистическая идейность», «диалектический материализм», «революционная законность», «борьба за мир», «оптимистическая трагедия», «единство теории и практики», «свобода как осознанная необходимость», «гармоническое слияние общественного и личного», «интернациональное и патриотическое воспитание» и т. д. При этом понятия, составлявшие оксюморон, брались уже в таком опустошенном виде, что им оставалось только держаться взаимным прилеганием, — собственной опоры у них не было. В понятиях оставлялось лишь то значение, которое способствовало отрицанию другого понятия. Интернационализм был

значим, поскольку он способствовал отрицанию патриотизма как национализма, патриотизм — поскольку он способствовал отрицанию интернационализма как космополитизма, материализм — поскольку он отрицал идеализм, идейность — поскольку она отрицала материальное благополучие, и т. д.

Когда такие противоположно направленные отрицания сочетаются в оксюмороне, типа «материалистическая идейность» или «интернационально-патриотическое воспитание», они образуют зону активной смысловой пустоты. Оксюморон имеет свою смысловую напряженность, поскольку он демонстрирует сам процесс взаимоуничтожения противоположных понятий. Они соединяются для того, чтобы обнаружить ничтожность друг друга, а значит — и ничтожность того, что их объединяет. Это не статическая пустота-отсутствие, но активная и даже двойная, самообращенная, «пустошащая себя» пустота, которая поедает не просто «чужое», но самое себя, свое основание.

Диалектика, которая в гегелевском методе работает как восхождение понятий из ничто, из беспредельности, из беспредметной абстракции в сферу конкретного, позитивного, разумно действительного, в коммунистическом своем варианте стала работать как нисхождение понятий из сферы конкретности, качественной определенности в глубину неопределимого ничто. Разумеется, коммунистическая диалектика, в отличие от постмодерной деконструкции, все еще пользуется критерием истины и даже полагает возможным приближение к абсолютной истине, хотя эта последняя и слагается из совокупности относительных истин. Диалектика еще провозглашает свою собственную познавательную непогрешимость, тогда как деконструкция постоянно деконструирует самое себя в ходе философского исследования.

6. Эстетический эклектизм

Постмодернизм сводит на нет авангардные претензии какого-то одного художественного стиля на историческое первородство, новаторство, герметичную чистоту и абсолютно истинное постижение высшей реальности. Постмодернизм восстанавливает связи искусства со всем кругом классических и архаических традиций и достигает художественного эффекта сознательным смешением разных, исторически несовместимых стилей. Но то же самое

восхождение на сверхстилевой уровень имело место и в эстетике социалистического реализма. Еще Андрей Синявский в своем трактате «О социалистическом реализме» (1959) охарактеризовал этот «творческий метод» как соединение несоединимого: реалистического психологизма и социалистической телеологии, героического энтузиазма и пристрастия к жизнеподобным деталям. Причем Синявский не столько осуждал соцреализм за отсутствие цельности, сколько находил в этом действительно новое качество, которое требует открытого признания и эстетического осмысления. Демонстрируя чудовищный эклектизм соцреализма, Синявский уже в то время допускал толику остраненного эстетического любования этим эклектизмом и призывал к тому, чтобы сделать его творчески сознательным, обнажить прием сочетания несочетаемого и насладиться его гротескным, ироническим эффектом. Соцреализм, следующий совету Синявского, — это уже и есть соц-арт, постмодернизм. Эта тема была продолжена в книге Владимира Паперного «Культура Два» на материале советской архитектуры, где противопоставляются «культура 1» (1920-е годы), одержимая ниспровержением прошлого и чистотой революционных идей, — и «культура 2» (1930 — начало 1950-х), зависающая над временем и озабоченная соединением всех стилей в некоем надысторическом пространстве. Речь, по сути, о модернистском пуризме и постмодерном вкусе к эклектике. «Культура 1 каждый раз, когда она возникает, объявляет себя началом истории. Культура 2 каждый раз объявляет себя концом истории»¹. Главное произведение культуры 2, работа над которым велась все 1930-е годы, — так и не осуществленный Дворец Советов, образец этой монументальной эклектики: «Вся многовековая культура человеческого искусства войдет в стены народного здания. От золотистых фаянсовых плиток мавританской Испании до архитектурного американского стекла. От майоликовых украшений Флоренции до монель-металла. От изразцовой мозаики Византии до современной пластмассовой промышленности... — нельзя перечислить богатств художественного украшения»².

Действительно, своим эклектическим сочетанием элементов классицистического, романтического, реалистического и авангардистского (футуристического) наследия соцреализм вполне под-

¹ Паперный В. З. Культура Два. М.: НЛО, 1996. С. 59.

² Атаров Н. С. Дворец Советов. М.: Московский рабочий, 1940. С. 19–20.

готовил почву для постмодернизма и лишь сам не успел засеять ее семенами самоиронии, оставаясь все еще абсолютно серьезным, патетическим и пророческим. Социалистический реализм не является каким-то отдельным, обособленным художественным движением в классическом или авангардистском смысле этого слова. Соцреализм так же метадискурсивен, как советский марксизм метаидеологичен. Соцреализм — это надстилевая эстетика, энциклопедия всех литературных приемов и клише, причем сам отдает себе в этом отчет. Теоретики соцреализма всячески подчеркивали, что единство соцреализма как художественного метода достигается только через многообразие стилей, предполагает неизбежность такого многообразия. Само понятие художественного метода, которое отстаивалось как сталинскими, так и брежневскими теоретиками, есть метастилевая категория. Уже на Первом съезде советских писателей, когда и был, собственно, провозглашен метод соцреализма, А. Жданов требовал «вооружить» литературу всеми возможными стилями и приемами: «Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стили, формы и приемы литературного творчества) в их разнообразии и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами» (1934)¹. На исходе советской эпохи последняя по времени литературная энциклопедия также настаивает на этой надстильности соцреализма: «В современных дискуссиях социалистический реализм рассматривается как новый тип художественного сознания, не замкнутый в рамках одного или даже нескольких способов изображения...» (1987)². Подобно тому как советский марксизм успешно симулировал все идеологии, начиная от античной полисной демократии и католического Средневековья и кончая трагическим оптимизмом ницшеанства и федоровским проектом преобразования природы, так и соцреализм успешно симулировал все литературные стили и направления, начиная с античных эпосов и древнерусских былин и кончая утонченным толстовским психологизмом и футуристической поэтикой плаката и лозунга.

¹ Жданов А. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире // Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г. М.: Госполитиздат, 1953. С. 9.

² Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 416.

7. Цитатность

Постмодернизм отвергает наивные и субъективистские стратегии, рассчитанные на проявление творческой оригинальности, на самовыражение авторского «я», и открывает эпоху «смерти автора», когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы. Но подобная смерть автора, подчас не только в переносном, но и в буквальном смысле, была одной из азбучных истин новой социалистической эстетики, темой напряженных раздумий и «самопреодолений» даже таких ее современников, как Мандельштам и Пастернак. «И весь я рад сойти на нет в революционной воле» (Пастернак). Цитатность, сознательная вторичность была в крови социалистической эпохи, чьи дискурсы ориентированы на чужое слово, на общие истины, принадлежащие всем — и никому в особенности. Подлинным субъектом социалистической культуры становится некое соборное начало — народ или партия, — от имени которого выступает художник, как бы цитируя то, что ему доверено произнести. Эти высказывания, личные по форме, но «социалистические» по содержанию, порою и прямо перефразируют известные изречения классиков (прежде всего классиков марксизма).

Соцреализм — это эстетика многообразных цитат, так вживленных в текст, чтобы они срослись с его собственной плотью. Писать просто «по указке партии» считалось недостаточным уровнем как мастерства, так и партийности: писатели должны были писать «по указке собственного сердца», зато сердца их безраздельно принадлежали «родной коммунистической партии» (Михаил Шолохов). Таким образом, в соцреализме выработана эстетика «сердечной цитаты», которая, в отличие от зрелого постмодернизма, не обыгрывается в своей чуждости, а как бы вживляется в текст, но при этом и не скрывает своей цитатности, напротив, выпячивает ее как аттестат верности и благонадежности.

Наиболее представительным жанром советской эпохи является не роман или поэзия, но метадискурс, описывающий коды «культурного», «сознательного» поведения и нормативного мышления: энциклопедия, учебник, хрестоматия, сборник высказываний, у которых нет авторов, а есть только составители — собиратели и разносчики цитат. Собственно, даже роман или поэма представляли собой метадискурсы — не столько создавали худо-

жественную реальность, сколько описывали правила ее создания, правила той литературной грамматики, согласно которым требовалось сочинять роман или поэму. Каждое художественное произведение должно было служить образцом своего жанра, и в критике обсуждалась степень его образцовости, то есть насколько верно оно моделирует правила эстетического дискурса. Если авангард — это эстетика первичности, доведенная до пафоса и экзальтации первооткрытия, то соцреализм откровенно вторичен, он построен на цитате, на симуляции авторства и оригинальности.

8. Среднее между элитарным и массовым

Постмодернизм стирает оппозицию между элитарной и массовой культурой¹. Если модернизм сугубо элитарен и высокомерно чуждается культов и стереотипов массового общества, то постмодернизм охотно заимствует эти стереотипы и подделывает под них свои собственные произведения. Такое снятие оппозиции элитарного-массового планомерно осуществлялось уже в рамках коммунистического проекта, причем не только путем низведения элитарного к массовому, но и путем повышения культуры самих масс. Политика всеобщей грамотности и сверхбдительной цензуры успешно справлялась с этой двойной задачей. С одной стороны, массы настойчиво обучались чтению, письму и приобщались к сокровищам классической культуры, к традициям Пушкина, Толстого, Глинки, Чайковского, Репина, — причем грубые, вульгарные формы массовой культуры, такие как развлекательное чтиво, ярмарочные потехи, кабацкие забавы, решительно запрещались и подавлялись. С другой стороны, элитарные движения в искусстве и философии — и прежде всего модернистские «изыски», авангардные эксперименты, рассчитанные на понимание избранных, сложные теоретические построения, сюрреализм, абстракционизм, экзистенциализм, психоанализ, музыкальная додекафония и т. д. — карались, беспощадно изгонялись из жизни общества

¹ Ср. одно из многих определений: «Постмодернизм — название периода, обычно относимое к культурным формам после 1960-х гг., которые обнаруживают определенные характерные черты, такие как рефлексивность, ирония и смесь популярных и высоких художественных форм». *Hutcheon L. Postmodernism // Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1993. P. 612.*

как симптомы буржуазного «индивидуалистического» разложения, и их проникновению с Запада ставился непреодолимый барьер.

Таким образом, советское общество, оказываясь под двойным прессом цензурно-образовательной политики, неуклонно приводилось в состояние культурной однородности. Создавалась новая культура посредственности, одинаково удаленная и от верхов, и от низов, которые оставались все еще достаточно поляризованными в культуре Запада. Ни Стравинского и Шёнберга, ни уличных шарманщиков и стриптизно-певческих досугов кабаре советская культура не желала у себя допускать. Это искусственное выравнивание, сглаживание культурных контрастов уже подготавливало почву для постмодернистского эффекта «выровненных» ценностных иерархий и упрощения, «стереотипизации» художественного языка (в отличие от чрезвычайно усложненного языка модернистской живописи, музыки, литературы).

9. Постисторизм и утопия

Постмодернизм, как явствует из самого этого термина, пытается остановить поток исторического времени и выстроить некое постисторическое пространство¹, мир послевремениа, где все дискурсивные практики, стили и стратегии прошлого найдут свой отклик, свой подражательный жест и включатся в бесконечную игру знаковых перекодировок. Этот выход в послевременной континуум также был составной частью коммунистического проекта, во многом уже осуществленного в советской гиперреальности. Советская культура мыслила себя последним словом мировой культуры и потому, в отличие от авангарда, не боялась вторичности, охотно признавала свою традиционность и даже претендовала на синтез и обобщение самых лучших, «передовых» традиций прошлого. В знаменитом ленинском изречении: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»² — слово

¹ «...Если история стала пространственной, то столь же пространственными стали и ее репрессия, и все идеологические механизмы, посредством которых мы избегаем мыслить исторически...» — так описывает Фредрик Джеймисон установку новейшего постисторизма. См.: *Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1993. P. 374.

² *Ленин В. И. Задачи союзов молодежи // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 5. М.: Искусство, 1970. С. 242.*

«коммунист» легко заменяется на «постмодернист». Советская культура, как и постмодернистская, вовсе не представляла себя исторически преходящим феноменом, но собранием всех сокровищ цивилизации, местом встречи ее гигантов. В этой точке схождения всех исторических путей Шекспир и Сервантес, Маркс и Толстой, Гегель и Гёте, Пушкин и Байрон, Горький и Маяковский восседают на пиршестве человеческого духа и поднимают здравицы за то единственное, счастливое место на земле, которое навечно их объединило. «Пушкин с нами, Шекспир с нами, Толстой с нами» — таков был любимый рефрен всех бесконечных литературных празднеств и юбилеев.

Само пристрастие советской культуры, особенно поздней, брежневской поры, к празднованию юбилеев говорит о цикличности нового переживания времени, о повторе как его фундаментальной структуре. Время чем дальше, тем больше утрачивало односторонность и замыкалось в круг юбилейных повторов: столетие со дня рождения... пятидесятая годовщина смерти... Практически каждый день приходился на чей-то юбилей, и шум праздника не смолкал, торжественный вечер переходил в праздничный утренник. Оставалось совсем немного до официальной перемены исторической стратегии во взглядах на время, что уже отчасти предвосхищалось введением понятий «зрелого социализма», «реального социализма», которые вытесняли понятие коммунизма с его нацеленностью в будущее. «Зрелый», «развитый» социализм — это уже полнота наступивших времен, исполненность вековых предназначений, готовность самим стать «потомками» и жить в том настоящем, которое наши предки представляли отдаленным будущим. Все будущее, как завещал великий Чернышевский, уже перенесено в настоящее, поэтому стремление к лучшему будущему теперь заменяется любовью к вечному настоящему. Клич «сейчас и всегда», уже рождавшийся на устах гибнущего коммунизма, успел раньше произнести постмодернизм, которому и достался настоящий праздник послевременья.

Постмодернизм обычно воспринимается как антиутопическое или пост-утопическое мировоззрение, что противопоставляет его коммунистическому утопизму. Но во-первых, и коммунизм боролся с утопией, сделав себе на этом немалую карьеру в сознании миллионов людей, замороженных его «научностью», «практичностью». Постмодернизм в этом смысле мог бы лишь перефразировать название энгельсовской работы «Развитие социализма от

утопии к науке», поставив на месте «науки» слово «игра». Познавательный критерий в постмодернизме заменяется категорией знаковой деятельности, языковой игры, чья цель заключается в ней самой. Во-вторых, отвержение всех утопий в постмодернизме ничуть не мешает ему самому быть последней великой Утопией. Отвергая утопию, постмодернизм сам занял ее место. Утопичность была еще слишком исторична, отталкивалась от прошлого и устремлялась к будущему. Хотя по содержанию утопия уже выводит за предел истории, сам утопический модус: устремленность в будущее, отрицание прошлого — еще принадлежит истории. Постмодернизм — это содержание утопии, совпавшее с ее модусом, это свехистория не там и потом, а здесь и сейчас. И вот эта последняя утопия, утратившая свой исторический порыв в силу его всеобъемлющей осуществленности, стала постмодернизмом. В этом смысле постмодернизм более утопичен, чем все предыдущие утопии, вместе взятые, поскольку он утверждает себя в *пост*-времени: не там, не потом, а здесь и сейчас. Прежние утопии, согласно их собственным предназначениям, должны были уступить место подлинной реальности будущего, тогда как постмодернизм не может исчерпать свою утопичность, потому что за его пределом нет никакой более подлинной реальности, чем та, которая в нем уже осуществлена. Эта реальность сама утопична и не оставляет никаких смысловых заделов для будущего, для дальнейшего хода времени. На место самоупрядняющихся утопий будущего пришла утопия вечного настоящего, играющего самоповтора.

Эта последняя утопия, застывшая в конце всего, в «бесконечном тупике», и есть постмодернизм. Уже ничто не может ее превзойти, отбросить назад — потому что она все вбирает и все заключает собою, заведомо располагает себя после всего, в конце времен, сколь долго ни длился бы сам этот конец. Там, где прежние утопии, включая коммунистическую, устремлялись в будущее, прокладывая свой кровавый путь в битвах с прошлым и настоящим, — там, в этом самом заветном будущем, постмодернизм располагается со всеми удобствами, как уже достигнутая, осуществленная утопия, которая никому больше не грозит и ничего ни от кого не требует. Коммунизм и соцреализм еще провозглашали свою абсолютную новизну и хотя бы по этой причине должны были признавать свою историчность, свою принадлежность ко времени. Постмодернизм преодолевает эту последнюю слабость

предыдущих утопий, слишком озабоченных своей новизной и поэтому неизбежно встраивающих себя в исторический ряд. Постмодернизм признает себя неустранимо вторичным, производным, симулятивным образованием, а следовательно — получает законное право наследовать всему, замкнуть исторический круг. Новое неминуемо должно устареть, но старое всегда остается нестареющим. Постмодернизм рождается вторичным, мертвенным, но именно поэтому он уже никогда не сможет умереть. Проигрывая в новизне, постмодернизм оказывается в выигрыше как последняя, несменяемая фаза культуры. В этом и состоит особенность его стратегии по сравнению с авангардом и соцреализмом, которые торопились заявить о себе как о первом слове — и заведомо лишили себя возможности стать последним словом. Если коммунизм мыслил себя лишь как завершение всей предыстории человечества, то постмодернизм провозглашает уже конец самой истории.

* * *

Хотя из вышеизложенных тезисов вытекает поразительное сходство постмодернизма с коммунизмом, было бы преждевременно ставить между ними знак тождества. Коммунистической эстетике еще недостает игровой беспечности и иронического самосознания зрелого постмодернизма. Коммунизм — это постмодернизм с модернистским лицом, которое все еще несет выраженные зловещей серьезности.

Обозревая теперь прошедшую коммунистическую эпоху с высот постмодернизма, можно заключить, что коммунизм был незрелым и варварским вариантом постмодернизма, как бы восточным подступом к нему. Коммунизм еще был отчасти «модерным», сохранял преемственность с проектом Нового времени, с устремленностью в будущее, с верой в разум, прогресс, объективные законы реальности и возможность их познания. Коммунизм — это столь ранний постмодерн, что он был вынужден утверждать себя еще модерными средствами, то есть разрывом с традицией, рывком в будущее, физическим насилием над реальностью и идейным насилием над сознанием населения, — как всегда вынужден действовать авангард, забежавший вперед основной части человечества.

Тот факт, что естественное становление модернизма, продолжавшееся на Западе до 1960-х годов, в России было насильствен-

но оборвано раньше, в 1920-е годы, очистив место для становления незрелой постмодерной, коммунистической формации, нельзя считать случайностью. Насильственный характер перехода от модерна к постмодерну в России был, очевидно, отражением насильственного перехода от Средневековья к Новому времени в эпоху Петра. Новое время пришло в Россию с кровью, с кровью и ушло; эти кровавые столкновения прошлого и будущего не оставляли места для спокойной жизни в настоящем, в «современности», «модерности».

Вообще, далеко не всякое насилие над естественным ходом событий есть случайность, оно может быть проявлением какой-то более широкой закономерности. На Востоке, в том числе на его западе, в России, постмодернизм начал созревать раньше, чем на Западе, потому что эпоха Нового времени, с ее культом индивидуальности, новизны, историзма, с ее ренессансно-романтическим цветением личности, с ее духом реформации, протестантизма, критицизма, с ее сильными субъектно-объектными разделениями, оказалась чужда духу Востока.

Модернизм в России уступил место «постмодерну» именно потому, что тот обернулся реставрацией «предмодерна» — «новым средневековьем» (по выражению Н. Бердяева):

восстанавливал над личностью власть сверхличных механизмов государства, идеологии, языка, коллективного «сверх-я»;

подчинял авторское начало цитатному, «начетническому»;

яростно обличал модернистские «тупики» — «крайний индивидуализм», «анархизм», «бесплодное оригинальничанье и самоцельное экспериментаторство»...

Западный постмодернизм, в сущности, лишь довел до конца борьбу своего предтечи — коммунизма с духом Нового времени и сделал это несравненно более эффективным и толерантным способом. Постмодернизм окончательно избавился от «родимых модернистских пятен» коммунизма — перестал воинствовать с прошедшим и ратовать за будущее, но мирно обосновался в беспредельных просторах поствременья, вечного настоящего. Вместо войны традициям — приятие всех традиций, с условием их иронического остранения; вместо цитатничества из идеологически выверенных авторов — цитатничество из эстетически выверенных; вместо истребления элитарной культуры во имя культуры масс — постепенное усреднение культуры, стирание граней между элитарным и массовым. В этом смысле постмодернизм оказался успеш-

ным выполнением тех предначертаний, которые сам коммунизм, в силу его исторической торопливости и незрелости, осуществить не сумел. Известное Марксово разделение двух фаз построения коммунизма — социалистической и собственно коммунистической — теперь может быть воспроизведено как учение о двух фазах вхождения в постмодерн: ранней коммунистической и собственно постмодернистской.

Соцреализм и соц-арт

1. Социалистический реализм между модерном и постмодерном

Исторически соцреализм, как и вся коммунистическая эпоха в России, располагается между периодами модернизма (начало XX века) и постмодернизма (конец XX века). Эта промежуточность соцреализма — периода, не имеющего видимого аналога на Западе, — ставит вопрос о его соотношении с модернизмом и постмодернизмом и о том, где пролегает, в специфически российских условиях, граница между ними. Можно ли отнести соцреализм к поздней стадии модернизма или он скорее представляет собой раннюю стадию постмодернизма? Или же в самой эволюции этой переходной социалистической эстетики можно выделить ту черту, где она из зоны притяжения модернизма переходит в зону наступающего постмодернизма?

В книге Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Сталин»¹ доказывается, что соцреализм и тоталитарное искусство вообще есть не что иное, как воплощение проекта авангардистского (модернистского) искусства с его идеалом подчинения всей действительности экспериментально-дерзкому прозрению художника. В этом смысле, как полагает Гройс, Сталин осуществил то, о чем мечтали Хлебников, Маяковский, Мейерхольд, Малевич: превратить жизнь в произведение искусства. И тогда сами художники становятся лишними и подлежат «устранению»: величайшим и, по сути, единственным художником этой эпохи становится сам Сталин.

¹ Впервые опубликована на немецком языке под заглавием «Сталин как собирательное произведение искусства»; в переводе на английский язык — «Тотальное искусство сталинизма».

Можно по-разному относиться к этой концепции, имеющей свою уязвимость, особенно в части преувеличения эстетической искусственности и экспериментальной смелости сталинской эпохи. Тот авангардистский восторг, с которым левые западные художники 1930-х годов относились к сталинизму, видя в нем естественное продолжение родного им футуристического, конструктивистского или сюрреалистического эксперимента, у Гройса просто оценочно переворачивается с плюса на минус, переходит в критику авангардизма на том основании, что он нашел себе продолжение и увенчание в коммунистическом эксперименте.

Но даже если согласиться, что модернистский проект был осуществлен Сталиным, стоило бы поставить вопрос о том, что сам факт этой осуществленности дает начало новому, постмодернистскому сознанию — и именно поэтому отменяет модернизм, делает его «пережитком прошлого». Отсюда невероятно злобные нападки сталинских идеологов на любые модернистские течения, включая футуризм и сюрреализм, как безнадежно субъективистские и формалистические, представляющие собой отход и бегство от реальности. Отсюда и декларация нового художественного метода — соцреализма, который будет полно и объективно воспроизводить реальность, уже преобразенную в свете передовых идей.

Следовало бы построить более уравновешенную типологию, предположив, что соцреализм есть в каком-то своем аспекте завершающая стадия модернизма, в другом аспекте — начальная фаза постмодернизма, но в целом — не то и не другое, а период длительного перехода между модерном и постмодерном. Самим фактом своей реализации в сталинское время утопический проект авангарда перестает быть агрессивно утопическим и, все глубже внедряясь в реальность, ирреализуя и гиперреализуя ее, постепенно оборачивается постмодернистской иронией и эклектикой. Мессианские, трансцендентные порывы, которым авангард пытался подчинить окружающую реальность, соцреализм торжественно представляет как свойства уже преобразенной реальности, которую постмодернизм позже истолковывает как идеологический симулякр, химеру, игровую гиперреальность.

Таким образом, сам феномен соцреализма и тоталитарного искусства в целом может быть истолкован как исторический переход от авангардистской чистоты стиля к постмодерной игровой эклектике. Экспериментальная чистота форм в авангарде носит

серьезный, воинствующий, целеполагающий характер, тогда как эклектика постмодернизма предстает в форме игры, сознающей свою условность и относительность. Но почему стилиевой эклектизм не может сочетаться с агрессивной серьезностью в одной культурной парадигме?

Суровый, напряженный, воинствующий эклектизм — это и есть доминанта тоталитарного искусства, которое тем самым располагается между модерном (авангардом) и постмодерном как их связующее звено. Тоталитаризм, как явствует из самого названия, пытается обнять все разнообразие стилей и форм и подчинить их единой, цельной, ответственной задаче преобразования реальности. Предлагаемая нами категория серьезного эклектизма позволяет объяснить, с одной стороны, связь соцреализма с серьезным целеполаганием и экспериментальной чистотой авангарда, а с другой — с игровой эклектикой постмодернизма.

Если на Востоке потребовался особый переходный период между модерном и постмодерном, период серьезной эклектики, то как обстояло дело на Западе? Разумеется, на Западе не было насильственного перерыва в развитии модернизма и вторжение постмодерного сознания в ход Нового времени не было столь разрушительным, как в России. Однако и здесь отличие России от Запада не так разительно, как может показаться, ибо и на Западе переход от модерна к постмодерну не был абсолютно прямым, между ними размещается некая «буферная» зона, охватывающая примерно тот же самый период, 1930–1950-е годы. Речь идет, конечно, не о социалистическом реализме, мода на который была на Западе скоропреходящей и почти не затронула значительных художников. Западная параллель соцреализму как переходному периоду от модерна к постмодерну — это то, что принято называть «поздним» или «высоким» модернизмом. Томас Манн, Герман Гессе, Франсуа Мориак, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер могут рассматриваться как самые значительные представители этой художественной генерации середины XX века.

Высокий модернизм широко открыт разным художественным и мифологическим традициям, он далеко ушел от пуризма раннего модернизма — авангарда, пытавшегося свести эстетику к одному приему или жесткой системе приемов. Историческая характерность, реалистический психологизм, мифологическая условность, притчеобразность, поток сознания, остранение, гро-

теск, символика, игра аллюзий и цитат — все это входит в стилевую палитру высокого модернизма. И все-таки, несмотря на стилевой эклектизм, он остается серьезным и в каком-то смысле элитарным искусством, которое ставит перед собой нравственные, психологические, религиозные задачи и рассчитывает на специально подготовленного читателя, который мог бы воспринять его сложный язык.

При всей ценностной несоизмеримости высокого модернизма и соцреализма оба направления представляют собой эстетику серьезного эклектизма, которая и в СССР, и на Западе опосредовала переход от раннего (авангардного) модернизма к постмодернизму. Разумеется, сама серьезность может выступать в разных видах пафоса: героико-оптимистического или трагико-пессимистического. Героика соцреализма основана на ценностях всеобъемлющего и воинствующего коллективизма; трагизм высокого модернизма — на ценности индивидуального, которое в своих попытках приобщиться к универсальному, в том числе социальному, осознает неизбежность своего глубокого экзистенциального отчуждения.

Но несмотря на всю громадную разницу, есть определенная перекличка между главными представителями советской и западной литературы 1930–1940-х годов: М. Шолоховым и У. Фолкнером, А. Платоновым и Э. Хемингуэем, М. Горьким и Т. Манном, Л. Леоновым и Г. Гессе. Нельзя не заметить, что представители высокого модернизма гораздо более тепло принимались советской критикой, чем ранние модернисты — экспрессионисты, дадаисты, сюрреалисты, которые, даже если у них были левые взгляды, автоматически зачислялись в лагерь формалистов, антигуманистов, врагов социального прогресса. Что объединяло советских писателей с поздними модернистами, несмотря на огромные идеологические различия, так это именно эстетика эклектизма в сочетании с «серьезными», неформальными, внехудожественными или сверххудожественными задачами, которые противопоставлялись раннемодернистскому «элитаризму, герметичным художественным конструкциям, лабораторному формотворчеству»¹. Желая пополнить ряды «прогрессивной» литературы крупнейшими западными писателями того времени, советские критики использовали та-

¹ *Зверев А. М.* Модернизм // Литературный энциклопедический словарь. Цит. изд. С. 225.

кие расплывчатые термины-манки, как «гуманизм», «нравственная ответственность писателя», «интерес к маленькому человеку» и т. д. Подразумевалось, что и советские, и западные «прогрессивные» писатели были озабочены, в отличие от авангардистов, не столько чистотой стилистических приемов, сколько судьбами человечества и условиями его выживания в эпоху общественного отчуждения и военной угрозы.

Само понятие высокого модернизма не существовало в советской критике — не только потому, что модернизм, как явление буржуазно-упадочное, по определению не мог быть «высоким», хотя бы даже и в плане исторической периодизации (как говорят «высокая классика» применительно к Античности), но потому, что все вышеназванные художники, как только удавалось вырвать их из «пагубной» модернистской парадигмы, зачислялись в стан критического реализма. Возникал призрак странного циклического движения: западная литература, выйдя из эпохи критического реализма вместе с Диккенсом и Флобером и проплывав много десятилетий по всяким упадочным течениям и веяниям, к 1930-м годам заново возвращалась на круг критического реализма, который, разумеется, был только подступом к вершине мирового искусства — соцреализму.

На самом деле все эти терминологические игры в сближение советских писателей с их западными современниками были не столь уж бессодержательными. Так, литературовед-американист А. М. Зверев утверждал, что «полемика с концепцией человека и со всем мирозерцанием, выраженным модернизмом, составляет суть таких примечательных произведений критического реализма XX века, как „Доктор Фаустус“ Т. Манна, „Игра в бисер“ Г. Гессе и др.»¹. Несмотря на официозно-риторический привкус этого высказывания, с ним почти можно согласиться, если только заменить явно сюда не идущий «критический реализм» на «высокий модернизм», который, в лице Т. Манна и Г. Гессе, действительно часто вступал в полемику с ранним модернизмом («демоническим», «эстетским» и т. д.). За этими дружескими или покровительственными жестами советской критики в сторону «прогрессивных» писателей Запада стояла действительная общность двух разновидностей серьезного эклектизма. Этой серьезностью — ге-

¹ Там же. С. 225.

роической или трагической, политической или эстетической — соцреализм и высокий модернизм сближаются с предшествующим им авангардом, а эклектикой — с последующим постмодернизмом.

Таким образом, в культурном развитии XX века вырисовываются три основных периода:

1. Серьезный пуризм: авангард, или ранний модернизм, — первая треть XX века.
2. Серьезный эклектизм: социалистический реализм в СССР, высокий модернизм на Западе — вторая треть века.
3. Игровой эклектизм: постмодернизм — последняя треть XX века.

2. От соцреализма к соц-арту

Следующую после соцреализма стадию перехода от модерна к постмодерну в советской эстетике можно обозначить как соц-арт. Движение от соцреализма к соц-арту совершалось постепенно, с середины 1950-х до середины 1970-х годов, от творчества Лианозовской группы (Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов) до выдвижения «программного» соц-арта в работах Виталия Комара и Александра Меламида, Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Дмитрия Пригова. Сам термин «соц-арт» был образован Комаром и Меламидом в 1972 году и поначалу мыслился как советская параллель американскому поп-арту: если на Западе в массовом сознании господствовали рыночные атрибуты вещей, то в Советском Союзе — идеологические атрибуты общих понятий. В обоих случаях искусство стало перемещать свое восприятие окружающего мира в более низкий, «массовый» регистр: консервные банки в поп-арте, уличные лозунги в соц-арте¹.

Соц-арт долгое время воспринимался как антитеза официальному советскому искусству — социалистическому реализму. Но

¹ История возникновения соц-арта подробнее всего изложена в следующих работах: *Zinik Z. Sots-art (1978) // Tekstura: Russian Essays on Visual Culture / Ed. and transl. by A. Efimova and L. Manovich, with preface by S. Bann. Chicago; London: Chicago University Press, 1993. P. 70–88; Ratcliff C. Komar and Melamid. New York: Abbeville Press Publishers, 1988. P. 14, 59–64, 118–119, 147; Холмогорова О. В. Соц-арт. М.: Галарт, 1994 (без пагинации).*

эта антитеза значима только в рамках той более важной и емкой общности, которую представляет собой искусство коммунистической эпохи. Именно соц-арт более, чем все другие направления в советской литературе 1960–1980-х годов — «деревенское», «городское», «исповедальное», «мифологическое», — унаследовал основные, «родовые» черты социалистической эстетики, такие как любовь к идеям, схемам, концептуальным обобщениям, сознательную цитатность и вторичность. Соц-арт потому и был вытеснен в такое глубокое подполье, вынесен за черту официального советского искусства, что по своей эстетике был гораздо ближе к нему, чем все другие направления в искусстве 1960–1980-х годов, традиционно-реалистические или авангардные, чья эстетика развевалась в совершенно другой плоскости. В «Новом мире» могли публиковаться произведения А. Солженицына или Г. Владимова, а в «Юности» — А. Вознесенского или В. Аксенова, но соц-артистам не отводилось даже самого малого уголка в социалистической культуре именно потому, что они были самыми законными ее наследниками — детьми не «золотого» (реалистического) XIX века и не «серебряного» (модернистского) начала XX, а «детьми чугунных богов» 1930–1950-х. Постмодернисты, семидесятники Илья Кабаков и Эрик Булатов были гораздо менее разрешенными художниками, чем неомодернисты (неоавангардисты), шестидесятники, такие как Дмитрий Плавинский или Владимир Немухин, которым все-таки время от времени позволялось устраивать выставки и тем самым демонстрировать широту художественных вкусов «зрелого социализма».

Для соц-арта потому и не оставалось места рядом со зрелым социализмом, что он сам был еще более «зрелым». Мифологизирующий романтизм, «суровый» и «критический» реализм, авангард, даже абстракционизм — все это были методы и направления «досоциалистического прошлого», к которым можно было проявлять снисходительность как к своего рода эстетическим «пережиткам»... И только соц-арт нес в себе загадку грядущей карнаваловой смерти и смехового увенчания самого социализма, перспективу его разложения на знаковые составляющие, освобожденные от связи с означаемыми. Как сам советский социализм бесцеремонно смешивал в своей кричащей палитре знаки разных идеологий (правой и левой, консервативной и революционной), создавая из них иллюзию «новой реальности», так соц-арт воспользовался знаковой системой социализма, замыкая ее на означаящих. Соц-

арт — это художественная игра знаками социализма, освобожденными от обязанности не только соответствовать действительности, но и создавать правдоподобную иллюзию ее преобразования. Это совокупность идей, художественно замкнутых на себе в качестве концептов — знаков, изображающих и выражающих свою собственную знаковуюсть. Социалистическая цивилизация потому и оказалась таким выигрышным предметом соц-арта, что сама невероятно преувеличивала и выпячивала свою знаковуюсть, создав единственную в истории семиократию — власть самих знаков, с небывалой интенсивностью подчеркивающих свой разрыв с реальностью и интенцию создания новой реальности. Соц-арту оставалось только принять эту выдуманность, плановость, искусственность социалистической цивилизации — и обнажить ее как чисто знаковую условность, самозначимый художественный жест, концепт без означаемого.

Разумеется, между соц-артом и постмодернизмом никак нельзя ставить знак равенства, эти понятия расходятся по крайней мере на два порядка. Постмодернизм объемлет множество разных художественных направлений, среди которых выделяется и такое, как концептуализм, получивший особый смысл и распространение в России. Внутри концептуализма, работающего на материале самых разных художественных языков и идеологических систем, можно, в свою очередь, выделить соц-арт, сосредоточенный на знаковой системе социалистической (коммунистической) цивилизации. В терминах биологической систематики можно было бы сказать, что постмодернизм — это «класс» эстетических явлений, куда концептуализм входит как «отряд», а соц-арт — как «семейство».

Очевидно, например, что романы Умберто Эко или Андрея Битова принадлежат к другим течениям постмодернизма, чем концептуалистские тексты Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна или Владимира Сорокина. Но и внутри концептуализма, даже внутри творчества одних и тех же авторов, можно выделить собственно соц-арт («Норма» или «Тридцатая любовь Марины» Сорокина, стихи Пригова о милиционерах) и другой «арт» («рус-арт», «псих-арт» и т. д.), концептуально работающий со знаковыми системами русского психологического романа («Роман» Сорокина) или жанров послания, идиллии и элегии (поэзия Тимура Кибирова). В концептуализме есть авторы более и менее соц-артовские, причем по мере удаления от коммунистической эпохи заметна

тенденция к вытеснению соц-арта даже из творчества его родоначальников, таких как художники Виталий Комар и Александр Меламид.

И все-таки при всей своей растущей маргинальности, исторической изжитости соц-арт остается в особых отношениях с постмодернизмом, как его «первая любовь» или, точнее, как родовая пуговина, соединяющая российский постмодерн с коммунизмом, из недр которого он появился на свет. Соц-арт обнажает тайну коммунизма как раннего постмодерна и тайну постмодерна как законного, хотя и стыдливого наследника коммунизма. Соц-арт раскрывает эстетическую общность коммунизма и постмодерна, их гиперреальную природу, эклектизм, цитатность, холодную страсть к идеологическим аллегориям.

Если соцреализм — это коммунизм в момент разрыва со своим модернистским прошлым, то соц-арт — это коммунизм в момент признания своего постмодерного будущего. Соц-арт исчезает по мере перехода коммунизма в постмодернизм, как «тени исчезают в полдень», оставаясь только памятью, а отчасти и ностальгией по коммунизму. Если в 1970–1980-е годы соц-арт воспринимался как поле борьбы «передового» постмодерна с «отсталым» советским искусством, то в 1990-е годы соц-арт все более отождествляется именно с искусством советской эпохи как его высшая и завершающая фаза: одновременно попугайный перепев и лебединая песня. Соц-арт — ностальгия зреющего постмодерна по его начальной, «светлой» и «чистой», коммунистической фазе. В 1990-е годы соц-артом занимаются художники, уже безнадежно застрявшие в коммунистическом прошлом, во днях «великих побед» и «славных свершений»: ностальгия в соц-арте начинает преобладать над иронией. Соцреализм умер, и соц-арт — его единственный законный наследник, доживающий, очевидно, свои последние годы: вряд ли ему суждено переступить за черту двадцатого столетия.

В книге-альбоме О. В. Холмогоровой «Соц-арт» место этого направления в истории искусства определяется «на перекрестке двух... явлений, а именно — исконно советского соцреализма и мирового постмодернизма конца XX века»¹. Сама фигура перекрестка предполагает, что советский соцреализм и мировой постмодернизм исконно не имеют между собой ничего общего, дви-

¹ Холмогорова О. В. Соц-арт (приводимая цитата находится под иллюстрацией № 10 вступительной статьи).

жуются с разных сторон и лишь пересекаются в соц-арте. Но, как показано выше, соцреализм сам представляет собой форму и фазу становления постмодернистского художественного сознания, следующая фаза которого представлена соц-артом. Переход от соцреализма к соц-арту происходил по собственным законам развития социалистической эстетики, свидетельство чему — и вышеупомянутая работа Андрея Сиявского о соцреализме, уже намечающая перспективу его превращения в соц-арт, и Лианозовская поэтическая школа с ее отстраненной, наивно-иронической поэтикой советского быта и идеологического штампа. Эти проявления постмодернизма в советской культуре середины 1950-х годов отчасти предшествовали аналогичным явлениям на Западе и, во всяком случае, развивались независимо от них. Соц-арт — это не западный постмодерн, запоздало привитый к советскому дичку, а плод органического роста и созревания российского постмодерна в его коммунистической формации.

Таким образом, было бы неверно сводить российский постмодернизм к позднему советскому или постсоветскому периоду (1970–1990-е годы). Постмодерное развитие российской культуры предстает сейчас единым по крайней мере в двух своих аспектах и периодах — соцреалистическом и соц-артовском. Период соцреализма — подчинение всей действительности системе преобразующих ее идей, создание всеохватывающей гиперреальности. Период соц-арта — осознание условно-знакового характера этой гиперреальности и взаимодействие с ней по правилам острающей иронии, пародии, игры.

Литературные движения. Метареализм. Концептуализм. Арьергард

В этот раздел вошли тексты, написанные в 1980-е годы, то есть параллельно с формированием самих литературных направлений (концептуализм, метареализм, презентализм, арьергард), которые в них осмысляются. Это не только интерпретации, но и манифесты новой литературы.

Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом¹

В России постмодернизм как литературное направление, точнее, как система новых направлений получил развитие прежде всего в поэзии. Вспомним, что и в русском романтизме, и в символизме, и в таких модернистских течениях, как акмеизм, футуризм, имажинизм, конструктивизм, поэзия сильно преобладала над прозой и опережала ее развитие. Требуется время, чтобы новое мироощущение, выраженное экспериментально и экспрессивно в поэзии, могло более экстенсивно освоить большие, эпические и драматические пласты действительности. Первыми произведениями русского постмодерна часто называют «Пушкинский Дом» А. Битова и «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева, но эти прозаические тексты 1960-х годов были скорее прообразами, предвестиями, «первыми ласточками» постмодерна. Как целостное направление, как система художественного мышления он сформировался именно в поэзии новой волны конца 1970-х — начала 1980-х годов.

¹ Эта глава была впервые напечатана под заглавием «Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов» // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 40–72.

Причем характерно, что постмодернизм возникает сразу как «общепоэтическая ситуация», не просто как группа, школа или стилевое течение, но как соотношение стилей в широком диапазоне, простирающемся от концептуализма до метареализма. Свойственная постмодернизму «вторичность», обращенность текстов на систему знаков, уже созданных в культуре, проявляется и как концептуальное «опустошение» знаков, и как метареальное их «сверхнаполнение». Постмодернизм не сводится ни к одному из этих течений, но выступает в них и «между ними» как потенциальность новой большой художественной системы, способной порождать самые разные течения и индивидуальные стили (см., например, «Каталог новых поэзий» в главе «Манифесты новой поэзии»).

1. Поэзия как самосознание культуры

На разных этапах жизнь нашей поэзии сопровождалась определенными комплексами критических наименований. В конце 1950-х — начале 1960-х годов преобладали слова «искренность», «открытость», «исповедальность», «смелость», «раскованность» — за этим стояло открытие личности как полноправного субъекта и героя творчества, как самой интересной и неисчерпаемой в самовыражении реальности («Я в самом разном сам собой увиден» — Е. Евтушенко).

Но потом это самодовлеющее «я» стало многих раздражать, казаться суетным, горделивым, поэзия «повлеклась на лоно» пашен и лугов, в смиренномудрую жизнь природы, созерцать чистую и далекую «звезду полей» (Н. Рубцов). Тогда возник новый ряд ключевых слов: «память», «род», «природа», «теплота», «родство», «укорененность»... Как ни зыбки такие полупонятия-полуобразы, но ими четко очерчиваются границы периодов и поколений.

Если бы такой ряд пришлось вычерчивать для нового поэтического поколения — а оно, я думаю, уже созрело для формулирующей работы критической мысли, — туда можно было бы включить следующие слова: «культура», «знак», «значение», «текст», «миф», «обычай», «опосредование», «рефлексия», «многозначность».

Не так уж просто определить, какими жизненными обстоятельствами было образовано и призвано в поэзию новое поколение. Отсутствует то единственное, всеопределяющее событие, которое легко узнавалось в судьбах поэтов военного поколения или того, что пришло в литературу после 1956 года. Пожалуй, не одно какое-то событие, а сам ход бытия 1970-х годов, угнетающе замедленный и размеренный, оказал определяющее воздействие на поэзию тогдашних молодых, запечатлелся в той «обыкновенности», нравственное и эстетическое значение которой они сами, хотя и со стоической грустью, готовы отстаивать.

Разворачивай, поворот,
Череду закадычных буден...
Этот жребий не так уж труден,
Если оторопь не берет.

Это «неторопливое», хотя и отдающее «оторопью» мироощущение старшего представителя поколения, Алексея Королева (р. 1944), еще резче выражено у младшего, Олега Хлебникова (р. 1956):

...Моя пожизненная школа —
стояние в очередях.
Не различить издали
очередей предназначенья...
Как терпеливо их течение —
Как среднерусская река!

О. Хлебников. Переулок

Именно опыт исторических будней, с их упорным и терпеливым течением, привел в литературу новых поэтов — оттого и приходят они в нее, как правило, не очень молодыми, оттого и сама литература так долго должна была дожидаться очередного пополнения... Новое, «задержанное» или «отложенное» поколение, по сути, первое, родившееся и выросшее в «нормальных» условиях культурной преемственности, без тех разрывов, которые вносили в нее войны и другие исторические потрясения. Вот этот накопившийся слой культуры и выходит наружу в сложных, насыщенных рефлексией поэтических образах... Действительность, многократно пережитая и прочувствованная в ее «обыкновенности», начинает восприниматься как совокупность обычаев, правил, ре-

гулирующих поведение человека и даже природы: не столько физическая данность или эмоциональная среда, сколько система культурно устоявшихся знаков и значений.

А что такое море? — это свалка велосипедных рулей,
а земля из-под ног укатила.

Море — свалка всех словарей, только твердь язык проглотила.

А. Парщиков. Новогодние строчки

Для автора этих строк Алексея Парщикова даже самое простое и древнее как мир море входит в систему условно-знаковых координат: языки волн напоминают о многоязычных словарях, о волнистых рулях велосипедов, заполнивших все мироздание до горизонта. Волнующаяся первостихия, из которой произошла жизнь, переосмысливается как вторичная по отношению к культуре, место скопления ее громадных вещественных и словесных запасов, точнее, отходов. Такого рода «вторичное», культурно опосредованное видение намечалось еще у некоторых поэтов первой половины XX века: Хлебникова, Маяковского, Пастернака, — и все же тогда оно было еще относительно «первозданным».

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибой, как вафли, их печет.
Весь берег, как скотом, ишшмыган.
Их тьма, их выгнал небосвод.
Он их гуртом пустил на выгон
И лег за горкой на живот.

Б. Пастернак. Волны

Пастернаковские «волны» 1931 года включены в производство, но еще, так сказать, «ручное», неотделимое от хлопот самой природы, выступающей в роли пекаря или пастуха. Полвека спустя молодой поэт видит волны уже как осадки культурной деятельности человека, валы превращаются в гребни мировой свалки. У Парщикова ни слова не сказано об экологической опасности или катастрофе, но они, как безмолвная и часто неосознанная посылка, входят в образный строй современного поэтического мышления, образуют основу новых метафорических рядов.

Если искать какую-то общую художественную идею, объединяющую новых поэтов поверх всех стилевых различий, то в пер-

вом приближении ее можно обозначить именно как идею культуры. Разумеется, это не отвлеченная идея, но та первоочередная и самоочевидная реальность, через которую молодые поэты — самые строгие и ответственные среди них — преломляют свое отношение и к природе, и к человеку. Принципиальная новизна в том, что поэзия обогащается как бы вторым, рефлексивным слоем восприятия, направленным на ту материю культуры, частью которой является сама поэзия. В художественном развитии, которое долгое время двигалось путем освоения все новых пластов действительности: общество (соцреализм), личность (исповедальная лирика), природа (деревенская поэзия), — произошел как бы скачок самосознания, самоудвоения, поскольку в область освоения вступила такая мощная система, объемлющая все стороны действительности, как культура. Все, что она успела вобрать и преломить в себе — а это и есть поистине *все*, — теперь заново отражается и осмысливается поэзией, уже в претворенном виде, как внутри-, а не внекультурная реальность. Вот, например, природа в сонете Александра Еременко:

...В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.
Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозofiла.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюснутых часах.
Последний филин сломан и распилен.
И, кнопкой канцелярскою пришпилен
к осенней ветке книзу головой,
висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой!

А. Еременко.

...В густых металлургических лесах...

Вряд ли такое стихотворение могло быть создано в 1960-е — оно современно в той степени, которая требует от критика понять его язык, прежде чем обсуждать, хорошо или плохо оно написано на этом языке. Еще недавно бедную целомудренную природу было принято противопоставлять хищной технике, восхищаться перевоз-

данностью и заповедной чистотой, вызывающей к спасению. Это была закономерная реакция на бурный технический прогресс и его чрезмерные притязания. У Еременко мы не найдем ни умиления перед природой, ни восхищения техникой. Для него то и другое — составные элементы культуры, которые, как части единого целого, могут переводиться с языка на язык, так что знаки природы (лист, мушка, филин) войдут в нерасторжимое сочетание с техническими знаками (металл, бензовоз, бинокль), образуя некую «мерцающую» картину: говорится то ли о лиственных, то ли о заводских лесах.

Одновременно, конечно, в сонете звучит и ирония по поводу столь странного соединения, когда филин размышляет о полевом бинокле, вмонтированном в него вместо глаз. И в самом деле, объемля столь многое, культура не может и не должна скрывать собственных, искусственных наложений, той эклектики, какою часто достигается ее целостность, и тех парадоксов, без которых невозможно ее движение. Эта же ирония чистого удвоения подчеркивается и в странных рифмах: «лесах — лесах», «головой — головой», где слово, вопреки обычному ожиданию, рифмуется само с собой, словно бы демонстрируя двойственность каждого предмета, принадлежащего сразу противоположным мирам. Вообще, Еременко — поэт весьма ироничный, но при этом никогда не доходящий до открытой усмешки, твердо стоящий на грани серьезного, что выставляет в несколько скептическом виде уже саму иронию. Так поэзия начинает проходить стадии культурной рефлексии, раньше ей несвойственные...

Можно было бы назвать несколько поэтов (восходящих отчасти к традициям обэриутов): Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, Всеволода Некрасова, Михаила Сухотина, Тимура Кибирова, — у которых образный эффект достигается искусственным и подчеркнуто ироническим нагнетанием культурных знаков, условных кодов, тяготеющих над современным сознанием. Технические, эстетические, социальные, бытовые стереотипы — все это поверхностная оболочка культуры, мешающая пробиться к ее живому и сложному содержанию. Концептуально-гротесковая поэзия выполняет важную работу по расчистке культуры, выявлению и отделению ее мертвых, клишеобразных, китчевых слоев.

Но есть в поэзии молодых и другое стилевое течение. Культура здесь раскрывается не в условности и навязчивости своих *стереотипов*, а в глубочайших *архетипических* своих основаниях, просвечивающих сквозь быт и повседневность, слитых с органи-

ческими состояниями души и природы¹. Постигание этих оснований — сверхзадача Ивана Жданова, чей сборник «Портрет» (1982) вызвал немало упреков в загадочности, зашифрованности.

Если Александр Еременко специально демонстрирует искусственность культурных кодов, «вживляя» их в чужеродный материал, то Иван Жданов ищет естественного совмещения материала и кода, который как бы уходит в глубокий подтекст, нигде не выставляет себя.

А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.

И. Жданов. Портрет отца

Воспоминание о детстве — тема едва ли не тривиальная в современной поэзии, но у Жданова сквозь примелькавшийся, стертый быт («комнатенка худая») вдруг проступает реальность иного могущества и значения: ребенок, как бог-громовержец, восседает на «тронном полу» и играет яркой погремушкой, сыплющей громовые раскаты. Кто из нас не испытал эту царственность детства? Жданов не выводит на поверхность текста тех конкретных мифологических имен и сюжетных схем, которые напрашиваются при его истолковании: младенец Зевс, его отец Кронос — «седая бездна», всепоглощающее время. Все эти образы остаются в той глубине общекультурной памяти, где читатель на равных встречается с поэтом, не подвергаясь ассоциативному принуждению. В том и отличие культуры, плодотворно питающей поэзию, от культурности, выпадающей в тяжелый, духовно не очищенный осадок терминов, ссылок, книжных заимствований...

Вот строки из другого стихотворения Жданова:

Любовь, как мышь летучая, скользит
в крошечной тьме среди тончайших струн,
связующих возлюбленных собою.
...Задело их мышьиное крыло,
теченье снегопада понесло,
в наш домик залетела окон стая.

¹ И стереотип, и архетип — это предельно обобщенные формы образного сознания, но если первый демонстративно опустошен от всякого личного, душевно претворенного содержания, то второй именно в индивидуальном творчестве обретает значимость и полноту.

Но хороша ошибками любовь.
От крыльев отслоились плоть и кровь,
теперь они лишь сны обозначают.
Любовь, как мышь летучая, снует,
к концу узор таинственный идет —
то нотные значки для снегопада.
И черно-белых клавишей полет
пока один вполголоса поет
без музыки, которой нам не надо.

И. Жданов.

Любовь, как мышь летучая, скользит...

Тут в невидимую работу над смыслом вступает древний миф о крылатой любви, о мальчике Эроте, на лету поражающем влюбленных стрелами. Поэт одновременно и отсылает к прообразу, и преобразует его. Тоньше и сложнее склад любви, пережитой ждановским лирическим героем: в отличие от Эрота, она не резва и не розовощека и не разит прямо в сердце, вселяя неистовство, но скользит в потемках, легкими взмахами крыльев задевая переплетения сердец. Восходя к исконному мотиву крылатой любви, образ летучей мыши неожиданно, даже дерзко обновляет его, сродняет с тончайшей тканью чувств, настроенных на совместное звучание — не на военный (колчан, стрелы), а на музыкальный (струны, клавиши) лад.

Так, для Михаила Синельникова, автора книг «Облака и птицы» и «Аргонавтика», это Восток: Монголия, Казахстан, Грузия... — дар воссоздавать сухую плотность и обольстительную призрачность этого мира, где «каменисты облака» и «воздушны горы». У Марины Кудимовой, тамбовской поэтессы, чья первая яркая книга «Перечень причин» вышла в 1982 году в Москве, — это Древняя Русь и XVIII век, придающие лукавую архаичность слогу ее лирических признаний: «Где столько лет от мужа до жены, / Эпистолами загромождены, / Пребыли и пути, и перепутки, / Там защвели цветочки-незабудки...» У петербурженки Елены Шварц героиня принимает образ древней римлянки Кинфии, сквозь античное окружение которой то и дело проступают черты северного города с его сырыми ветрами, инеем и изморосью на стенах классических зданий, — удачная попытка воскресить «девичий Рим на берегу Невы». Ольге Седаковой близок мир ранней европейской классики — «Тристан и Изольда», Франциск Ассизский, Данте, Петрарка, — чья страстная и страдальческая устремленность к вы-

сокому задает меру ее лирическим переживаниям и ведет вглубь одухотворенной символики и эмблематики вещей.

В целом образный диапазон новой поэзии 1980-х достаточно широк, распространяясь от крайней условности на одном фланге до полной безусловности на другом, от иронической игры до высокой патетики, от гротеска до мистерии.

Где-то посередине этой шкалы находится творчество тех поэтов, которые — подобно Алексею Парщикуву, Алексею Королеву, Илье Кутику — стремятся максимально сократить дистанцию между высоким и низким, обыденным и торжественным, придать поэтической важность, одическую или элегическую настроенность таким явлениям и словам, как «антрацит» и «мотоциклет», «пеннопласт» и «кафель», «брас» и «баржа», — раскрыть в их новой, нетрадиционной и технически строгой предметности достойную тяжесть непреходящего смысла, возвести термины в метафоры. И. Кутик посвящает свою «Оду» ультрасовременным впечатлениям от Азовского моря, А. Королев «Стансы» — кинематографу, А. Парщиков одну свою элегию — углю, другую — жабам, живущим на Днепровском лимане:

В девичестве — вяжут, в замужестве — ходят с икрой,
Вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох.
А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,
А то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах.

А. Парщиков. Элегия

Кому-то здесь может увидеться упразднение иерархии ценностей... Но прежде всего необходимо понять положительный смысл такого уравнивания, сквозного знакового движения через все уровни культуры для их мгновенного контакта и взаимопроникновения, для осуществления высшего принципа поэтического мышления — «все во всем».

В работе новых поэтов над словом также видно стремление максимально использовать его культурно насыщенные, устоявшиеся формы. До предела доведена эта тенденция у Алексея Королева: основной элемент его поэтического языка — фразеологический оборот, речение, то есть как бы заранее подготовленная, культурно проработанная значащая единица:

Иго — благо, и бремя легко,
кабы не было так далеко
от сиротства до кровного братства.

Тары-бары — и в тартарары! —
и нельзя выходить из игры,
прежде чем промотаешь дары
одиначества ли, домочадства...

А. Королев.

Кинематограф. Стансы, 15

Тут почти каждая строчка — идиома, фразеологизм, что принципиально подчеркнуто и в самих названиях королевских сборников: «Зеница ока» и «Синица в небе», и в таких лирических признаниях: «Обметала мне язык мякоть опрометчивой прямой речи». Но конечно, все эти «кабы» и «тары-бары» далеко не опрометчивы, при всей своей «разговорности» это вовсе не та речь, которую мы слышим дома или на улицах, это именно культура разговорной речи, ставшая явлением современного поэтического языка. И это ничуть не в упрек поэту, для которого язык — такая же неотъемлемая часть окружающей действительности, как дома или деревья, не только средство выражения, но и предмет изображения. Вне языка человек так же не мог бы жить, как без дома, безъязыкость и бездомность — крайние признаки вырождения. Ориентация на язык в его культурно проработанных, отчеканенных традицией формах, стремление говорить не только на нем, но и о нем как о «доме» памяти, слуха, мышления — все это необходимо молодой поэзии для творческого роста, для полного использования смысловых потенциалов, заложенных в самом ее словесном материале. При этом, конечно, должна соблюдаться мера, ограждающая от упражнений в витийстве, от перебора литых, чеканных, но пустотелых риторических фигур.

Можно было бы назвать и других поэтов, осваивающих культуру на всем ее протяжении, от границ профанного до границ священного, — Юрий Арабов, Владимир Аристов, Евгений Бунимович, Александр Воловик, Сергей Гандлевский, Фаина Гримберг, Александр Лаврин, Юрий Проскураков, Александр Сопровский, Мария Ходакова, Татьяна Щербина... При всей разности манер и неравноценности дарований здесь выработан некий стиль поколения: образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе, той песенной — романсовой или частушечной интонации, которой держались многие стихи поэтов предыдущего поколения. Здесь приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным

пластам культуры и особенно к ее мифическим праосновам; здесь каждый образ имеет не одну, а целый «перечень причин», за которым часто не поспекает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки. Эта поэзия, как правило, сдержанна, несентиментальна, тяготеет к объективной пластике форм, а не субъективной экспрессии настроений, требует предметной четкости, завершенности, вызывает больше к разуму, точнее, к дисциплине и членораздельности самих чувств.

В новой поэзии времена и страны вступают между собой в напряженный диалог: природа и техника, археология и астрономия, искусство и быт — все составляющие культуры, разбросанные по разным эпохам, ареалам, родам и жанрам, входят в перекличку, осознавая свою обреченность на единство. Конечно, далеко не сразу и не вдруг поэзия отважилась на такую ответственную и всепроникающую работу. Здесь, безусловно, сказался общий возросший уровень культурологических исследований в нашей стране, в частности идея Бахтина о том, что сущность культуры живет на границе с другими культурами, — идея, нашедшая многостороннее подтверждение и развитие в работах Ю. Лотмана, С. Аверинцева, В. Иванова, Вл. Топорова, Б. Успенского, В. Библера, Г. Гачева и других ученых-гуманитариев. Того, что разрастание культурного слоя в поэзии нашло стимул или параллель в соответствующих теоретических исследованиях, вовсе не следует стыдиться, точно так же как — приведу классический пример — не служит упреком «Волшебной горе» Т. Манна предварительное знакомство автора с «Золотой ветвью» Фрезера и другими трудами по мифологии. Как будто можно выкинуть культуру и интеллект из духовной жизни человечества, сведя последнюю к «нутряным», чисто инстинктивным постижениям! Как увидеть новым взглядом сирень, если позабыть о том, что «здесь уже побывал Кончаловский, трогал кисти и щурил глаза» (А. Кушнер)?

Поэзия новой волны демонстрирует, что когда мы пытаемся миновать культуру и как бы непосредственно, по наитию запечатлеть «мир как таковой», то, поневоле оставаясь в культуре, мы лишь возвращаемся на низший ее уровень. Например, стихи (конкретного автора, но анонимные по сути):

Ты на моем пути как рощица зеленая,
такая длинноногая,
такая просветленная... —

явно написаны от чистого сердца, в состоянии некоего лирического порыва, когда хочется говорить простые-простые слова. Но в результате получается не естественность, а банальность.

Когда начинают творить «из нутра», как бы «впервые», результатом чаще всего оказывается первое попавшееся клише, что тонко отмечено Б. Пастернаком в одной из записей Юрия Живаго: «Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность — литературная подделка, неестественное манерничанье, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ»¹. Значительно раньше эту вторичность «наива» подметил Ю. Тынянов в связи с некоторыми стихами С. Есенина: «Поэт, который так дорог почитателям „нутра“, жалующимся, что литература стала мастерством (то есть искусством — как будто она не была им всегда), обнаруживает, что „нутро“ много литературнее „мастерства“. Прimitивной эмоциональной силой, почти назойливой непосредственностью своей литературной личности Есенин затушевывал литературность своих стихов»². Жизнь не равна себе — она растет по мере того, как преобразуется и усложняется культурой, и самая живая сегодняшняя поэзия как раз и является предельно культурной — не в смысле культурности как заявленного знания, а в смысле культуры как накопленной памяти, знаковой преэминентности, расширяющей смысловую вместимость каждого образа.

Главное же в том, что культура сегодня — это не только память, но и надежда, питающая поэзию не меньше, чем сама жизнь, — надежда на выживание. Возвращаясь к приведенным в начале строкам А. Еременко, мы теперь можем лучше понять, почему техника и природа, бензовоз и мушка дрозofiла вынуждены как бы вдавиться друг в друга:

Их жмет по равнодействующей сила.
Они застряли в сплюснутых часах.

Сплюснутые часы, остановленное время истории... Вот та угроза, перед которой культура не может не обнаружить свое единство — как равнодействующая всех сил человечества.

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М.: 1991. С. 481.

² Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 546.

2. О концептуализме

Если в предыдущей главе говорилось о тенденциях, общих для новой поэзии, то теперь хотелось бы четче обозначить контрасты. Литература движется внутренними противоречиями, разнообразием своих стилевых течений. Как «единый поток» — а в СССР долгое время действовал этот термин-девиз, предписывавший полную однородность и сплоченность творческих рядов, — литература, вопреки ожиданиям, вообще перестает «течь», превращается в стоячую воду, хотя бы и размером в океан.

Века этого времени (середина 1980-х) — возвращение в литературу понятий, обозначающих ее неоднородность, установку на соревновательность, — «стилевые течения», «художественные направления», «поэтические школы», «творческие содружества». Эти понятия не размыывают таких привычных, устоявшихся категорий, как «литературный процесс» и «авторская индивидуальность», но опосредуют их, заполняют пустующую промежуточную область. Художественное направление — это коллективная индивидуальность: «индивидуальность» по отношению ко всему литературному процессу, «коллективная» по отношению к отдельным авторам. Негативный опыт прошедших десятилетий показывает, что без такого промежуточного звена творческая индивидуальность легко лишается своего особого места в литературном процессе, который подчиняет ее общепринятым стандартам, идейно и эстетически «обобществляет» и усредняет — и сам при этом теряет свой динамизм, обусловленный многообразием составляющих, энергией творческих противоречий.

В 1970-х — начале 1980-х годов уже нельзя было сдержать растущее и по сути своей плодотворное расслоение литературы на разные идейно-стилевые течения. Однако, лишённые возможности гласно объявить о себе, определить свои творческие позиции, эти течения часто вырождались в группировки, объединённые скорее меркантильными или местническими, чем собственно художественными устремлениями. Постепенно некоторые из подводных течений нашей словесности выходят на поверхность, удостоиваются общественного внимания и интереса. Среди наиболее определившихся, творчески сознательных течений — *концептуализм* и *метареализм*. Они проявляются и в изобразительном искусстве, но мы ограничимся только сферой поэзии.

О концептуализме до середины 1980-х годов практически ничего не писалось, хотя его представители неоднократно и с успехом выступали перед большими аудиториями, где их произведения заинтересованно обсуждались. В частности, вспоминается вечер 8 июня 1983 года в Центральном доме работников искусств, носивший официальное название «Стилевые искания в современной поэзии: к спорам о метареализме и концептуализме»¹. На этом вечере едва ли не впервые с 1920-х годов произошло гласное и теоретически оформленное размежевание двух стилевых течений поэзии — обозначился тот процесс художественной дифференциации, без которого над литературой нависает угроза застоя и повторения общих мест.

Что такое концептуализм? Попытаемся это объяснить, не вдаваясь в оценки, но описывая законы, которые признает над собой данное стилевое течение и по которым, следовательно, его и нужно судить. Почти всякое художественное произведение (кроме, быть может, чисто орнаментального, декоративного) в той или иной степени концептуально, в нем заложена определенная концепция или сумма концепций, которые извлекает критик, теоретик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция, демонстративно выделенная из живой художественной ткани, и становится самостоятельным произведением, или «концептом». Вместо «произведения с концепцией» перед нами «концепция как произведение».

Казалось бы, мало ли создавалось и создается таких псевдохудожественных сочинений, из которых идейная схема выпирает, как голый костяк из чучела? Именно этот разрыв между идеей и вещью, между знаком и реальностью и воссоздается — но уже вполне сознательно, как стилевой принцип — в произведениях концептуализма.

Питательной почвой для него становится окостенение языка, порождающего некие идеологические химеры. Концептуализм — это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань.

Выдающийся герой
Он вперед идет без страха

¹ На этом вечере, который вел прозаик Владимир Тихвинский, я прочитал свои «Тезисы о метареализме и концептуализме». Выступали Ольга Свиблова, Ольга Седакова, Дмитрий Пригов, Алексей Паршиков, Андрей Монастырский, Свен Гундлах, Александр Аронов, Виктор Камянов, Самарий Великовский.

А обычный наш герой —
Тоже уж почти без страха
Но сначала обождет:
Может все и обойдется
Ну а нет — так он идет
И все людям остается.

*Д. Пригов.
Выдающийся герой...*

За этими стихами легко узнается схема, легшая в основу множества патетических произведений о неустранимом и всепобеждающем герое, о его чуть отстающих, но преданных соратниках. Обычная задача таких описаний состоит в том, чтобы понадежнее упрятать схему в одежды языковых красот, сделать ее пугающе похожей на живого человека. Поэт-концептуалист, напротив, вытаскивает эту схему из всей суммы ее эстетических впечатлений и видоизменений, выставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием.

При этом складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия. Поскольку вычлененная схема оказывается первичной по отношению ко всем «высокомалохудожественным» (Зощенко) средствам ее воплощения, то чем случайнее, неорганичнее, мусорнее язык, тем лучше демонстрируется самодовление этой схемы, ее внеположность искусству как таковому. Концептуализм в этом смысле выступает как критика художественного разума, разоблачающая под покровом лирической задушевности или эпической живописности скелет идеопорождающей конструкции.

Течет красавица-Ока
Среди красавицы-Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра
Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу-Оку
И это есть быть может, кстати
Та красота, что через год
Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет.

*Д. Пригов.
Течет красавица-Ока...*

Сколько лирических песен и помпезных стихов сочинено на этот сюжет, потрясающий своей монументальной простотой! Приговский концепт — общее место множества стереотипов, блуждающих в массовом сознании, от идиллически-благодушного «окрасивливанья» родного пейзажа до пародийно сниженного пророчества Достоевского «красота спасет мир». Концептуализм как бы составляет азбуку этих стереотипов, снимая с них ореол творческого паренья, высокого воодушевления, обнажая в их вульгарной знаковости, призванной стимулировать простейшие реакции любви и ненависти, «за» и «против». При этом используются минимальные языковые средства, демонстрирующие оскудение и омертвление самого языка, вырожденного до формулировки расхожих понятий. Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением ее сущностной пустоты. Концептуализм, безусловно, отражает реальности той среды, в которой возник и распространился, — точнее, ее мнимые, пустопорожние «идеальности».

Неважно, что надой записанный
Реальному надою не ровня
Все что записано — на небесах записано
И если сбудется не через два-три дня
То через сколько лет там сбудется
И в высшем смысле уж сбылось
А в низшем смысле все забудется
Да и уже почти забылось

Д. Пригов.

Неважно, что надой записанный...

В этих строках — характерное для концептуализма сращение «газетного» и «мистического» жаргонов: один перерастает в другой («записано» в отчете — «записано» на небесах), раскрывая сам процесс мистификации повседневной реальности, которая превращается в нечто возвышенно-непостижимое, предреченно-неминуемое, — а то, что остается в ней от реальности как таковой, уж настолько несущественно, что подлежит забвению. Многие приговские стихотворения строятся именно так: начинаются каким-то обыденным и злободневным фактом, затем неистово экзальтируют его, возводят в некий риторико-провиденциальный план, обнажая попутно его реальную заурядность и ничтожество... И заканчиваются ритмическим сбоем, каким-то вялым жестом, проборматыванием этого факта в рамках обыденного сознания, которому уже все равно, как и о чем мыслить и высказывать

ся, настолько реальность для него развоплотилась, утратила свое значение и субстанцию: «Да и уже почти забылось».

Концептуализм опирается на вполне почтенные традиции отечественной словесности XX века — поэзию обэриутов (Д. Хармса, Н. Олейникова, раннего Н. Заболоцкого и др.), прозу М. Зощенко. Вместе с тем нужно видеть и сдвиг, произведенный концептуалистами в стилевой системе по сравнению с их предшественниками. У Зощенко или Олейникова массовое сознание персонализируется в каком-то конкретном социальном слое (мещанском, нэпманском и т. д.) и в образе конкретного героя, говорящего обычно от первого лица. Концептуализм чужд такой локализации — социальной или психологической, вычленяемые им структуры и стереотипы принадлежат не конкретному сознанию, а сознанию вообще, авторскому в той же степени, что и персонажному. Поэтому концептуальные произведения никак нельзя занести в разряд юмористических или иронических, где автор устанавливает некую дистанцию между собой (или, что то же самое, областью идеала) — и осмеиваемой действительностью. Можно рассматривать это как силу или слабость концептуализма, но его ценностный мир однороден, не допускает выделения каких бы то ни было привилегированных точек зрения, каких-то зон, свободных от концептуализации. Это мир объектов, в котором отсутствует субъект — или же он, со всей своей щемящей экзистенциальной тоской, тоже попадает в ряд объектов, сфабрикованных «экзистенциальными» штампами языка, — как, например, в сочинении Льва Рубинштейна, где зафиксированы такие высказывания:

- Жизнь дается человеку не спеша.
Он ее не замечает, но живет...
- Так...

- Жизнь дается человеку, чуть дыша.
Все зависит, какова его душа...
- Стоп!
- Господа, между прочим, чай стынет.

- Три-четыре...
- Жизнь дается человеку на всю жизнь.
Нам всю жизнь об этом помнить надлежит...
- Хорошо, дальше...

Л. Рубинштейн. Всюду жизнь

Разнообразные жизненные позиции, высказывания о жизни как таковой здесь берутся как готовые объекты, которые автор помещает в своем музее языковых моделей. Собственная авторская позиция здесь отсутствует как нечто предосудительное, невозможное — все равно как если бы экскурсовод, водящий нас по музею, вдруг предложил бы для рассмотрения свои личные вещи.

Л. Рубинштейн развил свою версию концептуализма, гораздо более жесткую, чем у Д. Пригова. Приговские стихи моноцентричны, их произносит один голос, раздающийся из идиотических низов коллективного бессознательного, еще сохраняющий какую-то лирическую тягучесть, придурковатую серьезность миропонимания. Пригов сознательно низводит стих до рифмоплетства, лебядкинского графоманства, за которым выступает трагедия целых поколений, обреченных на безъязыкость. Политическое «людоедство» советской эпохи было одновременно и языкоедством, деструкцией языка до первичных сигнальных систем. У Л. Рубинштейна рифмоплетство отпадает как еще одна, последняя маска (с застывшей эстетической гримасой) — и обнажаются скелетные конструкции нашего повседневного языка с его почти алгоритмической предсказуемостью. Рубинштейн записывает свои тексты на карточках, которые перебирает во время публичного чтения, как библиограф привычно и почти механически перебирает каталог (такова, кстати, и основная профессия автора), — здесь господствует порядок перечисления, суммирования. При этом постоянно возникают какие-то лингвистические конфузы, микродиалоги, конечная цель которых — выявить, что наши слова уже неизвестно что обозначают, а может быть, и вообще ничего, однако продолжают произноситься, — к этому речевому упорству и сводится привычка жить.

- Разреженный воздух...
- Какой? Разрешенный?
- Не разрешенный, а разреженный.
- А мне слышалось «разрешенный». Так даже лучше.
- Так, может, и лучше, но я сказал: «Разреженный воздух».

— Да я уже понял, что ты сказал, но «разрешенный» все-таки лучше.

(Пауза)

Л. Рубинштейн. Маленькая ночная серенада

Этот отрывок из каталога «Маленькая ночная серенада» (1986) — лишь крошечный узелок в той бесконечной языковой канители, которую тянет Рубинштейн, то запутывая ее в мелких парадоксах и недоразумениях, то распутывая в пошлейших тавтологиях — но с протокольно-бесстрастной точностью воспроизводя неутомимость нашей речевой практики, бредущей через «паузы» от схемы к схеме, от банальности к банальности. Рубинштейн — мастер выставлять пошлость пошлых речеобразований, какую-то подневольность наших речевых ходов: что бы ни сказалось, все выступает лишь имитацией чьей-то — ничьей — речи; это не мы так говорим, это говорят «нас». Окололитературные разговоры, проциательные суждения о жизни, бытовые реплики — все втянуто в речепорождающий механизм, штампующий свои клише на библиографических карточках:

— Да не говорите вы ерунду! При чем здесь «Горе от ума», когда это «Мертвые души»...

— Три-четыре...

— В этой жизни против жизни не попрешь,
Даже если ничего в ней не поймешь...

— Хорошо!

— С ужасом думаю, что скоро лето: босоножек нет, этого нет,
ничего нет...

— Три-четыре...

Л. Рубинштейн. Маленькая ночная серенада

По краю «оригинальных» суждений, как по ковровой кайме, выписан однообразный, повторяющийся узор, состоящий из всяких проборматываний, полумеждометий типа «хорошо», «стоп», «давай», «еще», «три-четыре», — они формируют целое, придавая ему еще большую монотонность и автоматичность, превращая текст как таковой в сплошное междометие, то есть выявляя его внесмысловую, чисто физиологическую значимость, как теста на артику-

ляционную деятельность. Послушав рубинштейновские каталоги, начинаешь иначе воспринимать собственные высказывания — они как бы становятся продолжением этих фразеологических перечней, отбрасывают один за другим свои омертвелые слои, оставляя их в еще не написанных каталогах. Так происходит освобождение от речи — теперь она должна начаться откуда-то сначала, из еще неизвестного источника, откуда впервые возник Логос. Рубинштейновские тексты подрывают в нас веру в самостоятельность собственных суждений, открывают за ними какого-то другого автора и тем самым ставят трудный вопрос о нашей языковой идентичности. Чтобы говорить по-своему, нам приходится преодолевать в себе «Иного», а сделать это очень и очень нелегко — он успел сказать уже так много, устная и письменная словесность, кишущая самоповторами, многократными тавтологиями, накопленными за тысячелетия «человека говорящего», — принадлежит ему.

Было бы поверхностно сводить всю работу концептуализма к критике социального языка. И Пригов, и тем более Рубинштейн имеют дело не только с советскими штампами, но и со штампующей, оценочно регистрирующей способностью языка как такового, который использует нас, эксплуатирует наши органы речи ради «прибавочной стоимости» — заполнения мира эфемерными значениями, псевдосмыслами, идеологическим мусором. Концептуализм — система канализаций, отводящая весь этот культурный мусор и хлам в тексты-отстойники, — необходимая составная часть развитой культуры, где мусор отличает себя от не-мусора. Концептуализм — авторепрезентация и самокритика языка, который, утратив это второе свое измерение и способность говорить о себе, рисковал бы отождествить себя с действительностью и гордо отменить ее, — случай, вполне представимый из нашей недавней истории и ее риторических «достижений». Культура, не позволяющая выставить наружу свои концепции и превратить их в концепты, в предмет концептуального искусства, — одномерная культура, обреченная на загнивание.

Наконец еще один вопрос — об ответственности, который любят ставить перед концептуалистами непривычные к их текстам читатели. Вот, дескать, вы все пишете-пишете — так ведь это не ваши слова. А вы сами-то что хотите сказать? Какая ваша авторская позиция, ответственность за слово, без чего не может быть серьезного искусства? Здесь приходится напомнить о том, что об-

ластью писательской ответственности является не какое-то абстрактное «авторское слово», а предмет конкретной писательской работы. И если писатель — как в литературе XIX века «сказовики» Гоголь, Лесков и др. — работает с чужим или ничейным словом, то он несет ответственность за точное его воспроизведение. Точно так же и составитель словаря отвечает не за «искреннее выражение собственных убеждений», а за наиболее полное представительство законов и возможностей самого языка. Именно позиция составителя является в современных текстах, по крайней мере концептуалистских, более продуктивной, а значит, и нравственно обязывающей, чем позиция собственно сочинительская. Словарь — жанр не менее значимый и ответственный, чем текст, состоящий из прямых высказываний самого автора. И если современная словесность становится в значительной мере словарной (не научно-словарной, а творчески-словарной), то это обусловлено законами развития самой словесности, которая выходит на уровень своего самоописания, самоистолкования. Концепции становятся концептами, идейные замыслы — объектами исследования — в этом суть концептуальной революции, ставящей искусство перед необходимостью анализа и критики своего языка.

3. О метареализме

Наряду с концептуализмом в нашей поэзии, примерно с начала 1970-х годов, образовалось еще одно стилевое течение, которое столь же долго оставалось неизвестным широкому читателю. Оно не умещалось в нормативные рамки «среднего» стиля, который был единственно допустим в издательствах и редакциях, поскольку сочетал свойства «живой разговорности» и «высокой поэтичности». Любые попытки опрокинуть это равновесие встречались административно-эстетическим протестом. Подчеркнуто низкий слог, вбиравший элементы уличного просторечия, пошлую, литературно не очищенную манеру обывательского разговора, квалифицировался как «хулиганство» и «эпатаж». Слог высокий, сознательно освобожденный от разговорности, от примет повседневности, ориентированный на предельно авторитетную духовную традицию, третировался как «вторичный» и «книжный». Между тем поэзия как раз и жива выходами за пределы господствующей нормы, неравновесностью своих стилевых оснований. Установка

на средний стиль, в меру разговорный и в меру литературный, как раз и приводила к засилью посредственности, той серости, в которой тонут контрасты.

В результате, как в эпоху классицизма, поэзия у нас расслоилась на три «стиля», причем только один из них, «средний», пользовался статусом официально признанного и публичного. Два других, «низкий» и «высокий», были вытеснены в среду неформального общения, где приобретали популярность среди одной и той же, в основном молодежной, аудитории, ориентированной на альтернативные способы художественного мышления.

Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрощению и примитивизации, а к предельному усложнению поэтического языка, приобрело известность под именем *метареализма*¹. Метареализм — это не отрицание реализма, а расширение его на область невидимого, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится к физическому и психологическому правдоподобию, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому пророку. То, что мы привыкли называть «реализмом», сужая объем понятия, — это реализм всего лишь одной из реальностей, социально-бытовой, непосредственно нас обступающей. Метареализм — это *реализм многих реальностей*, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано — «горний ангелов полет», и все они входят в существо Реальности. Приставка «мета» была бы не нужна, если бы сам «реализм» не понимался усеченно, — она всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя ее к одному из подвидов.

¹ Предложив этот термин в конце 1982 г. для обозначения нового стилового течения, противоположного концептуализму, я не предполагал, что выход «метареализма» в печать обернется отрицанием и искажением его сути: «„Метареалисты“ — еще один титул представителей „поколения Нового Арбата“, уже узаконенный в литературном обиходе... „Метареалисты“ преуспели в отрицании национальных основ поэзии, во „всеземном“ сознании, в ломке стиховой речи» (*Золотцев Ст.* «Полистилистика», или Логическое мышление «граждан ночи» // Литературная Россия. 1987. 13 февраля. С. 8–9). Такого рода стандартные обвинения не нуждались в опровержении, но делали необходимым более подробное разъяснение самого понятия «метареализм».

Это расширенное и углубленное созерцание Реальности проявляется в творчестве О. Седаковой, Ел. Шварц, И. Жданова, В. Кривулина, Д. Щедровицкого, В. Аристова, А. Драгомощенко, ряда других московских и ленинградских поэтов. Для них особенно значимы традиции «священной» и «метафизической» поэзии европейского Средневековья, Ренессанса, Барокко, Классицизма. Образ возрождается в его архетипическом значении, как проникновение — сквозь толщи культурных напластований — к мифологической праоснове. Если концептуализм сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него маску художественности, то метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его смысловой объемностью мифа. В обоих случаях заметно тяготение новой поэзии к построению сверхвременных моделей действительности, совлекающих с нее историческую ткань и обнажающих стереотипы массового сознания или архетипы коллективного бессознательного. Поколение, духовно сформировавшееся в условиях исторического застоя, не могло не почувствовать замедление хода времени и не отозваться на него повышенной чувствительностью к вечным, повторяющимся ситуациям бытия.

Последовательный разрыв с усредненными нормами современного «литературного» языка очевиден у Ольги Седаковой, автора книг «Время превращений», «Посвящение», «Строгие мотивы», «Дикий шиповник», «Старые песни». Стихи О. Седаковой необычайно темны и прозрачны одновременно, их смысл ускользает в частности, чтобы явить затем одухотворенность целого.

Неужели, Мария,
только рамы скрипят,
только стекла болят и трепещут?
Если это не сад —
разреши мне назад,
в тишину, где задуманы вещи.
Если это не сад, если рамы скрипят
оттого, что темней не бывает,
если это не тот заповеданный сад,
где голодные дети у яблонь сидят
и надкушенный плод забывают,
где не видно огней,
но дыханье темней
и надежней лекарство ночное...

Я не знаю, Мария, болезни моей.
Это сад мой стоит надо мною.

О. Седакова.
Неужели, Мария...

Невозможно, да и вряд ли нужно давать однозначное толкование этим стихам — но очевидно, что они вводят нас в мир высшей реальности, о которой вопрошает, которой болеет и исцеляется человеческая душа. Сама душа здесь предстает накануне своего воплощения в земную жизнь, на которую смотрит как бы через темное стекло, угадывая искаженный образ заповеданного сада, усиливаясь — и не решаясь родиться, то порываясь обратно, «в тишину, где задуманы вещи», то подвигаясь вперед обещанием блаженства, то погружаясь в мрак бытия как неизбежной болезни. ...Здесь вспоминается (вероятно, в соответствии с авторским замыслом) тютчевское «О вещая душа моя...» — о душе, «жилище двух миров», бьющейся на пороге «как бы двойного бытия», с заключительными строками, вводящими имя Марии. То, что Мария в христианских преданиях — утешительница больных и заступница грешных, «врата рая отверзающая», придает образу сверхвременное измерение, проясняя его контекстом непреходящей духовной традиции.

Стихи О. Седаковой некоторыми чертами: предельной обобщенностью словесных значений, отвлечением от житейской обыденности, устремленностью в мир духовного и вечного — близки к символизму. И все-таки метареальная поэтика отлична от символистской — даже там, где вплотную приближается к ней, как у Седаковой. Здесь отсутствует художественный принцип «двоемирия», четко проведенная грань между «этим» и «тем», «здешним» и «запредельным». Символ у символистов — это стык двух резко различных значений, буквального и переносно-обобщающего, причем акцентируется сама двойственность этих планов, зазор и разрыв между ними. Каждое слово — намек, отсылающий куда-то вдаль и ввысь. Роза — это не просто цветок, это идея женственности, символ мировой души. Лодка не просто плывет по реке, она соединяет два берега и два мира, является символом духовного восхождения. Вот этой двойственности не терпит современное поэтическое сознание, которому чужд всякий нажим на «иное» в его противопоставлении «этому». Метареализм исходит из принципа *единомирия*, предполагает взаимопроникновение реальностей,

а не отсылку от одной, «мнимой» или «служебной», к другой — «подлинной». Созерцание художника фиксируется на таком плане Реальности, где «это» и «то» суть одно, где всякий намек и иносказание становятся почти непристойными. Ведь все, о чем можно говорить, должно быть сказано, а о том, чего нельзя сказать, не следует и говорить. В метареальных образах невозможно выделить прямое и переносное значение, соотнести их по принципу метафорического сходства или символического соответствия — образ значит то, что он значит, раздвоение противоречит его художественной природе. Сад у Седаковой — это Эдем, а не символ Эдема.

Вместо символа или метафоры у метареалистов выдвигается другая поэтическая фигура, которой не так-то легко найти место в традиционной классификации тропов. Эта фигура близка тому, что древние понимали под метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, — а *становится* ею. Всякого рода сходства, которые любила искать поэзия, — луны с лягушкой, молнии с фотовспышкой, березы с клавишами рояля (метафоры Есенина, Пастернака, А. Вознесенского) — это лишь знаки несостоявшихся метаморфоз, в ходе которых вещи реально, не иллюзорно обмениваются своими сущностями.

Метареален и мир поэзии Ивана Жданова, простертый в область прозрачного, где выявляются чистые прообразы вещей. Ветер, зеркало, память, веянье, таянье, отраженье — мотивы, проходящие через всю его книгу и последовательно развоплощающие субстанцию предметов:

Умирает ли дом, если после него остаются
только дым да объем, только запах бессмертный жилья?
Как его берегут снегопады,
наклоняясь, как прежде, над крышей,
которой давно уже нет,
расступаясь в том месте, где стены стояли...
Умирающий больше похож на себя, чем живущий.

И. Жданов. Дом

Сущность вещи обнаруживается в ее возвращении к первоначальному или предназначенному образцу, смерть произносит заповедное, всепроясняющее слово о жизни. Жданов — мастер изоб-

ражать формы, уже как бы лишившиеся субстанции, но обретающие себя в памяти, ожидании, в глубине зеркала или оболочке тени. Часто эта выделенность сущности, пережившей свое существование, дается в чеканной формуле: «Ты вынут из бега, как тень, посреди / пустой лошадиной одежды» («Прощай»). Или:

Ты падаешь в зеркало, в чистый,
в его неразгаданный лоск.
На дне его ил серебристый,
как лед размягченный, как воск.

И. Жданов. Портрет

Мы привыкли к тому, что река имеет глубину, а предметы — тяжесть; у Жданова «плывет глубина по осенней воде, / и тяжесть течет, омывая предметы» — свойства вещей более изначальны, чем они сами, «летит полет без птиц». Поэтическая интуиция Жданова пробуждается на грани исчезновения вещей, уводя нас в мир чистых сущностей, — зато сами эти сущности обретают зримые очертания. Уже в первой строке сборника «Портрет» задан принцип нового видения: «И зеркало вспашут...» — поле, на котором работает отец, станет зеркалом, в котором растворится прошлое, зато зеркало обретет субстанцию, в которую погрузит свой плуг память. Жданов вроде бы изображает небытие: тень, переходящую во тьму, ветер, переходящий в пустоту, отражение, переходящее в мнимость, — но при этом изображает с каким-то очень точным, математически выверенным знанием. Ведь форма сама по себе — бестелесна, как число, но именно поэтому она точна — на пределе развоплощенности рождается высшая строгость.

Ты рябью роешь зеркала,
тебя рисует, как игла,
перемещение веток.
И если зеркало падет,
оно лицо мое прольет,
и в жилы смертные войдет
предощущение света.

И. Жданов. Ода ветру

Здесь таяние вещества описано почти с непреложностью физического закона: ветки «перемещением» обнаруживают плоть ветра, ветер рябью обнаруживает плоть зеркала, зеркало отраженьем обнаруживает плоть лица, лицо смертью обнаруживает

плоть света. Некая плоть входит во что-то более бесплотное, на грани своего развоплощения обнаруживая уже иную, как бы воскресшую плоть тех существей, в которых она умирала. Поэзия Жданова рисует вполне зримое, объемное бытие вещей, ушедших в свое отражение, или тень, или память, или ожидание — и там нашедших себя с большей очевидностью, чем то текучее бытие, из которого они изошли. Тем же самым актом, каким вещь тонет в глубине своей сущности, эта сущность всплывает на поверхность и является нам: умирание равно воскресению.

4. Шкала поэтических стилей

Как и в науке, в искусстве время от времени происходит смена творческих парадигм, с той разницей, что последующая не отменяет значимости предыдущей. В поисках преемственности мы нередко упускаем рождение нового. В 1960–1970-е годы в поэзии господствовала парадигма, определяемая соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей. На одном фланге стояли А. Вознесенский, Р. Рождественский, Вл. Соснора, на другом — Н. Рубцов, В. Соколов, А. Жигулин, другие «тихие» и «деревенские» поэты. Посредине этой шкалы находились поэты, искавшие гармонического соотношения условных и жизнеподобных, интеллектуальных и эмоциональных начал, — А. Кушнер, О. Чухонцев, В. Леонович.

В 1980-е годы в поэзию входит новая парадигма, определяемая соотношением концептуального и метареального направлений. Между их представителями — та полная противоположность, которая бывает только между современниками. Время распадается на крайности, чтобы дойти до края своих возможностей.

Концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, слов от вещей. Наивно-массовое сознание служит здесь предметом рефлексивного воспроизведения и расщепления, анализа и критики. Концепт — это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью очуждающий, гротескно-иронический эффект.

Метареализм — это поэтика многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений. Условность метафоры здесь преодолевается в безусловности образа-метаморфозы, раскрывающей взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров. Если метафора — это осколок мифа, то метаморфоза — попытка восстановления целостности, индивидуальный образ, направленный к сближению с мифом, взаимопроникновению идеи и реалии, насколько это возможно в современной поэзии.

Внутри одной и той же культурной ситуации концептуализм и метареализм выполняют две необходимые и взаимно дополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность. Словесная ткань концептуализма нарочито неряшлива, художественно неполноценна, раздергана в клочья, поскольку одна из задач этого направления — показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысляем мир. Метареализм создает высокий и плотный словесный строй, ища пределов преображения вещи, приобщения к смыслу, поэтому он обращен к вечным темам или вечным прообразам современных тем, насыщен архетипами: слово, свет, смерть, земля, ветер, ночь. Материалом творчества служит природа, история, высокая культура, искусство разных эпох. Концептуализм, напротив, показывает мнимость всяких ценностных обозначений, поэтому своими темами он демонстративно приобщен к сегодняшнему, преходящему, к коммунальному быту, массовому сознанию, низшим, вульгарным формам культуры. (Промежуточное положение между высоким и низким занимает мир техники и науки, к терминологии которых часто прибегают А. Еременко, А. Парщиков, И. Кутик, стоящие посредине между этими двумя направлениями.)

Между метареалистами и концептуалистами нередко заходят споры. С точки зрения метареалистов, концептуализм — это даже не искусство, а явление современной культуры, отражение ее низовых слоев, творчески бедное и преходящее, как и они. Исчезнут пошлые реалии современного быта — утратят значение и концептуальные стихи. С точки зрения концептуалистов, метареалисты повторяют зады прежних художественных эпох и систем, впадая в выпренные, давно отработанные поэтизмы, вместо того чтобы нащупать новую позицию — опредмечивающую, концептуализирующую сам язык поэзии. Личность, выступающая автором материальных стихов, — всего лишь персонаж стихов концептуальных.

Вполне естественно стремление каждой из эстетических платформ вобрать или опрокинуть другую. Тем более что полемика между метареализмом и концептуализмом по своей чисто логической сути воспроизводит давний и безысходный спор между реализмом и номинализмом (другое название — концептуализм) в средневековой философии: обладают ли общие идеи (например, «любовь», «благо», «красота») полнотой реальности, или они ограничены лишь сферой слов (номинаций) и понятий (концептов)? Трудноразрешимый логически, этот спор по-разному разрешается и в современной поэтической практике: одной своей стороной идеи и реальность слиты, другой — разобщены. Устремление к цельности проводится до конца в метареализме, к расщеплению — в концептуализме. В одном случае выявляются творческие потенции реальности, способной к слиянию с идеей, в другом — ущербность идей, схематизированных вплоть до отслоения от реальности. Современная культура была бы неполна, если бы из нее было вытеснено одно из начал: аналитически-рефлексивное, концептуальное или синтетически-мифологическое, метареальное.

Подчеркнем, что метареализм и концептуализм — не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, — стилевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей. Самый последовательный и крайний метареализм — поэзия О. Седаковой, сквозь которую прозрачно и почти бестелесно проступает ее архетипическая основа. И. Жданов, разделяя эту устремленность к извечным, «платоническим» прообразам вещей, динамизирует свою образную систему обращением к современным реалиям. В таких его стихотворениях, как «Рапсодия батареи отопительной системы», создается напряженное отношение между традиционной, чистой архетипикой «воды», «розы», «Орфея» и причудливо вторгшимися в этот прозрачный мир чужеродными «кентипами» — новообразами «чугунных русел», «газеты», «консервного ножа»¹.

Далее в этом пространстве перехода от метареализма к противоположному полюсу выделяются стилевые области таких поэтов,

¹ *Кентип* (от др.-греч. kainos — новый) — в отличие от архетипа, образная формула, обобщенная схема-эйдос исторически новых явлений, таких как «метро», «пляж», «газета» (подробнее об этом понятии см.: *Энттейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. С. 388–392).

как А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко. Их привлекает именно кенотипический уровень современной цивилизации, изобилующей новыми предметами и понятиями, исходный смысл которых не был задан предысторией и мифологией, но требует столь же обобщающего, моделирующего подхода. В их стихах — «молекулярные двойные спирали», «контакт тактильный», «гипотетичные медианы», «конструкция кронштейна» и прочие техницизмы, осмысленные не как бытовые детали эпохи НТР, а как таинственные прообразы грядущего мироздания, как знаки выплывающей из мглы неведомой цивилизации, ее эсхатологические знамения. Восходя к традициям футуризма с его вкусом к современности, к технической пластике вещей, эта поэтика лишена его социально-эстетической воинственности и проповеднического утопизма — восторг перед будущим вытеснен пристальным, зрительно цепким вниманием к настоящему, к данности как таковой, к протяженности и длительности вещей. Такая поэзия уже не футуристична, а скорее *презентальна* — как поэзия присутствия, поэзия настоящего (*лат. praesens*).

Презентализм утверждает само присутствие вещи, ее видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие ее осмысленности. Между крайностями поэтического монизма (слияние вещи и смысла) и дуализма (их разобщенность) здесь вырисовывается особый, срединный подход к реальности, близкий к феноменологическому описанию. Поэтическое произведение строится как последовательность разных взглядов на вещь, способов ее восприятия и запечатления, которые в совокупности суть проявления ее собственной сущности. Так, «сом» у А. Парщикова — это совокупность всех его восприятий: зрительных и осязательных, в воде и на суше, наяву и во сне:

Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея.
Всплывая, над собой он выпятит волну.
Сознание и плоть сжимаются теснее.
Он весь как черный ход из спальни на Луну.
А руку окунешь — в подводных переулках
с тобой заговорят, гадая по руке.
Царь-рыба на песке барахтается гулко
и стынет, словно ключ в густеющем замке.

А. Парщиков. *Сом*

Вещь есть явленность вещи, сумма ее преломлений через разные визуальные среды и знаковые коды. Вещь не соединена

с идеей и не противопоставлена ей, а сама по себе есть «идея», то есть, в исконном древнегреческом значении слова, «видимость» — то, что представляет, «презентирует» самое себя. Принцип такого мировидения, которое изнутри себя есть мироздание, выразили и А. Парщиков: «я стал средой обитания зрения всей планеты», и И. Кутик в своей оде:

На этом гребне, что пробрезжил
как судорога, вдоль излук
осевших круто побережий,
Восток перескочил на Юг.
Вот так, играя возле глаза
калейдоскопом, можно сразу
увидеть всех формаций связь,
когда по воле первой встряски
тасуются узоры, краски,
но все — лишь взора ипостась.

И. Кутик.

*Ода на посещение Белосарайской косы,
что на Азовском море*

В этом же среднем стилевом диапазоне между полюсами метареализма и концептуализма находится и поэзия Александра Еременко. Однако в отличие от Парщикова и Кутика, которые как бы сращивают, сглаживают стилистические диссонансы высокого и низкого, природного и технического, духовного и бытового, сводя их в пространство всеобъемлющего, «многоочитого» видения, Еременко заостряет эти контрасты, выявляя несводимость разных планов бытия, швы и зазоры между ними:

Громадный том листали наугад.
Качели удивленные глотали
полоску раздвигающейся дали,
где за забором начинался сад.
Все это называлось — детский сад,
а сверху походило на лекало.
Одна большая няня отсекала
все то, что в детях лезло наугад.
И вот теперь, когда вылезит гад
и мне долдонит, прыгая из кожи,
про то, что жизнь похожа на парад,
я думаю, какой же это ад...

Ведь только что вчера здесь был детсад,
стоял грибок и гений был возможен!

А. Еременко.

Громадный том листали наугад...

Сонет строится на контрастах — не только семантических («сад» — «ад», «гад» — «гений»), но и стилистических («полоска раздвигающейся дали» — «долдонит, прыгая из кожи», «вылазит гад» — «гений был возможен»). Еременко — поэт очень резких, рельефных очертаний, каждый знак выпячен в своем значении. Но это не концептуалистская гипертрофия знака за счет значения, не выявление и выпотрашивание самых изначальных схем эстетического восприятия. Архетипы здесь сохраняются в глубине, в подтексте, не определяясь, не выставляясь в качестве опустошенных стереотипов. Так, в данном сонете угадывается архетипика невинного детства и райского сада, в который проникает пресмыкающееся, от дьявольской гордыни выпрыгивающее из собственной кожи — и наводящее порчу на человеческий род своей «парадной» лестью, ввергающее в грех и соблазн — преддверие ада. Разумеется, все это не первый, прозрачно-сквозящий слой значений (как, например, в стихах О. Седаковой), но второй, уже задвинутый плотной заставкой современного быта и социума.

Двигаясь дальше вдоль этой стилевой шкалы, мы переходим в область концептуализма — этот сдвиг продемонстрирован у Д. Пригова, для которого вся реальность и даже глубинно-архетипические ее слои уже становятся полем концептуальной игры, хотя и проведенной по правилам более или менее традиционного, раешно-«дурацкого» стихосложения. Еще дальше в сторону концептуального предела — Всеволод Некрасов, пользующийся в основном материалом служебных и вводных слов, междометий и прочих абстрактнейших элементов языка. Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие «того», «это вот», «так ведь», «ну и», мог бы писать Акакий Акакиевич. Это словарь маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей, невразумительной словесной каше, состоящей из канцеляризмов или превращающей в канцеляризмы даже такие слова, как «весна» или «синий», — они повторяются в одном стихотворении по десять-двадцать раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, в союз или частицу. Поэзия Вс. Некрасова — это поэзия служебных слов, произносимых с небрежностью ворчуна и настойчивостью заики, угасающая,

иссякающая, задремывающая речь, в которой эстетически осваивается само качество монотонности, бедности, минимальности. Наконец, Лев Рубинштейн представляет самый крайний и последовательный концептуализм: он пользуется уже не словами, а готовыми словесными блоками, схемами типа карточек в каталоге, пунктов в служебной инструкции или команд в системе ЭВМ или АСУ.

Так от архетипа — через кенотип — к стереотипу, через тончайшие сдвиги в отношениях идеи и вещи, покрывается все поле образных возможностей новой поэзии.

При этом индивидуальный стиль актуализируется в современной поэзии не принадлежностью к той или иной группе или направлению, а включенностью в само поле их противостояния, через которое разворачивается диалектика художественного образа, стремящегося в одном своем пределе к мифу, в другом — к концепту. Метареализм и концептуализм, а также промежуточная зона между ними, которую можно обозначить как презентализм, — этими наименованиями очерчиваются новые образные формации, между которыми остается достаточно свободного пространства, чтобы в нем мог возникнуть новый, сколь угодно крупный по дарованию поэт.

* * *

Экология культуры требует признать достойными существования все виды и типы творчества, которые в своем взаимодействии образуют многосложную систему: удалим одни элементы — разрушатся, лишатся питания и значения другие. Эгоцентризму того или иного направления, желающему вытеснить все остальные, нужно противопоставить *экоцентризм* — самосохранение культуры во всей разности и дополнительности ее составляющих.

От метафоры к метаболу. О «третьем» тропе

Особенность нового стилевого течения порой усматривают в его приверженности к метафоре, пишут о И. Жданове или А. Еременко как о «метафористах» или даже «метаметафористах». Как видим, это не просто терминологическое заблуждение — но

непонимание сути новой поэзии. Под знаменем метафоры в поэзию входило поколение А. Вознесенского, расцветившее волшебными узорами сходств и подобий скучную ткань повседневной действительности, расставившее на ее пути множество преломляющих призм. Однако через метафору действительность лишь находит свое подобие в другой действительности — они остаются разведенными, взаимно не преобразенными, как реальность и впорхнувшая в нее иллюзия. Вот перед нами олени, скользящие через лес, — и вдруг на миг в этой глуши вспыхивает призрак городского уличного движения, чтобы тут же погаснуть: «олени, как троллейбусы, снимают ток с небес» (А. Вознесенский). Метафора или сравнение — это вспышка, более или менее яркая, но неизбежно гаснущая, ибо привносится в реальность откуда-то извне, чтобы на миг осветить ее и запечатлеть. Новая поэзия ищет источник света в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его одновременную и безусловную принадлежность разным мирам. Такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на «реальное» и «иллюзорное», «прямое» и «переносное», но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность, мы, в отличие от метафоры, назовем *метаболей*. В переводе с древнегреческого «метабола» буквально означает «пере-брос»; сопутствующие значения этого слова — «поворот», «переход», «перемещение», «изменение». В химии и биологии метаболизмом называют обмен веществ, в архитектуре — использование динамических градостроительных моделей с заменяемыми элементами («плавающий город» и т. п.).

Поколению 1980-х годов, во всяком случае тем поэтам, которых принято называть метареалистами, свойственно недואльное построение образа: на место условного сходства вещей становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности. Знаменательно, что движение от метафоры к метаболе подчас разворачивается в пределах одного стихотворения, как бы воспроизводя направление общего поэтического сдвига.

Домашний зверь, которым шорох стал
и ход лесной, — вот этот стол уютный.
В своей глубине он дикий быт смешал
с возней корней, таинственной и мутной...

И. Жданов. Стол

В первых двух строках И. Жданова — намек на традиционную метафору: стол похож на четверолапного зверя. Но это лишь зрительное подобие, за которым поэт угадывает глубинную причастность стола дремучему лесному бытию, которое все еще длится в его древесном составе, выдавая себя то глухим скрипом, то узором, выступающим из-под скатерти:

И иногда с поверхности его
под шум ветвей, замешенный на скрипе,
как скатерть рук, сползает торжество
медвежьих глаз, остановивших липы,
их мягкий мед, скользящий по стволам,
сквозь лапки пчел, сквозь леденящий запах.
И в этот миг живут по всем столам
немые лица на медвежьих лапах.

Стол

Несколько упрощая, можно сказать, что тут существенно не сходство, а прямое прикосновение, принадлежность, то самое «при чем», которого недостает метафоре. Медвежье и пчелиное образуют один мир с древесным, их соединяет влекущий медовый запах, тысячи «прилипчивых» взглядов и прикосновений, избородивших поверхность ствола, одушевивших его сущность; и все это большое и малое зверье, рыскавшее у корней, роившееся в кроне, теперь вошло в существо стола и дремучими лицами простирается в его смутных узорах.

Сопоставим два образа, внешне сходные по предметной мотивации, но глубоко различные по структуре, — метафорический и метаболический. У Андрея Вознесенского:

Как золотят купола
в строительных легких лесах —
оранжевая гора
стоит в пустынных лесах.

*А. Вознесенский.
Осень в Дилижане*

Метафора делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и отображающее подобие. У Вознесенского четко заявлена точка отсчета, описываемый предмет — природа Дилижана, по отношению к которому привлекаемое подобие — купол церкви — призрачно и условно, как бы парит над

действительностью, не проникая в ее состав, отслаиваясь, на правах красочного, живописно подобранного соответствия. Осенняя листва похожа на золотой купол. Леса, восходящие на дилижанскую гору, похожи на строительные леса, воздвигаемые вокруг церкви. Вознесенский — блестящий поэт метафорических подобию, ассоциативных вспышек, двойных перемежающихся образных рядов. Но вот как та же предметная основа преобразована в уже цитированных стихах нового поэта — Александра Еременко:

...В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Перед нами образ-метабола: «леса» поворачиваются к нам то первозданной, то производственной своей стороной, причем в этом круговращении нет «опорной» реальности к «надстроечной» иллюзии, но есть сама действительность, чреватая превращениями. Метабола — это образ, неделимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам, — техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплелись растительные и металлургические черты. Разве это не реальность, внутри которой мы живем, не реальность наших индустриальных пейзажей, в которых проволока прорастает сквозь искореженное дерево, а дерево — сквозь проржавевшую балку? Это причудливая, барочная, босхианская реальность, которая сама по себе еще и ирреальна. Задать в ней точку отсчета, вывести технику из органики или органику из техники художник уже не рискует, точнее, не узурпирует себе такого права (не случайно Босху Еременко посвятил целую поэму). Метабола работает на самораскрытие реальности во всей чудесности или чудовищности ее превращений. Если метафора, заново внедренная в нашу поэзию поколением 1960-х годов (А. Вознесенский, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, Р. Рождественский), — это готовность поверить в чудо, то метабола — это способность его осязать.

Метафора родилась в результате закономерного, исторически необходимого расчленения мифологического образа-метаморфо-

зы, воплощавшего единство и взаимопревращаемость всех вещей, на отражаемое и отражающее, прямое значение и переносное, между которыми установилась условная связь по сходству. Но такой эстетический дуализм, искусственно обособляющий образ от реальности, перестает удовлетворять современное творческое сознание, устремленное к «реализму в высшем смысле». И метафора теперь, в свою очередь, преодолевается изнутри, восходя от раздвоенности к усложненному единству, от внешнего подобия далеких вещей к их необходимому соприсутствию в одной раздвинутой реальности. Конечно, здесь приходится говорить не о *возвращении* к древнему синкретизму, но о стремлении преодолеть условность метафоры *поступательно*. Образ-метабола — путь искания такой целостности, которая уже не сводится к простому тождеству и «оборотничеству» всех явлений, как в метаморфозе, но и не разводит их уподоблением по одному признаку, как в метафоре, а возводит на новый уровень поэтического сознания, где правда мифа трезво обоснована фантастичностью самой действительности.

Метабола — термин сравнительно новый в теории словесности. В крайне расширительном значении — как риторическую фигуру вообще, как «всевозможные изменения, касающиеся любого аспекта языка» — употребляют этот термин авторы «Общей риторики»¹. Мы предлагаем придать «метаболе» более узкий и конкретный смысл, введя ее в систему тропов наряду с уже существующими, и главным образом для восполнения очевидно пустующей, теоретически необозначенной области, лежащей между метафорой и метонимией.

С точки зрения поэтико-стилистической метаболей целесообразно назвать такой тип тропа, который раскрывал бы сам процесс переноса значений, его промежуточные звенья, то скрытое основание, на котором происходит сближение и уподобление предметов. В чем здесь отличие от метафоры, показывает определение последней, сформулированное в «Общей риторике»:

«Мы можем описать метафорический процесс следующим образом:

$$И \rightarrow (П) \rightarrow Р,$$

где И — исходное слово, Р — результирующее слово, а переход от первого ко второму осуществляется через промежуточное поня-

¹ Дюбуа Ж., Эделин Ф. и др. Общая риторика. М., 1986. С. 56.

тие П, которое *никогда в дискурсе не присутствует...*» (выделено мною. — М. Э.)¹.

Например, есенинская метафора «страна березового ситца» подразумевает, что березы подобны ситцу (по таким признакам, как крапчатая окраска, простота, женственность, связь с крестьянским бытом, деревенской природой), но эти общие признаки, «промежуточные понятия» не выводятся в поэтический текст. Точно так же в метафоре Маяковского «хребты веков» («мой стих дойдет через хребты веков») отсутствует то «понятие» (величавые преграды, уступами-гроздами восходящие до самого горизонта), которое создает переход от исходного («века») к результирующему («хребты»).

Метабола — это именно *выведение в дискурс* промежуточного понятия П, которое становится центральным, объединяет удаленные предметные области и создает непрерывный переход между ними. «Небо, помещенное в звезду, — ночь» (Иван Жданов): здесь небо и ночь вводятся между собой не в метафорическое, а в метаболическое отношение — через явленное в дискурсе П, «звезду», которая равно принадлежит обеим сближаемым областям: неба и ночи. Через это посредническое П совершается «обмен веществ» или, точнее, обмен значений в образе-метаболе. Небо и ночь, не связанные ни метафорическим «сходством», ни метонимической «смежностью», узнают друг друга в «звезде» как соединительном звене двух реальностей, через которое они могут превращаться и даже отождествляться. Отсюда эти поэтические «уравнения», которые придают четкую синтаксическую форму и даже формулировочность образам-метаболам — например, в стихах Ивана Жданова:

Море, что зажато в клювах птиц, — дождь.
Небо, помещенное в звезду, — ночь.
Деревя невыполнимый жест — вихрь.

«Клювы птиц» — это промежуточный образ между морем и дождем, как бы алгоритм превращения одного в другое (дождь — это море, пропущенное через П, через «клювы птиц», которые как бы разбрызгивают его по каплям и превращают в дождь).

В одной из этих прежних своих статей² я обозначил данный тип образа как «метаморфозу» — учитывая, что к этому термину

¹ Там же. С. 197.

² *Эпштейн М.* Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 64–72.

уже прибегали ученые, пытавшиеся расширить традиционную классификацию тропов (в частности, академик Виктор Виноградов)¹. Но термин «метаморфоза», в принципе верно характеризую «превращение» составляющих образа, не вполне точен по той причине, что предполагает развертывание этого процесса во времени, слишком прямо отсылает к превращениям того типа, которые описаны в «Метаморфозах» Овидия и связаны с наивно-мифологической верой в универсальное «оборотничество» всех предметов. Для современной поэзии существен не процесс взаимопревращения вещей, а момент их взаимопричастности, лишенный временной протяженности и сохраняющий их предметную и смысловую раздельность.

Метабола — это и есть такой мгновенный «переброс» значений, благодаря которому предметы связуются вневременно, как бы в пространстве многих измерений, где один может совпасть с другим и одновременно сохранить отдельность. Крайние члены метаболы — таковы в приведенном примере «дождь» и «море», «небо» и «ночь», «дерево» и «вихрь» — можно назвать *метаболическими*. Между ними не перенесение смысла по сходству или смежности, но и не процесс превращения во времени, а вневременная причастность через посредствующие звенья, которые можно назвать *медиаторами*: клювы птиц, делающие море дождем; звезда, точка света, в которую сжимается дневное небо, тем самым являя вокруг нее ночь; жест, каким дерево рвется за собственный предел и становится вихрем. Метабола — это новая стадия объединения разнородных явлений, своеобразный троп-синтез, воспроизводящий некоторые особенности тропа-синкрезы, то есть метаморфозы, но возникающий уже на основе ее расчленения в классических художественных формах переноса: метафоры и метонимии.

Если на синкретической стадии (метаморфоза) явления превращаются друг в друга, полностью отождествляются, а на стадии дифференциации (метафора) уподобляются друг другу чисто условно, «как бы», то на стадии синтетической (метабола) они обнаруживают причастность друг к другу, то есть превратимость

¹ Академик Виноградов предлагал называть «метаморфозами» образы типа ахматовского «Я к нему влетаю только песней и ласкаюсь утренним лучом» (Виноградов В. О поэзии Анны Ахматовой // Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 411–412). Однако такой тип образа — это элементарное сравнение, слегка замаскированное употреблением творительного падежа вместо обычной сравнительной конструкции («влетаю как песня», «ласкаюсь как луч»).

при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференциации. Метаболиты не превращаются друг в друга (как в метаморфозе — юноша и цветок, «Нарцисс») и не уподобляются друг другу (как в метафоре, например, «хребты веков», где между хребтами и веками нет никакой реальной связи, никакого посредника, только сходство по признакам «громады» и «преграды»). Метаболиты («небо» и «ночь») частью совпадают (в медиаторе — «звезде»), частью остаются раздельными, то есть приобщаются друг к другу при сохранении самостоятельной сущности.

Введение третьего, промежуточного элемента в структуру образа придает ему новое качество достоверности сравнительно с метафорой: между предметами обнаруживается не просто сходство, но схождение в некоей третьей точке, откуда вырастает сам объем образно претворенного бытия. Дело не только в том, что к И и Р добавляется еще П, — благодаря этому опосредованию само И теряет свое однозначное качество «исходности», а Р — «результатности».

В двучленной метафоре эти два элемента, как правило, четко разделяются по своим функциям: исходной и результативной, или прямой и переносной, реальной и иллюстративной. Например, метафора «сердце горит» заключает в себе И («сердце»), употребленное в прямом значении, и Р («горит»), употребленное в переносном значении. Если же вводится третий, промежуточный член, то крайние два оказываются взаимообратимыми в своей «исходности — результатности», образ балансирует между ними, как, например, в стихотворении Ивана Жданова «Тихо сердце, как осень, горит...». Здесь горение — это П между сердцем и осенью, которые обнаруживают общую, скрытую в них реальность образа-метаболы. И в дальнейшем развитии образа уже невозможно закрепить за одним статус И, а за другим статус Р, поскольку «горение» происходит равным образом в обоих мирах: осеннего леса и замороженного сердца. О чем идет речь, о сердце или об осени, трудно определить однозначно. Прямые и переносные значения могут меняться местами, потому что найдена и словесно выражена третья реальность — «горения», в которой одинаково сходятся первые две. *Образ становится обратимым.*

Поэтому в предлагаемой нами формуле образа-метаболы не только П выводится из скобок (поскольку промежуточный член, в отличие от метафоры, *присутствует в самом дискурсе*), но и стрелки становятся *двунаправленными*: каждый из крайних чле-

нов может восприниматься и как Исходный, и как Результирующий:

Метафора:

И › (П) › Р

БЕРЕЗЫ › (пестрая окраска, простонародность)› СИТЕЦ

ВЕКА › (громадность, создание преграды) › ХРЕБТЫ

Метабола:

И/Р ◊ П ◊ Р/И

НЕБО ◊ ЗВЕЗДА ◊ НОЧЬ

МОРЕ ◊ КЛЮВЫ ПТИЦ ◊ ДОЖДЬ

Корни метаболической поэтики, разросшейся в самостоятельную систему у поэтов 1980-х годов, так называемых метареалистов, обнаруживаются у классиков XX века: Р.-М. Рильке, П. Вальери, О. Мандельштама. Например, одно из сложнейших для понимания стихотворений Мандельштама, «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...», являет своей прозрачайший смысл именно в плане метаболической образности: подыскиваются те «промежуточные понятия», через которые вступают в опосредованную связь свойства тяжести и легкости, грубости и нежности. Образность этого стихотворения пролегает как раз через зону П, по отношению к которой И и Р оказываются обратимыми: невозможно зафиксировать за одними словами прямые значения и статус исходных, а за другими — переносные и статус результативных. Сама реальность оказывается как бы сплошь промежуточной — не точечно-дискретной, как в метафоре, а протяженной, континуальной.

Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети!
Легче камень поднять, чем имя твое повторить.
У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть.

О. Мандельштам.

Сестры — тяжесть и нежность...

Что общего между этими разнородными явлениями: соты и сети, камень и имя?.. Переход тяжести в нежность и обратно, обмен этими свойствами у соответствующих предметов. Легчайшее — «имя» — оказывается более тяжелым, чем «камень», а повторить — труднее, чем поднять. Самой тяжелой заботой оказывается легкость существования, избыток времени (вопреки представлению о заботе как нехватке здесь сам звуковой строй обнаруживает общность «заботы» и «избытка» — аллитерация согласных з — б — т). «Соты» и «сети» — это переплетение «мягкости» и «твердости» в самой фонетической ткани слов, не говоря уж о тяжести наполненных сот и легкости сквозящих сетей.

И далее — воздух тяжелеет, замутняется, обнаруживая свойства темной воды... Мимолетное, эфемерное время являет тяжесть почвы, вспаханной плугом... Наконец, образная доминанта всего стихотворения — это розы, в бутонах которых наглядно выражен признак «тяжести», а в лепестках — «нежности». Розы были «землею» — и они же плывут по воде:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

Метабола — это и есть «двойной венок», заплетенный в водовороте медленно вращающейся реальности, развивающейся из себя, словно лента Мёбиуса, в которой нельзя определить точку, грань, разрыв, где внутренняя сторона переходит во внешнюю и обратно. Образ-метабола разворачивает волновую (а не корпускулярную) картину мироздания, в которой сходства-подобия отдельных предметов переходят в их плавные схождения, а разрозненные частицы вовлечены в энергетическое поле всеобщей и взаимной причастности. Здесь нет «уподобляемого» и «уподобляющего», реального переднего плана и условно-иллюзорного заднего, нет деления слов на «исходные» и «результатирующие», значений — на прямые и переносные... Но есть растянутое на весь объем реальности П — превращение, переход, промежуток, в который умещается все: между тяжестью и нежностью, между морем и дождем, между ночью и небом, между деревом и вихрем.

Мое описание метаболы сходно с тем, что Ж. Делёз и Ф. Гваттари понимают под «ризомой», особой «бесструктурной структурой» или «аморфной формой», в которой все направления об-

ратимы. Ризома (корневище, грибница) так относится к модели дерева, как метабола в моем описании относится к метафоре. «В отличие от деревьев или их корней, ризома связывает любую точку с любой другой... В отличие от структуры, которая задается рядом точек и позиций, с бинарными отношениями между точками и однозначными отношениями между позициями (ср. с метафорой, где значимо противопоставление сравниваемого и сравниваемого, буквального и переносного значений. — М. Э.), ризома состоит только из линий: линий сегментарности и стратификации и линий полета или перехода (детерриториализации) как максимального измерения, за которым множественность претерпевает метаморфозу, меняет свою природу... Ризома — это нецентрированная, неиерархическая, необозначающая система... определяемая только циркуляцией состояний...»¹ Используя эту терминологию, можно определить метаболу как *троп-ризому*, составляющие которой не подчиняются древообразной иерархии буквального, переносного и символического значений, но представляют собой свободную циркуляцию и взаимообратимость этих значений.

Метабола преодолевает двойственность метафоры отчасти и потому, что метонимический способ связи — по смежности — привходит контрапунктом в возрастание метаболического образа: осы смежны розе, роза — земле, дождь — морю, дерево — вихрю. Но в том и состоит качественное отличие метаболы от метонимии, как и от метафоры, что двучленность преодолевается в растянутом промежутке, в неделимом третьем, среднем звене — органике всюду прорастающего, многомерного и всереального бытия.

В метонимии один элемент, результирующий, замещает собой другой, исходный, перенимая его прямое значение в качестве своего переносного. Например, в известной пушкинской метонимии «все флаги в гости будут к нам» исходное значение тропа — «страны, державы», результирующее — «флаги», переносным значением которого и становятся «страны». Точно так же в стихотворении Лермонтова «Белеет парус одинокой...» парус выступает как метонимия неназванного корабля или лодки. Метабола же не заменяет одного другим, а ищет третьего, в котором одно проступало бы через другое, как небо проступает в ночи — через звезду,

¹ Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia / Trans. by Massumi B. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1987. P. 21.

как земля в розе — через ее тяжесть, как вихрь в дереве — через его невоплотимый порыв, как камень в имени — через труд его произнесения, как легкость в заботе — через избыток времени. Вещи не заменяют друг друга, не уподобляются друг другу, но проступают друг в друге, образуя нечто третье, недвойственное, неделимое — образ-метаболу.

Не подобие и не смежность, а причастность обнаруживается в этом виде поэтического тропа: реальность, ведущая от двух видов двоицы (метафоры и метонимии) к третьему виду — троице, вводящая в тайну ее структурной неслиянности-нераздельности.

1986

Как труп в пустыне я лежал...

От лирического «я» к лирическому «оно»

1

Новая поэзия вызывает у читателя чувство эстетического беспокойства, утраты ориентира. Раздаются жалобы на зашифрованность, переусложненность... Дело не в сложности языка, а в принципиальном отсутствии какого-то устойчивого центра, который раньше отождествлялся с лирическим героем. Все сложности прояснялись, как только соотносились с централизованной системой отсылки к себе: «я — такой-то... я так вижу мир». Как бы ни был этот герой демонически страшен или цинически опустошен, фанатически жесток или наивно придурковат (в поэзии символистов, футуристов, соцромантиков, обэриутов и т. д.), он все-таки давал читателю счастливую возможность перевоплотиться, раздвинуть свое «я» за счет кого-то другого.

Сейчас отождествляться не с кем. Поэзия перестает быть зеркалом самовлюбленного эго, остается лишь мутноватое пятнышко банальностей от его последних лирических вздохов. Вместо множимых отражений — кристаллическая структура камня, упираясь в которую взор не возвращается назад, на себя. Поэзия Структуры приходит на смену поэзии Я. На каком-то решающем слове истории «я» обнаружило свою ненадежность, недостоверность, предательски ускользнуло от ответственности — ответственность взяли на себя структуры. Социальные, знаковые, ядер-

ные, генетические... Не человек говорит на языке этих структур, но Кто-то настойчиво обращается к человеку. В нашей воле — понять. И новая лирика — опыт освоения этих отчужденных, заличностных структур, в которых ощущается присутствие совсем другого Субъекта, вовсе не подходящего к привычным меркам субъективности: «человек — мера всех вещей» и т. п. Скорее вещь становится мерой всего человеческого, поскольку через нее угадывается то Другое, что человек ощущает и в первооснове своего «я». И новая поэзия — это уже не самовыражение, а скорее Его выражение, движение в мирах, где гуманность не оставила следа, но куда человеку дано заглянуть через странно устроенный хрусталик поэтического глаза.

То, что А. Блок ощутил в свое время как «кризис гуманизма», как прорастание «чрезвычайной жестокости» и «первобытной нежности», животных и растительных форм в человеке¹, в наше время достигло зрелости, обнаруживая на месте прежнего индивида множественность самодействующих форм бытия в их совместном «музыкальном» напоре. О том же и почти теми же словами свидетельствовал О. Мандельштам: «В нем (поэте. — М. Э.) поют идеи, научные системы, государственные теории...»² Все это движение лирики за пределы лирического «я» обнаруживает глубину совсем другого, более изначального, а поэтому и завершающего опыта, ускользающая структурность и сверхсубъективность которого лучше всего описывается в терминах религиозных, хотя и не связана прямо ни с какой конкретной религиозной традицией. Суть, конечно, не в теме, а именно в субъекте высказывания, который в новой лирике фиксируется за пределами авторской личности и в то же время, в итоге всех процессов развоплощения и «обезличивания», не может не принимать свойства трансцендентной Личности.

2

Различна природа структур, встроенных в современную поэзию на правах замещенного центра. Поэты-концептуалисты — Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн, Тимур

¹ Кризис гуманизма // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 346.

² Слово и культура // Мандельштам О. Т. 2. С. 227.

Кибилов, Михаил Сухотин — исследуют механизмы массового сознания и повседневной речи, которые действуют автоматически, как бы минуя волю и сознание человека, говорят «сквозь» него. Обнажаются пустые схемы расхожих идей, выпотрошенные чучела современных мировоззрений — «концепты». «Жизнь дается человеку на всю жизнь...» (Рубинштейн), «Гордо реют сталинские соколы...», «Спой мне песню про все, что угодно, лебединую песню, кумач!..» (Кибилов).

Вот новое постановление
Об усилении работы
Его читает населенье
И усиляет те работы...

Д. Пригов

Концептуализм — это поэзия *перечеркнутых* слов, которые сами стираются в момент высказывания, как ничего не означающие. Их присутствие должно быть выставлено именно в отсутствии или стертости смысла, как загадка самопроявляющейся пустоты. Всякий раз, как произносится нечто подобное — «абсолютно правильная» или «абсолютно банальная» речь, — возникает неловкая пауза, натянутое молчание, выдавая действительное присутствие Абсолюта, только отрицательного, пустотного. Вроде бы так уже никто не говорит — но так продолжает говорить сам товарищ Никто, притязающий на руководящую роль в литературе и жизни, и от его имени написаны многие концептуальные стихи, дающие наконец читателю возможность *ни с кем* не отождествиться.

Но главное, быть может, в другом: нарочитая банальность таит в себе обратный смысл, углубляет зону невысказанного. Если не просто смеяться концептуальным стихам, видя в них пародию на стереотипы массового сознания, то можно почувствовать и нечто большее: за говорящим Никто — подлинную лирику молчащего Иносубъекта. Ведь только по отношению к Его сверхнаполненному молчанию все слова могут звучать так бедно, плоско, ничтожно, коряво, как звучат они у концептуалистов. Сентиментальное самоназвание их литературной группы — «Задушевная беседа» — тоже входит в эту концептуальную игру с затертыми, заведомо чужими словами, не оправдывающими своего значения: ведь в творчестве группы нет ничего «задушевного» и похожего на «беседу»...

И тем не менее тонкий слух, наверное, уловит в этих «как бы стихах» какой-то отзвук чеховской интонации, той, с какой Чебутыкин зачитывает из газеты: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа» — или переубеждает собеседника: «А я вам говорю, чехартма — баранина» («Три сестры»). За пошлым текстом развертывается подтекст непонимания, разобщенности, одиночества. Сравним у Пригова: «Порубан снова президент / Теперь уж правда в Бангладешии...» — или у Рубинштейна: «Да не говорите вы ерунду! При чем здесь „Горе от ума“, когда это „Мертвые души“: все те же опустошенные знаки «полезной» информации или «содержательного» общения. Правда, у концептуалистов уже сам подтекст, как «иное, более глубокое значение», растворился, уступив место «никакому значению»: слишком много слов вылетело на ветер в словоизвержениях XX века, чтобы за ними не выветрился и следующий слой — психологическая подоплека, обнажив еще более глубинный — метафизическую пустоту. Эти мертвые слова, «как пчелы в улье опустелом», выметают из языка концептуалисты, позволяя нам на пределе обманутого слуха услышать само молчание.

3

Зато другие поэты — такие как Иван Жданов, Ольга Седакова, Фаина Grimберг, Алексей Парщиков, Илья Кутик, Владимир Аристов — берут в свой словарь, как в Красную книгу речи, все оставшиеся в живых слова, крайне напрягая и даже перенапрягая их смысл, чтобы явить структуру подлинной реальности, которая тоже несводима к лирическому «я», но постигается уже не отрицательно, а утвердительно. Метареализм — так можно назвать это поэтическое течение — открывает множественность реальностей: той, что явлена зрению муравья, и той, что свернута в математической формуле, и той, про которую сказано «неба содроганье». Метареальный образ не просто отражает одну из этих реальностей (зеркальный реализм), не просто сравнивает, уподобляет (метафоризм), не просто отсылает от одной к другой посредством намеков, иносказаний (символизм), но раскрывает их подлинную сопричастность, взаимопревращение — достоверность и неминуемость чуда. «...Я знаю кое-что о чудесах: они как часовые на часах»

(О. Седакова). Чудеса блюдут законы иной реальности внутри этой, открывают и стерегут выход в новое измерение, поэтому образ становится цепью метаморфоз, охватывающих Реальность как целое, в ее снах и пробуждениях, в ее выпадающих и связующих звеньях.

При этом слова не комкаются, не отбрасываются, как «ничьи», а устремляются к пределу всеотзывчивости, многозначности, укореняются в глубинах языковой памяти. Чем более перемешаны разновременные и разнонациональные слои культурной почвы, тем свежее ростки и обильнее всходы. Метареализм — поэзия *подчеркнутых* слов, каждое из которых должно означать больше того, что оно когда-либо означало. Как самохарактеристика этой поэзии звучат строки:

То ли буквы непонятны, то ли
нестерпим для глаза их размах —
остается красный ветер в поле,
имя розы на его губах.

И. Жданов.

Область неразменного владенья...

Значение достигает такой интенсивности, что исчезает разница между означающим и означаемым. От букв, составляющих имя розы, остается ветер, окрашенный в цвет самого цветка: называть — значит приобрести свойства названного. Имя становится плотью. В той сверхдействительности, которую исследуют поэты-метареалисты, нет человечески условного противопоставления вещи и слова: они обмениваются своими признаками, мир читается как книга, написанная буквами «нестерпимого размаха»...

Поэты, прошедшие опыт безвременья, постигают величие уплотнившегося пространства. В отличие от поэтов-шестидесятников, для которых мир делится на эпохи и периоды, страны и континенты, поэты, начавшие писать в 1970-е и печататься в 1980-е, духовно пребывают в многомерном континууме, где соприкасаются все времена и сознания, от неолита до неоавангарда. Исторический поток утратил однонаправленность, именуемую прогрессом, и там, где он замедлился и расширился, обозначилось устье: впадение в океан, где времена уже не следуют друг за другом, а вольно колышутся в бескрайнем просторе.

Новые поэты ловят импульсы смысловых колебаний, сразу проходящие через все эпохи: аукнулось в Средневековье — отозвалось в середине XX века... Все они, дети безвременья, испытали не только негативное воздействие исторического застоя, превратившего их в задержанное, «застоявшееся» поколение, — но и позитивное ощущение сверхисторических устоев, обнажившихся на отмели последних десятилетий.

Безвременье — пародийный памятник вечности. И если одни поэты, метареалисты, устремлены в эту *вечность*, а другие, концептуалисты, обнажают ее *пародийность*, то третьи запечатлевают ее именно как *памятник*.

4

В стихах группы «Московское время» и близких ей поэтов — Сергея Гандлевского, Бахыта Кенжеева, Александра Сопровского, Евгения Бунимовича, Виктора Коркия и др. — есть множество острых примет современности, явленной как изумительно сохранившийся слой в зоне будущих археологических раскопок. «...Мы годы свои узнаем в концентрических кольцах столицы» (Е. Бунимович). Поэты этого круга редко уходят в дальние эпохи и в метафизику, им ближе тесный и призрачный быт московской старины 1970–1980-х годов. Да, старины, потому что вольно или невольно она вдвинута в новое сверхисторическое измерение, где выступает как один из причудливых слоев уходящего времени, даже если мы все еще проживаем в нем: последний, горько-сладкий остаток временности как таковой. Знаменательно, что именно у этих поэтов еще отчасти сохранен лирический герой, но он уже не столько переживает, сколько сберегает пережитое и прожитое, пополняя честными и грустными свидетельствами драгоценный архив «личности двадцатого столетия», музей скончавшегося Человека.

Был или нет я здесь по случаю,
Рифмуя на живую нитку?
И вот доселе сердце мучаю.
Все пригодилось недобитку.

С. Гандлевский. Элегия

В отличие от национал-*архаистов*, собирающихся прошлым бить настоящее и всерьез пишущих как сто лет назад¹, поэты «Московского времени» проявляют вкус и чутье *археологов*, не подменяющих времена, знающих, как хрупок и рассыпчат тот полуистлевший материал — лирическое «я», с которым они ведут свою кропотливую, реставраторскую работу, как рушится от прямого прикосновения к здешнему и теперешнему. В их стихах «я» просвечивает отчетливым, но застылым силуэтом, как будто сквозь прозрачную окаменелость. В плотно ассоциативной ткани письма время загустевает, как в холодных и чистых слитках, выброшенных древней пучиной. Как назовут эту эпоху, эту генерацию потомки? Быть может, «*янтарный век*» русской поэзии.

5

Читателям, воспитанным на поэзии предыдущих поколений, эта метапоэзия, отстраненная от «боевого» участия в современности, кажется мертвенной. Где страсти, где воодушевление, где порыв? Вместо лирического героя, увлеченного, негодующего, объездившего мир от Канберры до Калькутты или, напротив, целомудренно верного родным пашням и пажитям, — вместо этого обостренно чувствующего «я» или раздумчиво-уверенного «мы» выдвигается некое странное лирическое Оно. Никак невозможно представить его в конкретном человеческом облике. Даже любовь — это не чувство, не влечение, а скорее контур туго загнутого, замкнутого на себя пространства, кривизна которого то взрывается землетрясением, разъединяя влюбленных, то разрывает зеркало на куски, соединяя их. «Землетрясение в бухте Цэ» Алексея Парщикова или «Расстояние между тобой и мной — это и есть ты...» Ивана Жданова — это произведения о любви, но она рас-

¹ Имеются в виду молодые поэты неославянофильского круга, почитающие себя единственными законными наследниками золотого века классики: Николай Дмитриев, Виктор Лапшин, Владимир Карпец, Михаил Шелехов и др. Их подборка была «по контрасту» и для «равновесия» опубликована в том же альманахе «День поэзии — 1988» (М., 1988), где был впервые опубликован и данный текст, предваряющий подборку поэтов новой волны — Д. Пригова, Н. Искренко и др.

сматривается скорее с точки зрения топологии или геофизики, чем законов психологии, «человековедения».

Открылись дороги зрения,
запутанные, как грибницы,
и я достиг изменения,
насколько мог измениться...
Смыкая собой предметы,
я стал средой обитания
зрения всей планеты.
Трепетание, трепетание...

А. Парщиков.

Землетрясение в бухте Цэ

Новая поэзия как будто не детище Нового времени, с его установкой на центральность человека в мироздании, а память более ранних и предчувствие более поздних времен, когда человечность, перестав быть непрременной точкой отсчета, может быть, станет неминуемой точкой прибытия. Когда и почему мы решили, что поэзия должна быть скроена по мерке человеческого «я», что ее герой должен быть ростом со своего исторического современника, иметь то же быющее, взволнованное сердце, те же затуманенные мечтой и страстью глаза, тот же язык, годный для объяснения с согражданами? Лирическое Оно имеет своим прообразом скорее вставленные друг в друга колеса, которыми двигал Дух священных животных — херувимов, и ободья вокруг них полны были глаз¹.

Разве не оттуда: от Книги пророка Иезекииля, Книги пророка Исаии идет предначертанный высшей поэзии и заповеданный нам от Пушкина путь поэта-пророка? Перечитаем «Пророка» сегодняшними глазами — и нас как будто впервые потрясет необходимость *умерщвления* человеческого. Пророку было дано змеиное жало вместо языка, пылающий уголь вместо сердца... Что это за чудовище лежало в пустыне — с жалом во рту и углем в грудной клетке! А ведь это был пророк — в нем уже все готово было восстать по зову Господа:

Как труп в пустыне я лежал...

¹ «Вид колес и устройство их — как вид топаза... А ободья их — высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз... Куда дух хотел идти, туда шли и они...» (Иез. 1: 16–20).

Современная поэзия напоминает такой же труп — торчат острые жала, углеродистые тела. Но почувствуйте: весь этот невообразимый агрегат готов подняться и возвестить истину по одному слову свыше — он сделан так, чтобы отозваться и затрепетать. Серафим уже совершил свой тяжкий чернорабочий труд: новый, сверхчеловеческий организм готов к жизни. И современники, которые видят в нем только нечеловеческое уродство и набор механических деталей, не подозревают, что именно от него они смогут услышать слова, передающие мысль и волю Бога. Чтобы дойти до людей, пророк должен умертвить в себе человека. Чтобы жечь их сердца, он должен иметь в груди уголь вместо сердца. Мы живем в неизвестной, может быть, очень короткой паузе.

...И Бога глас ко мне воззвал...

Теперь остается только слушать, внимать, не пропустить этого голоса в пустыне, которой окружено пока одиночество пророка, похожего на труп.

1987

Высшая реальность в метареализме и концептуализме

Общее между метареализмом и концептуализмом, при всей их противоположности, — метафизическая установка на высшую реальность, которая постигается либо позитивно, в образах-преображениях, являющих эту реальность; либо негативно, в образах-безобразиях, отталкивающих от нее.

1. Метареализм. «Сад» у Ольги Седаковой

Метареализм — искусство метафизических прозрений, устремленное к реальностям высшего порядка, которые требуют духовного восхождения и мистической интуиции художника. Это движение может быть соотнесено с неоромантизмом или неосимволизмом — с тем существенным различием, что оно лишено горделивых претензий романтической личности и избегает условностей символического двоимирия. Стихотворение Ольги Седаковой «Ди-

кий шиповник» (1978) — одна из эмблем новой поэзии, которая религиозна не в знаках выраженного вероисповедания, а в интензивности самого акта веры.

Ты развернешься в расширенном сердце страданья,
дикий шиповник,
о,
ранящий сад мироздания!
Дикий шиповник и белый, белее любого.
Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.
Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,
глаз не спуская
и рук не снимая с ограды.
Дикий шиповник
идет как садовник суровый,
не знающий страха,
с розой пунцовой,
со спрятанной раной участка под дикой рубахой.

О. Седакова. Дикий шиповник

В этом стихотворении О. Седаковой нет сходств и соответствий, но есть непрерывная переплавка, преобразование сущности. Метареальная поэзия напряженно ищет ту реальность, внутри которой метафора вновь может быть раскрыта как метаморфоза, как подлинная взаимопричастность, а не условное подобие двух явлений. Метареализм — это не только «метафизический», но и «метафорический» реализм, то есть поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет ее разошедшиеся значения — прямое и переносное. Дикий шиповник — это образ мироздания, в котором глубже всего уязвляется невинность; но при этом тернистый путь ведет к заповедному саду, страдание — к спасению. Переспорить Иова, который вызывает Бога на суд за свои страдания, может только еще более невинный и еще более страждущий — Спаситель.

При этом сущность образа прорастает через его собственное расширенное, превращенное бытие, а не отсылает к чему-то иному. В дикорастущем кусте раскрывается природа одичавшего вселенского сада и одновременно — высшая природа Садовника, чье страданье возделывает этот сад и превращает «спрятанную рану» в «пунцовую розу». Ее торжественное имя уже понемногу озвучивает стих, прежде чем стать его смыслом: «развернешься», «рас-

ширенном», «мироздания» — и вот это созвучие расцветает полноценным словом «роза» (наблюдение Владимира Сайтанова).

Поэтически точно обозначено и место лирической героини — у ограды, в ожидании встречи. Развертывание образа: насаждение — сад — садовник (за которого, по преданию, был принят воскресший Спаситель) — напоминает прорастание семени, в оболочке которого уже заключено будущее растение: здесь органика превращения, а не техника уподобления. Вся поэзия О. Седаковой, если подыскивать ей предельно краткое, однословное наименование, может быть названа *поэзией преображения*.

Такова эта поэзия духовных структур мироздания, просвещающих ныне сквозь истонченную ткань истории. Уже нет необходимости, как в эпоху символизма, отчаянно нажимать на значения неких избранных слов и намекать на нездешние тайны. Щедрость здешнего существования и всего наличного словаря такова, что позволяет отсылать к иным мирам, не покидая этот, не пререживая его, но стущая в цветах и созвучиях. Или это зрелость самого времени, вплотную подступившего к жатве смыслов, когда Бог по обетованию станет «все во всем» — и уже не потребует храмового уединения и отдельной молитвы?

2. Концептуализм. «Дальше» Льва Рубинштейна

Другой предел современной эстетики — концептуализм. Словесные знаки здесь не устремляются к полноте значений, но, напротив, обнаруживают свою пустоту, свободу от означаемых. Концептуализм, зародившись как художественное направление на Западе в конце 1960-х годов, приобрел вторую родину в Советской России 1970–1980-х, где идеологическое сознание к тому времени выродилось в богатейший набор пустых фикций и выпотрошенных схем.

Концептуализм не ограничился игрой со знаками советской цивилизации, хотя они и подали ему пример языковой пустоты, который стал распространяться на языки других эпох и культур. Так, прозаик Владимир Сорокин создает некое клише русского психологического романа XIX века — огромное по объему сочинение, которое так и называется «Роман». Его могли бы сочинить Тургенев, Гончаров, Лев Толстой и Чехов, вместе взятые, если бы они когда-нибудь обрели собирательные черты «русского писате-

ля XIX века». Тем не менее такая обобщенная реальность: «русский роман XIX века» — существует, по крайней мере в сознании читателей и исследователей, и писатель-концептуалист берется восстановить ее в виде самостоятельного текста. Творческий синтез при этом опирается на предварительный анализ, вычленяющий общие свойства многих русских романов, их концептуальное ядро.

Для чего такое явно вторичное продуцирование текстов по уже известным языковым моделям? В том-то и дело, что «Роман» Сорокина читается как произведение о языке, существующем независимо от той реальности, которая на этом языке описывалась в XIX веке. Сознание читателя скользит по ряду означающих: так описывается природа, так — усадьба, так — выражение лица влюбленной барышни и т. д. «Нет на свете ничего прекрасней заросшего русского кладбища на краю небольшой деревни. Тихое, неприметное издали, лежит оно под густыми купами берез, теряется в зарослях боярышника...» — так начинается «Роман», сразу заявляя о себе как повествование о языке русской классической литературы. Эффект совершенно другой, чем при чтении Толстого или Тургенева, в романах которых языковые знаки более или менее прозрачны и направляют нас к означаемым, чтобы вызвать определенные мысли и чувства. Концептуализм отслаивает знаки от означаемых и демонстрирует самозначимость первых и прозрачность последних.

Но хотя концептуализм отрещивается от какой бы то ни было «содержательности» в искусстве, он тоже знаменует собой его последний, эсхатологический смысл. В мире наступает такая немота и чистота, что знаки перестают что-либо означать, выметаются, словно мусор, из опустевшей сокровищницы искусства. Намеренное косноязычие или чужезычие концептуалистов, как бы стирающих смысл произнесенных слов и заключающих их в кавычки, — это отрицательное выявление того же «запредела», который в положительной форме пытаются представить метареалисты. Концептуальная отработка языка оставляет нас в пространстве напряженного молчания, истления и ветхости всех знаковых систем.

Вот, например, отрывок из каталога Льва Рубинштейна «Все дальше и дальше». Вообще, каталог, в котором все высказывания пишутся на отдельных карточках, — характерный жанр концептуального творчества, демонстрирующий перечислимость образов,

их схематическую расчленимость на «первый», «второй» и т. д., — абстракция количества торжествует над пластикой качества:

1. Здесь все начинается.

Начало всему — здесь.

Однако пойдем дальше.

2. Здесь вас не спросят, кто вы и откуда.

И так все понятно.

Место, где вы избавлены от назойливых вопросов, — именно здесь.

Но пойдем дальше.

⟨...⟩

12. Здесь написано: «Прохожий. Остановись. Подумай».

13. Следующая надпись гласит: «Прохожий. Остановись. Попробуй придумать что-нибудь другое, лучше этого».

14. Здесь мы читаем: «Прохожий. Рано или поздно — сам понимаешь... Так что — сам понимаешь...»

15. Здесь написано: «Прохожий. Учти — ты можешь так ничего и не понять».

16. Здесь: «Прохожий. Мы даже не знали друг друга. О чем нам говорить?»

17. И здесь: «Прохожий. Не останавливайся. Иди дальше».

18. Пойдем дальше.

⟨...⟩

Если вдуматься, в этих пассажах изображается та же «последняя» реальность, что и в стихотворении Седаковой: некое абсолютное место, которое в одном тексте обозначается как «сад», в другом — как «здесь». Все описания *этого места* у Рубинштейна ничего не говорят или нарочно сбивают с толку: прохожий приглашается остановиться и подумать и вместе с тем не останавливаться и идти дальше. Все это описано как «здесь». Движение «дальше» и «дальше» также происходит внутри одного места, которое оказывается бесконечно растяжимым. Про него можно сказать одно и другое, прямо противоположное, — оно растяжимо не только пространственно, но и логически. Обесмысливая каждое из определений, Рубинштейн создает образ беспредельного, неизменного, внеобразного. Это своеобразная метафизика Абсолютного в его отрицательных терминах, не в дефинициях, а в «инфи-

нициях». Инфиниция — бесконечно отсроченная дефиниция, которая определяет некое понятие и вместе с тем указывает на его неопределимость. Инфиниции часто применяются в отношении фундаментальных понятий, которые используются в определениях, но сами остаются неопределимыми, таких как «Бог», «душа», «бытие», «жизнь», «мудрость», «любовь». Инфиниции особенно характерны для религиозно-мистических направлений мысли. Например: «Дао производит полноту и пустоту, но не есть ни полнота, ни пустота...» (Чжуан-цзы). «Причина всего, будучи выше всего, и не сущностна, и не жизненна, не бессловесна, не лишена ума и не есть тело... Она не единое и не единство, не божественность или благодать...» (Псевдо-Дионисий Ареопагит). Каталог Рубинштейна «Все дальше и дальше» — это, по сути, одна нескончаемая инфиниция некоего «места».

Если метареализм — это поэзия положительно запредельного, которое может быть явлено как Эдем, то концептуализм — поэзия отрицательно запредельного, которое может быть обозначено как Здесь-Нигде. Но общий признак обоих направлений — именно направленность к запредельному, что резко отличает их от предшествующих течений нашей словесности, приверженных исторически текущей реальности.

3. Норма у Платона и Владимира Сорокина

Высшая реальность, как известно, — одно из величайших изобретений европейской метафизики, в основании которой — учение Платона об идеях и нормах. Советская идеократия, по сути, усвоила через Гегеля и Маркса именно учение Платона о государстве, которое управляется властью идей и основанных на них социальных норм¹. Поэтому не случайно, что одно из основных произведений В. Сорокина, концептуально выворачивающих наизнанку идеологическую систему коммунизма, — роман «Норма». В нем можно видеть игру не только с насквозь нормативной общественной системой (в утопии Платона и в реальности СССР), но

¹ О связи марксизма с платонизмом и о том, что основой советской идеократии является *платомарксизм*, см.: *Эштейн М.* Об основных конфигурациях советской мысли в послесталинскую эпоху // Проблемы и дискуссии в философии России второй половины XX в.: современный взгляд. М.: РОССПЭН, 2014. С. 73–89.

и с категорией нормы в ее запредельной чистоте и вместе с тем гнетущей конкретности, которая превращает ее в обязательный ежедневный рацион сознательных граждан — порцию спрессованных фабричным способом фекалий.

Читать Платона вперемежку с Сорокиным, бросая взгляд то в идеалиста, то в концептуалиста, мне представляется полезным для выпрямления нашего метафизического взгляда. Попробуем положить с левой стороны диалог Платона «Политик», а с правой — книгу Сорокина «Норма».

У Платона читаем:

Чужеземец. Ты чудак! Трудно ведь, не пользуясь нормами, пояснить что-нибудь важное. (...) У меня, милый мой, оказалась нужда в норме самой нормы.

Сократ мл. Так что же? Скажи! Уж меня-то ты можешь не стесняться. (...)

Чужеземец. ...Мы — я и ты, верно, ничуть не погрешим, если решимся познать природу нормы по частям, сперва увидев ее в маленькой норме...

Сократ мл. Было бы совершенно правильно поступить именно так. (...)

Чужеземец. ...Для этого нам необходима, как было сказано, норма.

Сократ мл. Весьма даже необходима.

Чужеземец. Какую же можно найти самую маленькую удовлетворительную норму, которая была бы причастна той же самой — государственной — деятельности?»¹

В книге Владимира Сорокина «Норма»² как раз и демонстрируется разнообразие маленьких норм, из которых состоит жизнь обыкновенных советских людей и из которых слагается одна большая государственная норма.

Она снова села, выдвинула ящик в тумбе стола:

— Норму вот никак не осилю.

— А ты осиль.

Оля вынула пакетик, на котором лежали остатки нормы, стала отщипывать и есть... (С. 14)

¹ Платон. Политик. 277d — 279b // Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Мысль, 1972. С. 37–39. В переводе С. Я. Шейнман-Топштейн платоновское понятие «paradeigma» передается как «образец».

² Сорокин В. Норма. М.: Obscuri Viri, 1994. Ссылки на страницы даются в тексте.

Внизу плавала, терлась о гранит разбухающая норма.

— Кирпичик какой-то, Лень...

— Слушай, да это же норма.

Лицо парня стало серьезным.

(С. 30)

На пакете было оттиснуто красным:

НОРМА

Пакет был надорван. Георгий заглянул внутрь:

— Норма... надо же...

Екатерина Борисовна вздохнула...

— А можно норму посмотреть, тетя Катя? — Георгий вертел в руках пакет.

(С. 51)

Если мы, начитавшись Сорокина, заново перечтем Платона, то и его слова о «познании природы нормы по частям» и о «маленькой удовлетворительной норме» приобретут некий дополнительный, «концептуальный» смысл — тот самый, который соединяет наш опыт коммунистического строительства с утопическим государством Платона. И окажется, что сорокинская игра с понятием «норма», которую приходится поглощать гражданам Самого Нормального государства, подавляя отвращение к ее фекальному вкусу и запаху, удивительно корреспондирует с аристотелевской критикой платоновского учения об идеях.

По Аристотелю, Платон напрасно удваивает мир вещей в мире идей, поскольку последние ничего не добавляют к первым и представляют собой пустые категории, которые, однако, как выясняется в социальном учении Платона, требуют жертв от общества, от реальных людей. Может быть, они не так уж и расходятся в своих антиплатонических воззрениях, Аристотель и Сорокин, «Философ»-первоучитель европейской мысли и самозванный «монстр русской литературы»?

У истоков западной цивилизации стоят два мыслителя, Платон, с его дуалистическим расколом царства вещей и царства идей, и Аристотель, который проводил линию на опосредование этих крайностей, на пребывание идей в самих вещах в качестве присущей им формы. Российская цивилизация выбрала платоновскую модель и разработала ее с неумолимой последовательностью, прямо ведущей к осуществлению платоновского идеала государ-

ства, где порядок вещей строго подчиняется порядку идей и, как показывает исторический опыт, разрушается в своей вещности. Аверинцев ставит вопрос: вопреки явным платоническим предпочтениям русской мысли (от И. Киреевского до А. Лосева) нельзя ли, пусть и с огромным запозданием против Запада, ориентировать ее на Аристотеля, более здорового и терпимого к законам человеческого естества?

Если Платон — первый утопист, Аристотель — первый мыслитель, который посмотрел в глаза духу утопии и преодолел его. (...) Аристотелевская техника мысли более нейтральна по отношению к религии, чем платоновский экстаз. (...) В области естественного господствует сформулированный Аристотелем закон правильной меры, в соответствии с которым добродетель есть средний путь между двумя порочными крайностями¹.

Конечно, трудно не согласиться с Аверинцевым в том, что касается пагубности для русской истории платонических экстазов, высшим увенчанием которых стал буквально осуществляемый проект коммунистического государства. Крах советского марксизма — это, в сущности, крушение всемирно-исторического платонизма, всей линии на поиск земного воплощения царства общих идей². Указывая на Аристотеля, Аверинцев находит болевую точку современного русского самосознания. Действительно, так торопиться век за веком неизвестно куда, а к нужному моменту опоздать. Жаль упущенных веков, жаль, что в России «встреча с Аристотелем так и не произошла»³.

Но вопрос в том, можно ли начать все сначала и, дойдя до конца и поставив крест на линии Платона, отодвинуть российскую ментальность вспять до той исторической точки, где заново делается возможным органическое усвоение Аристотеля. Не то же ли это самое, что объявить постсоветскую Россию право- или духо-

¹ Аверинцев С. С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 320, 322, 325.

² На эту тему см.: Epstein M. The Phoenix of Philosophy: On the Meaning and Significance of Contemporary Russian Thought // Symposium. A Journal of Russian Thought, Los Angeles: Charles Schlacks, Jr., Publisher, University of Southern California. Vol. 1. 1996. P. 35–74.

³ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 328.

преемницей Киевской Руси — и забыть как кошмарный сон Баття и Ленина? Или нет другой почвы для строительства, кроме советских же дымящихся развалин, платоновского могильного котлована, возникшего на месте платонического идеального государства, — то есть продолжать можно лишь со своего конца, а не с чужого начала? Если так, то концептуализм, эта пустотная смехотехника на развалинах горделивого платонизма, выглядит вполне уместным и даже «почвенным» выходом из рухнувшего хрустального дворца, моментом протрезвления. Концептуализм потому и занял столь основательное место в русской культуре, что по самым своим основаниям это культура вращающихся и переворачивающихся концептов. Не рационально-нейтральная техника мысли работает здесь против платонизма, как в аристотелевской, западной системе, к которой апеллирует Аверинцев, а русская традиция выверта. Крайность в ответ на крайность.

Владимир Сорокин так определяет метод своего письма:

Я пытаюсь найти некоторую гармонию между двумя стилями, пытаюсь соединить высокое и низкое. Попытка соединить противоположности представляет для меня некий диалектический акт и выливается в симбиоз текстовых пластов¹.

Вернее было бы сказать, что в прозе Сорокина соединение высокого и низкого осуществляется не в гармонии, а скорее в полном выворачивании полюсов. Один и тот же образ раскручивается из одной крайности в другую. Концептуализм — такой выверт советской идеологии (а также русской психологии, в пределе — всей мировой культуры), когда ее ценности доводятся до чрезмерности, до какого-то экстаза, который, едва полюс этого движения достигнут, тут же выворачивается в прямо противоположный полюс цинического опускания и насмешки. Такой двуполярностью, то есть искусством вывертов, смеховых надрывов, и живет концептуальное слово.

* * *

Между концептуализмом и метареализмом — много промежуточных ступеней, стилевых зон. Так, в поэзии выделяется «полистилистика» Александра Еременко, построенная на резких язы-

¹ Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / Сост. и предисл. С. Ролл. М.: ЛИА Р. Элинина, 1996. С. 125.

ковых вкраплениях и диссонансах улицы, леса и лаборатории — социального, природного и технического. Эстетизируются сами швы и наложения между разными стилевыми пластами, между высокоумием и просторечием. В прозе крайности метареализма и концептуализма опосредуются гротескно-расколотой манерой письма, которую находим, например, у Виктора Ерофеева (в романе «Русская красавица» и в рассказах). Для него архетипы, выловленные со дна русской истории, такие «как Вечная Женственность» и «красота спасет мир», оказываются на поверку расхожими схемами и полем иронических языковых игр, тогда как пошлые стереотипы и лозунги советской действительности, такие как «поле русской славы» или «партийное руководство», вдруг вырастают в глубину и сплетаются с проекциями других эпох в мифообразующем многоязычии.

Противостояние или сосуществование этих стилевых пределов обнаруживается не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, что в 1980-е годы ведет к внутренней диалогической (или даже дуэльной) напряженности во взаимоотношении таких художников, как Илья Кабаков — и Михаил Шварцман в России или Виталий Комар, Александр Меламид — и Эрнст Неизвестный, Михаил Шемякин в русском зарубежье. Метареалисты отвергают концептуализм как «дешевую пародию и высунутый язык отжившему тоталитаризму», а концептуалисты рассматривают метареализм как «вульгарную попытку создать нетленку, минуя современность».

Однако, несмотря на эти взаимные упреки, несомненна соотнесенность двух полюсов нового художественного сознания. Концептуализм являет исчезновение образа мира сего, озвучивает иронию его смыслооставленности, опрокинутых иерархий; метареализм ищет знаков нового неба и новой земли в полноте их «иерархических» сверхзначений.

Манифесты новой поэзии. 1980-е

В этом разделе публикуются авторские манифесты 1980-х годов, в которых провозглашались новые направления и формы в поэзии: метареализм, концептуализм, презентализм, континуализм, метабола и т. д. Эти манифесты дополняют и резче форму-

лируют особенности тех направлений, которые охарактеризованы в предыдущих главах. В них также очерчивается ряд иных направлений: лирический архив, континуализм, нулевой стиль и др., сам процесс их растущей дифференциации.

Зеркало-щит О концептуальной поэзии¹

Концептуализм, одно из многих течений западного авангарда в 1970-е годы, получил особое значение в нашей стране благодаря некоторой «конгениальности» с господствующим здесь типом художественного сознания. Поучительная, идеологически насыщенная, или, как у нас принято говорить, «идейная», словесность легко переводится на язык антихудожественных схем-концептов, выставляющих себя в качестве концепций отсутствующих и, по сути, уже ненужных произведений. Зачем создавать еще одно песнопение на тему «любви к жизни» или «преклонения перед Пушкиным», если Лев Рубинштейн уже написал «Жизнь дается человеку на всю жизнь...», а Дмитрий Пригов добавил: «Пушкин — бог-покровитель и народам отец».

Концептуализм потому так органически вошел в пространство нашей культуры, что оно было переполнено кочующими «идеями» — настолько не соединимыми ни с какой художественностью, что сами они уже стали восприниматься как своего рода «художества», как жанр особого искусства порождения «идей». «Молодым везде у нас дорога», «счастье грядущих поколений», «мы рождены, чтоб сказку сделать былью», «партия сказала: надо! комсомол ответил: есть!»... Перечитайте список тем, предлагаемых из года в год для экзаменационных сочинений по литературе, — и вы получите не только ключ к загадочному методу «социалистического реализма», но и довольно точный путеводитель по концептуальной словесности.

Разница небольшая — и все же существенная. Соцреализм в изобилии создавал неполноценные образы, иллюстративные по отношению к сверхценным идеям. Концептуализм обнаруживает неполноценность самих идей — и воссоздает их в художественно полноценных образах. Если «идейность» портит художественность,

¹ Впервые опубликовано в альманахе «Поэзия». Вып. 52. М., 1989. С. 86–88.

то художественность мстит за себя, выставляя испорченность самой идеи, настолько умышленной, что уже бессмысленной, настолько «опережающей», что уже «оторвавшейся». Концепт — оборотная сторона «идеала», выморочного и умерщвляющего все живое; но, вывернутый наизнанку, он обнаруживает такую «махровость», «косматость» — как обношенная шкура неубитого медведя, — что хочется лишний раз прикоснуться к нему рукой, чтобы убедиться в подлинности его неподлинности. Концептуализм доставляет нам такое удовольствие — смеясь, расстаться с пугалами нашего воображения, удостоверившись, что это не «люди будущего», а только витринные образцы, на которые покупателю никак не хочется быть похожим (в чем, кстати, отличие пропаганды от рекламы).

Так, в стихах Дмитрия Пригова среди идей, включенных в концептуальную игру, — «полная и окончательная победа» (название одноименного сборника) или образцовый город будущего, рассылающий с семи холмов свет народам (сборник «Москва и москвичи»). Кстати, использование примелькавшихся названий — тоже одна из черт этой поэтики, отбирающей в свое пользование именно то, что уже побывало в руках у других и несет печать этой чужести, цитатности, захватанности (ср. пост-есенинские и пост-горьковские названия рассказов Виктора Ерофеева «Письмо матери», «Девушка и смерть»). В концептуальной поэме Тимура Кибирова, посвященной К. У. Черненко, в каноническом жанре героического жизнеописания развернут весь набор идеологем прошедшей эпохи: от босоногого детства и мальчишески отчаянной, непримиримой вражды с кулаками (архетип Павлика Морозова) до высокаторжественной речи героя на пленуме Союза писателей о свободе творчества, повергающей в слезы и восторг всех присутствующих, от Расула Гамзатова до Гомера (архетип «спасибо, партия!»).

Это не значит, что только общественно-политические идеи образуют сюжет концептуального творчества, — сюда входит «идейность» как таковая, проявляющая себя во всякой маниакальной одержимости, «предрассудках любимой мысли» — гуманистических, моралистических, национально-патриотических, обиходно-массовых, философско-космических и пр. Такого рода увлеченность и предумышленность неоднократно давали знать о себе и в прежних конструкциях отечественной истории, например в выб-

кой имперской столице, построенной на болоте и ставшей впоследствии колыбелью трех революций. Достоевский писал о Петербурге как о «самом умышленном городе в мире», и осознание этой нарочитости, так и не воплотившейся «идеальности», породило один из первых и гениальнейших словесных концептов русской культуры: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот гнилой, склизкий город, подыметя вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, *для красы*, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?“» («Подросток»; подчеркнуто мною. — М. Э.).

Нет, не из западного авангарда, а скорее из этого вот гнилого петербургского тумана и «навязчивой грезы» Достоевского вышел современный наш концептуализм. Многие почтенные реалисты — «соц», а по традиции просто критические — ограничивают себя именно этой задачей: показать болотистую почву, на которой все мы живем, и доказать, что она неумолимо затягивает нас в пропасть. Концептуалисты же идут дальше — они не только показывают трясины под испарившимся городом, но и втыкают в нее священный обломок этого города, фигуру основателя, на челе которого навеки застыла градостроительная дума.

К чему эта вольность, непочтительная шутка? А пожалуй, *для красы!* Такова эстетика концептуализма, показывающая реальность одних только знаков в мире упраздненных и призрачных реальностей. Неразрешимый парадокс в том, что город уже успел поставить памятник своему творцу, хотя сам еще, как идея, находится в его голове — и там навсегда останется. Не такова ли участь российской цивилизации, ознаменовавшей себя величайшими проектами и утопиями в истории человечества, а также такими приоритетными свойствами, как «плановость», «идейность», «партийность»? Планы, проекты, идеи, вышедшие из голов основателей, так и возвращались в эти головы, но уже чугунные, медные, гипсовые — застывшие с тяжелой «думой на челе». А действительность неслась мимо них, остервенелая, как Нева, безумная, как Евгений. Бред рациональности, оргия сплошной организованности, сыплющий искры органчик в голове градоустроителя — таков самозаводящийся механизм концептуального творчества.

Концептуализм — это критика не столько определенной идеологии, сколько идеологизма вообще: сначала отделяясь от нас в аб-

страктно-утопическую даль, идеи потом разделяются с нами вполне конкретно-исторически — подрубая под корень. Трудно соперничать с идеологией, глядя ей прямо в глаза, — уж очень у нее выдержанный, немигающий взгляд. Разве можно спорить с такими очевидными утверждениями, как «счастье грядущих...» или «каждая кухарка...»? И как не согласиться с «борьбой за мир», если она в своем двуедином значении (мир—дружба и мир—миро-здание) хочет не только завоевать все просторы вселенной, но и приобрести в них самых искренних и преданных друзей? Нет, не поспоришь, надо сдаваться! Но если посмотреть на эти же истины в их концептуальном преломлении, то они уже не так режут глаза своей правотой, а скорее видятся все более дальним и призрачным огоньком, «малой искрой», пропадающей «во тьме пустой». Долго она тлела в ночи XX века, эта малая искорка, разгораясь невиданными пожарами, салютами, заревами...

Концептуализм не спорит с зажигательными идеями, а раздувает их до такой степени, что они сами гаснут. В этом смысле он есть продолжение и преодоление всей утопически-идейной традиции русской культуры, двоякое ее отражение: повтор — и отбив, воспроизведение — и отбрасывание. Современный концептуализм — хитроумное оружие Персея в борьбе с горгоной Медузой, этим мифологическим чудовищем нашей эпохи, которое, как и подобает утопии, уносится на своих волшебных крыльях, но встречным цепенящим взглядом превращает в камень все живое. Любое оружие было бессильно против Медузы, которая поражала своих противников, так сказать, «идейно» — взглядом, настаивающим на расстоянии; и тот, кто по старинке бросался на нее с мечом, вдруг застывал как вкопанный и становился ее легкой добычей. Выход был только один: не взглянуть прямо на чудовище, а приблизиться к нему, глядя на его отражение. Персей победил Медузу, потому что смотрел не прямо на нее, а на ее отражение в блестящей поверхности своего щита. Не разящий меч, но отражающий щит — вот надежное оружие и против горгон XX века: удваивать могучего противника и побеждать чарами его собственного отображения. Таким зеркалом-щитом, повторяющим черта в черту все повадки противника-близнеца, и становится концептуализм в отношении к «непобедимой» идеологии.

Что такое метареализм

Манифест вывешен и зачитан 7 декабря 1986 года
в Центральном выставочном зале
(на Кузнецком Мосту) как зачин к вечеру
«Метареализм в поэзии и живописи».

1. Метареализм — это стилевое направление в отечественной литературе и искусстве, сложившееся в 1970-е годы, но приобретшее известность в 1980-е.

Представители метареализма. В поэзии: И. Жданов, О. Седакова, В. Аристов, А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко и др. В живописи: Е. Дыбский, З. Шерман, Е. Гор, Б. Морковников, А. Цедлик и др.

2. Термин «метареализм» возник в декабре 1982 года, после вечера гиперреалистов в Доме художника¹. Стало ясно, что преодоление типового реализма идет по крайней мере двумя путями. Одни художники закрепляют (и укрупняют) наружный, иллюзионистский слой реальности, другие — срывают его. Одни гипер-

¹ Я предложил этот термин в 1982 г. в беседе с финским поэтом и переводчиком новой русской поэзии Юккой Маллинемом, под впечатлением от выставки гиперреализма в Доме художника на Кузнецком Мосту; а впоследствии мы обсуждали это понятие с Ольгой Свибловой. Метареализм представился мне антиподом гиперреализма (фотореализма), занятого самодовлеющей поверхностью вещей. Как выяснилось позже, термин «метареализм» уже употреблялся поэтом и религиозным мыслителем Даниилом Андреевым в его трактате «Роза Мира» (1950–1958), впервые опубликованном в 1991 г. Употреблялся всего один раз, но в принципиальном, можно сказать, провидческом смысле: «...будет, мне кажется, определяться некий преобладающий стиль, не исчерывающий, конечно, всех течений искусства (в условиях максимальной свободы это невозможно, да и не нужно по той же причине), но призванный стать в искусстве и литературе последней трети века некоторой, как теперь говорят, магистралью. В этом стиле найдет свое выражение присущее „Розе Мира“ восприятие вещей: восприятие *сквозящее*, различающее через слой физической действительности другие, иноматериальные или духовные слои. (...) Мне кажется, такое искусство, мужественное своим бесстрашием и женственное своим любвеобилием, мудрое сочетание радости и нежности к людям и к миру с зорким познаванием его темных глубин, можно было бы назвать сквозящим реализмом или метареализмом». *Андреев Д.* Роза Мира. Метафилософия истории. М., 1991. С. 21–22. Поэзия самого Даниила Андреева может служить образцом перехода от символизма начала XX в. к метареализму его конца.

трофируют зримую поверхность вещей, другие обнажают их метафизическую глубину. Одним свойственна гипербола — преувеличение наличного. Другим — *МЕТАБОЛА* — смещение в иное, «бросок» в возможное.

3. Понятие «метареализм» можно прочесть двояко.

В философском плане — это *мета*физический реализм, то есть реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей.

В стилевом плане — это *мета*форический реализм, переходящий от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, то есть от метафоры — к метаболе. Прообраз метаболы в мифологическом искусстве древности — метаморфоза¹.

4. Если на синкретической стадии искусства явления *превращаются друг в друга (метаморфоза)*, а на стадии дифференциации *уподобляются друг другу* чисто условно (*метафора*), то на стадии синтетической они обнаруживают *причастность друг к другу*, то есть превратимость при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференциации (*метабола*).

5. То, что называют «реализмом», — это реализм всего лишь одной из реальностей. Метареализм — это *реализм многих реальностей*, связанных непрерывностью метаболических смещений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свернутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано — «и горний ангелов полет». Образ-метабола — способ взаимосвязи всех этих реальностей, утверждение их растущего единства.

Приставка «мета» всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя к одному из ее подвидов.

6. Метареализм не следует возводить к *символизму*, который подразделял реальность на «низшую» и «высшую», «мнимую» и «подлинную», готовя тем самым восстание этой «низ-

¹ См. подробнее главу «От метафоры к метаморфозе» в ст.: *Энштейн М.* Поколение, нашедшее себя // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 64–72.

шей» реальности и последующее торжество плоского реализма. МЕТАБОЛА тем и отличается от символа, что предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, служебной, к другой, подлинной. Привилегии уничтожены. В метареальном искусстве каждое явление воспринимается как цель в себе, а не средство для постижения или отображения чего-то другого. Нравственный императив, предназначенный Кантом только для человека¹, распространяется метареализмом на весь мир явлений.

7. Метареализм, несмотря на сходное значение приставок «мета» и «сюр», имеет мало общего с *сюрреализмом*, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию, не опьяняет, а протрезвляет творческий разум. «С сюрреалистическими образами дело обстоит так же, как с образами, навеянными опиумом...» (А. Бретон. Манифест сюрреализма). Сюрреалисты отталкивались от чрезмерно трезвой и сухой действительности, их окружавшей, внося в нее причудливость опьяняющих грез. Метареализм отталкивается скорее от чудовищной бессмыслицы, от пьяной хмари и марева, затянувших наш исторический горизонт, и потому каждым образом зовет к пробуждению, к выходу из гипнотического опьянения одною, «этой» реальностью, к многомерному восприятию мира.

8. Исток метареализма — не какое-то конкретное поэтическое явление, а вся история мирового искусства в ее энциклопедических сжатиях и извлечениях. Метабола — это, по сути, словарная статья, *микроэнциклопедия* культуры, спрессованной всеми своими жанрами и уровнями, переводящей себя с языка на язык. Отсюда — отсутствие явно выраженного лирического героя, который заменяется — плохо это или хорошо — *суммой видений*, геометрическим местом точек зрения, равноудаленных от «я» или, что то же самое, расширяющих его до «сверх-я», состоящего из множества очей. Полистилистика, стереоскопия, металиризм.

¹ «...Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству». *Кант И.* Соч. Т. 4. Ч. 1. М., 1965. С. 270.

В сущности, метареализм существовал всегда — но потребовалось слишком долгое отступление от него, чтобы увидеть в нем лишь одно из направлений современного искусства.

9. Впервые метареализм оформился как особое стилевое течение и как теоретическое понятие на поэтическом вечере 8 июня 1983 года, когда произошло его отмежевание от другого стилевого течения — концептуализма. Наряду с разграничением стилей внутри одного вида искусства столь же принципиальное значение имеет и консолидация разных искусств, приверженных одному стилю. Этим определяется задача вечера «Метареализм в поэзии и живописи», проводимого сегодня, 7 декабря 1986 года.

10. Поэты и художники-метареалисты, при всем различии индивидуальных манер, объединяются глубоким чувством пространства как непрерывной среды, раскрывающей метафизическую природу вещей: ведь именно через пространство каждая из них граничит с чем-то иным, «перешагивает» себя. Явления здесь не фиксируются на уровне отдельных «объектов» или «символов» — всяческая дискретность преодолевается непрерывностью силовых линий, эстетика которых отличает метареализм и от «жизнеподобного», и от абстрактного искусства.

В живописи метареализм проявляется как *снятие оппозиции между абстрактным и предметным*: изображается структура, а не эмпирическая поверхность вещей, но при этом сама структура обнаруживает свою собственную вещность, разворачивается в реальном пространстве. Среднее между геометрически условной абстракцией и реалистически очерченной вещью — это само *пространство*, представляющее собой абстракцию от отдельных вещей и вместе с тем вещественную наполненность и протяженность самих абстракций. Поэтому пространство в его многослойности, упругости, способности простираться *из* себя и *за* себя, в его зримой метафизичности — едва ли не главный герой метареального искусства.

На метареальной картине с пространства содран наружный слой, «кожа» (которую пристально рассматривают гиперреалисты, или фотореалисты), но не обнажена геометрическая схема, анатомический «костяк» (как в абстрактной живописи). Срез проходит где-то посередине между кожей и скелетом, среди мы-

шечных напластований, волокнистых сплетений, лимфатических узлов и кровеносных сосудов — всей той мягкой и проводящей органической ткани, через которую совершается обмен веществ между вещами, метаболизм пространственной среды.

11. Метареализм — это не только творчество, но и мировоззрение, не только мировоззрение, но и образ жизни. Быть метареалистом — значит чувствовать себя связующим звеном многих реальностей, нести ответственность за то, чтобы эта связь не распалась, скрепляя ее словом, мыслью, поступком. При этом метареалист не принадлежит до конца ни одной из реальностей — не потому, что он играет в них, надевая все новые маски, а потому, что он слишком *всерьез* воспринимает Реальность как таковую.

1986

Каталог новых поэзий

Если русская проза 1980-х годов (Александр Солженицын, Анатолий Рыбаков, Георгий Владимов, Владимир Дудинцев, Анатолий Приставкин и др.) в основном сводит счеты с историческим прошлым, то поэзия прокладывает пути новому художественному мышлению. Поэзия — экспериментальная площадка демократии: возможность переходить с языка на язык, пусть не понимая, но и не перебивая друг друга. На развалинах социальной утопии теперь строится утопия языка — вавилонская башня слова, где перемешиваются множество культурных кодов и профессиональных жаргонов, включая язык советской идеологии. Идеал мистического коммунизма осуществляется в сфере языковых практик как экспроприация знаковых систем всех эпох и стилей, уничтожение их ценностной иерархии, приоритет надличностных уровней сознания, отмена лиричности как пережитка эго- и антропоцентризма.

Никогда еще в России не было такого количества похожих поэтов и разных *поэзий* — это понятие, некогда нормативное, как и слово «культура», теперь вполне может употребляться во множественном числе, обозначая разноукладность современного поэтического хозяйства, где патриархально-народнический тип частушечного распева соседствует с сознательной десемантизацией

и деконструкцией текста. Позволю себе составить список этих новых поэзий — тех, которые определяют ситуацию 1980-х годов, в отличие от предыдущих десятилетий:

1. *Концептуализм* — система языковых жестов, относящихся к материалу советской идеологии, массового сознания социалистического общества. Официальные лозунги и клише доводятся до абсурда, обнажая разрыв между знаком, от которого остается голый концепт, понятийное ядро, и его реальным наполнителем — означаемым. Поэзия опустошенным идеологием, близкая тому, что в живописи именуется «соц-артом». Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Вилен Барский.

2. *Постконцептуализм*, или «новая искренность» — опыт использования «падших», омертвелых языков с любовью к ним, с чистым воодушевлением, как бы преодолевающим полосу отчуждения. Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме — ностальгическая установка: лирическое задание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики. Тимур Кибиров, Михаил Сухотин.

3. *Нулевой стиль*, или «великое поражение» — воспроизведение готовых языковых моделей, например русской классики XIX века, в предельно опрозраченном контексте, как бы лишенном признаков авторской индивидуальности — в модусе раскавыченных текстов чужих произведений. Андрей Монастырский, Павел Пепперштейн.

4. *Неопримитив*, использующий наивно-детский или агрессивно-обывательский тип сознания для игры с самыми устойчивыми, близкими, поверхностными, физиологически достоверными слоями реальности, поскольку все остальные метафизически неизвестны и поддаются идеологической подмене. «Ножик», «стол», «конфета» — самые неподменные слова, неизолгавшиеся знаки. Ирина Пивоварова, Андрей Туркин, Юлий Гуголев.

5. *Ироническая*, шаржированно-гротесковая поэзия, обыгрывающая графареты повседневного образа жизни, абсурдизм существ-

вованя «типичного» человека в «образцовом» обществе. В отличие от концептуализма, работающего с языковыми моделями, ироническая поэзия работает с самой реальностью — на уровне не грамматического описания идеоязыка, а производимых на нем конкретных сообщений. Поэтому здесь сохраняется явная авторская позиция, отсутствующая в концептуализме: смех, ирония, сарказм, юмор. Виктор Коркия, Игорь Иргеньев.

Такова левая часть спектра современных поэзий, тяготеющая, условно говоря, к *антиискусству*, к языковой *диверсии*. Перейдем к правой части, тяготеющей к *сверхискусству*, к языковой *утопии*.

6. *Метареализм* — поэзия высших слоев реальности, образных универсалий, пронизывающих всю европейскую классику. Система приемлющих и освящающих жестов, обращенная от современности к высокой культуре и культовой поэзии минувших эпох — от Античности до Барокко, от Библии до символистов. Архетипы «ветра», «воды», «зеркала», «книги» — образы, тяготеющие к безусловности и сверхвременности мифологем. Обилие вариаций на вечные темы, переключек с поэтами-классиками. Ольга Седакова, Виктор Кривулин, Иван Жданов, Елена Шварц.

7. *Континуализм* — поэзия размытых семантических полей, упраздняющих значение каждого определенного слова, рассчитанная на тающее, исчезающее понимание. Техника деконструкции, десемантизации текста, используемая в современных литературоведческих исследованиях (постструктурализм), здесь становится методом творчества. Слово ставится в такой контекст, чтобы его значение стало максимально неопределенным, «волнообразным», лишилось дискретности, вытянулось в непрерывный, континуальный ряд со значениями всех других слов. Снимается бремя значения, и наступает праздник сплошной, нерасчлененной значимости. Аркадий Драгомощенко, Владимир Аристов.

8. *Презентализм* — соотносимая с футуризмом, но обращенная не к будущему, а к настоящему техническая эстетика вещей, магия их весомого, зримого *присутствия*. Феноменологический подход: мир явлений фиксируется как таковой в его данности, презентуемости, вне отсылки к «иной» сущности. Подчеркнуто дегуманизированный взгляд, снятый непосредственно с сетчатки глаза, до всяких психологических преломлений. Ориентация на

системы знаков, принятые в современной науке и технологических производствах, — метафорическое употребление специальных слов. Природа переосмысливается в терминах современной цивилизации. Алексей Парщиков, Илья Кутик.

9. *Полистилистика*. Мультикодовая поэзия, соединяющая разные языки по принципу коллажа. Обывательски-низовый и героико-официозный язык; лексика традиционного пейзажа и технической инструкции; металлургические леса, в которых созревает настоящий хлорофилл. В отличие от презентализма, который добывается органического сращения разных кодов в целостном, «энциклопедическом» описании вещей, коллажирующая поэзия играет на их несовместимости, катастрофическом распаде реальности. Александр Еременко, Нина Искренко.

10. *Лирический архив*, или поэзия исчезающего «я». Наиболее традиционная из всех новых поэзий, сохраняющая в качестве центра некое лирическое «я», но уже данное в модусе ускользающей предметности, невозможности, эгегической тоски по личности в мире твердеющих и ожесточающихся структур. Реализм в описании современного быта, но уже не вполне живого, раскрытого как слои в зоне будущих археологических раскопок («московская культура 1980-х годов»). Ностальгический (по чувству) и археологический (по предметности) реализм. Сергей Гандлевский, Бахыт Кенжеев, Александр Сопровский.

Данный список можно было бы продолжить еще десятком других поэзий. Многие из них прекрасно уживаются в творчестве одного поэта. Например, Всеволода Некрасова можно поместить в № 1 и № 4, а еще лучше — создать для него свой особый номер. В конечном счете каждый самобытный автор — это еще одна поэзия. Кроме того, предложенный список можно рассматривать как образчик продуктивного ныне жанра поэтического каталога, как пример поэзии № 11, перечисляющей и систематизирующей все остальные («парадигмальная поэзия»).

Дело в том, что современная литературная теория сближается с поэзией в той же мере, в какой поэзия сближается с теорией. Их общий признак — парадигматическое устройство текста, который не столько производит сообщение на некоем уже известном аудитории языке, сколько формулирует правила еще незнакомого язы-

ка, приводит таблицы склонений и спряжений новых поэтических форм. Старомодный читатель начинает скучать, потому что его засаживают за учебник иностранного языка, вместо того чтобы делиться переживаниями на родном языке.

Итак, перефразируя революционного классика Чернышевского, назвавшего литературу «учебником жизни», новую поэзию можно определить как «учебник языка», порождающую модель возможных синтаксических и семантических миров. Наша литература так долго учила читателей жить и занималась всесторонним переустройством жизни, что теперешнее ее ограничение областью языка позволяет не только вдохнуть новую жизнь в поэзию, но и самой жизни вздохнуть свободнее.

1987

Концептуализм как прием и как мировоззрение

В теологии, наряду с кафатическим, «утвердительным» направлением, которое выносит определенные положительные суждения о природе и свойствах Бога, существует апофатическое, «отрицательное». Оно выражает абсолютную трансцендентность Бога через Его нетождественность, иноположность всем видимым проявлениям и возможным обозначениям, через отрицание Его имен и атрибутов. В своем отношении к высшей реальности постмодерн тоже разделяется на два направления: катафатическое — метареализм и апофатическое — концептуализм.

Концептуализм как бы разом освобождает и вещи, и знаки от взаимной ответственности, точнее, вводит их в поле «безответственного соответствия», где раздутые в своем значении знаки и бедные в своей предметности вещи призваны свидетельствовать друг о друге. Возьмем, к примеру, произведения Ильи Кабакова: «Мусорный роман» (в 16 томах) и его же «Собрание мусора». «Роман» — серия альбомов, куда вшиты и подклеены устаревшие документы, пожелтевшие квитанции, билеты, талончики, образчики бумаги и картона и прочая дребедень. «Собрание» состоит из прикрепленных к массивному деревянному стенду частиц повседневного хлама: пушинок, ниточек, осколков, огрызков — всего, что валяется на полу, под диваном, забилось когда-то в угол или было забыто в глубине ящика. Перебирая взглядом один пус-

тяк за другим, поначалу не понимаешь, для чего они собраны вместе и какая тут скрыта художественная идея.

Между тем к каждому предмету прикреплена этикетка, напоминающая, когда и в какой связи он был куплен, подобран, использован, выброшен, дающая краткую справку о сопутствующих житейских обстоятельствах. Все элементы мусора строго документированы, в них нет ничего случайного, никакого хаоса, как на обычной свалке, — напротив, они очень тщательно подобраны, стройными рядами расположены на стенде, аккуратно подклеены в альбоме. Этот идеальный порядок, подобающий государственному архиву или музею выдающегося деятеля, так же как и протокольный стиль описаний, вступает в очевидное противоречие с ничтожностью самих экспонатов. Вот обрывок какой-то веревки, а вот семечко от яблока — и все прокомментировано с сухой обстоятельностью, которая пристала экспонатам историческим.

И вдруг постигаешь значимость и этого порядка, и этого ничтожества. Порядок — то, чем должна стать наша жизнь, как мы пытаемся ее обустроить, а ничтожность — то, из чего она в действительности состоит. Каждая подпись под экспонатом — это страстный, отчаянный порыв к смыслу и к вечности, который гасится недолговечностью и ненужностью того хлама, который столь старательно каталогизирован. Порыв — и его угасание: горстка пепла. Тщательность — и ее тщета: гряда мусора.

Мусор, столь бережно собранный Кабаковым, вдруг позволяет обозреть жизнь собирателя, да и свою собственную, как нечто целое. Разве не из таких вот пылинок она состоит? А встречи? А болезни? А страхи? А надежды? Разве не были они в конечном счете лишь сдвиганием, подметанием, накоплением, разрежением все тех же пылинок? И вдруг от этого мусора в сердце пропечатывается библейское: «Прах ты и в прах вернешься». Ничтожеством своим концептуальное создание заставляет униженно пережить ничтожество собственной жизни, и если какой-то последующий жест оправдан, то — стукнуться лбом об пол, зарыдать и взмолиться: «Помилуй, Господи!» Ибо ничего, кроме праха, человек не производит, ведь и сам из него состоит. Выражаясь словами Гоголя, «и до какой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек» — очевидно, до той же, из какой вышел. Не скупец, не мерзавец, не Плюшкин — неминуемо всякий человек по своей падшей природе.

И вот — горестное и восхищенное разглядывание предметного итога жизни во всем его блестяще подобранном и бесконечно причудливом многообразии. Тема мусора приобретает у Кабакова глубоко эсхатологический смысл — как прощание с пыльной материальностью мира. Вся жизнь, переполняясь малозначащими подробностями, в конечном счете становится одной из них — легко отлетающей пушинкой.

Концептуальность — перевернутая иллюстративность: та же схема, но уже не образа, сконструированного плоской идеей, а идеи, сконструированной в нарочито уплощенном образе. Сравним два образа милиционера — у В. Маяковского (из поэмы «Хорошо!») и Д. Пригова (из его милицейского цикла). В революционном футуризме милиционер — одно из знаковых воплощений нового, «хорошего» общества: власть бережна к человеку, который в свою очередь послушен власти.

Розовые лица.
Револьвер
 жёлт.
Моя
 милиция
меня
 бережёт.
Жезлом
 правит,
чтоб вправо
 шёл.
Пойду
 направо.
Очень хорошо.

Понятно, что идея простая, «одноклеточная», агитпроповская — но с каким тщанием и мастерством ее воплощает поэт! Все рифмы оригинальные, глубокие, «выисканные» — ни одной стандартной, проходной, грамматической. Работы на сто рублей — а идея копеечная, трафаретная, голая иллюстрация газетных тезисов.

Полвека спустя у Д. А. Пригова образ милиционера претерпевает двойную метаморфозу. Он становится Милицанером, то есть одновременно снижается до просторечия и поднимается до большой буквы, возводится в некий абсолюте, фигуру всемирного начальника, стража мирового порядка, демиурга.

Когда здесь на посту стоит Милицанер
Ему до Внуково простор весь открывается

На Запад и Восток глядит Милицанер
И пустота за ними открывается
И центр, где стоит Милицанер —
Взгляд на него отвсюду открывается
Отвсюду виден Милиционер
С Востока виден Милиционер
И с Юга виден Милиционер
И с моря виден Милиционер
И с неба виден Милиционер
И с-под земли...
да он и не скрывается

Такая двойная трансформация — опрощение и возвеличение — и есть концептуальный прием у Пригова: пародийная экзальтация образа служит его карнавальному увенчанию-развенчанию. Но главное отличие постмодерна от модерна, в данном случае Пригова от Маяковского, — нарочитая неряшливость «художественной» проработки. Все строки, по сути, рифмуются сами с собой: Милицанер (трижды) — и Милиционер (пять раз); открывается — открывается (трижды) и скрывается (один раз). Это вообще не стихи, а имитация стихосложения, которая ничуть не скрывает своей халтурности, как и сам Милицанер не скрывает себя от мира. Если Маяковский изо всех сил пытался придать художественный блеск и свежесть банальной идее, «остранить» ее, то Пригов, напротив, банализирует ее и предьявляет мумию: не оживляж мертвого, а омертвляж псевдоживого.

Концептуализм редко может похвастаться произведениями, сделанными мастерски — в традиционном смысле слова. Язык — убогий, примитивный, ходульный, картины нарисованы кое-как — художник явно ленится. Искусство показывает свои собственные руины, демонстрирует вырожденный словарь, засыпающую кисть, незакрашенные пустоты на грубом холсте или деревянном стенде. Зачем вообще покрывать доску краской, если рядом можно вывесить описание картины, вполне ее заменяющее. Трафареты всех искусств легко накладываются друг на друга, как, например, в картине Ильи Кабакова «Виноватая».

Идеалы и концепты вместе составляют одно целое; как бублик и дырка от бублика, как опустошенная форма и оформленная пустота — разошедшиеся края одной исторической эпохи, которая начинала с «идейности», а кончает «концептуальностью». В идеале невольна, а в концепте сознательно идея начинает варьироваться, размножаться огромным тиражом, отслаиваясь от самого

образа, — эта выдирка оставляет в нем значимое зияние, просветленную пустоту. Вот почему в концептуализме есть нечто родственное буддизму или дзен-буддизму: некая реальность обнаруживает свою иллюзорность, призрачность и уступает место восприятию самой пустоты. Концептуализм — царство разнообразно поданных мнимостей, мелких надоедливых пустяков, за которыми открывается одна большая притягивающая пустота.

Один из самых действенных приемов концептуального искусства — автоматизация и как ее результат — «отслаиванье». Здесь для наглядности можно провести параллель с тем приемом позднего реалистического и раннего авангардного искусства, который В. Шкловский назвал «остранением». Известный, привычный предмет, многократно виденный и отработанный глазом, вдруг обнаруживает странность, задерживает наше внимание. Так, фетовское описание: «...и что-то к саду подошло, по свежим листьям барабанит» — побуждает нас заново ощутить шумную свежесть неожиданно нахлынувшего дождя: известное показано как что-то неизвестное; примелькавшееся вдруг приостанавливает свой бег. Другое эстетическое задание, но аналогичный прием — у Маяковского: «...всех пешеходов морда дождя обсосала». В. Шкловский считал, что на этом приеме вообще основано искусство, высшая цель которого — выведение нашего восприятия из автоматического режима, более полное переживание мира в его необычности, непредсказуемости. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание», «произвести вывод вещи из автоматизма восприятия»¹. Этим формальная школа объясняла и приемы раннего авангарда, например заумный язык футуристов: сочетания звуков, лишенных устойчивого словарного значения (типа «думчи», «дамчи» у Хлебникова), воспринимались в своей освежающей физической новизне и рассеивали множество непредсказуемых значений и ассоциаций в сознании читателя.

В концептуализме действует скорее противоположный прием — *автоматизации* восприятия. Задача уже не в том, чтобы *остранять и подчеркивать*, а скорее *устранять и перечеркивать*. Не подробнее и красочнее увидеть мир, а явить его как очередной повтор, вчитаться — и вычесть прочитанное из себя, поскорее перевернуть страницу. Страница нужна, много страниц, но именно

¹ Шкловский В. Искусство как прием (1917). См.: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>.

для разгона восприятия, чтобы оно отлетало от строк с ускорением, чтобы еще быстрее замелькало то, что уже примелькалось.

Вот отрывок из текста Льва Рубинштейна «Всюду жизнь» (1986).

1.
ТАК. НАЧАЛИ...

2.
Жизнь дается человеку только раз.
Ты смотри ее, мой друг, не прозевай...

3.
ТАК. ДАЛЬШЕ...

4.
Жизнь дается человеку неспроста.
Надо быть ее достойным, милый мой...

5.
ХОРОШО. ДАЛЬШЕ...

6.
Жизнь дается человеку неспроста.
К жизни надо относиться хорошо...

7.
СТОП!

8.
«Не слышу! Треск сплошной. Попробуй теперь ты — может, получится...»

9.
ДАВАЙ!

10.
Жизнь дается человеку лишь на миг.
Торопитесь делать добрые дела...

11.
ДАЛЬШЕ...

12.
Жизнь дается человеку, говорят,
Чтобы он ее пронес, не расплескав...

Л. Рубинштейн. Всяду жизнь

Все существующее и сама «жизнь» переводится в модус банальности, все высказывания как бы берутся в кавычки — это кто-то сказал, это давно уже известно, это само собой разумеется, «так говорят». Для произнесения таких стихов нужен особый выговор: Некрасов ворчит, Рубинштейн тараторит, Пригов напевает и бормочет. У каждого сразу узнаваема и отличительна только

манера, интонация, а словесный мусор, который она пережевывает и выплевывает, — примерно один и тот же. Используются не просто речевые клише, но сознательно и мастерски клишируются целые мировоззрения, ситуации, характеры, элементы сюжета, суждения о жизни. Вся словесность переводится в автоматический режим быстрогоговорения, проборматывания готовых фраз — как будто сплошных фразеологизмов. Вместо трудного порождения речи, несущего удивление, — жевание и пробалтывание речи, вызывающее скуку. Все сказанное должно как можно быстрее узнаваться и надоедать — отбрасываться в сторону.

Такова «отрицательная» эстетика современного авангарда, пришедшая на смену «утвердительной» эстетике ранних его течений. Вместо того чтобы спровоцировать полное затрудненное восприятие вещи, дается ее облегченное восприятие, проскальзывание, отбрасывание глазами. Для чего? Вот здесь мы и сталкиваемся с апофатической природой новой эстетики, которая не задерживает наше внимание на образах, заставляя углубляться в них, а отслаивает эти образы, выставляя ужасающую, мучительную, тошнотворную пустоту. Там ничего нет. За словами ничего не стоит. Слова произносятся и пишутся лишь для того, чтобы наше внимание с них соскользнуло, перечеркнуло их. И любой предмет: от самых низких до самых высоких (любовь, вера, жизнь) — подпадает под это оскучняющее воплощение. Рубинштейн обрамляет «высказывания о жизни» такими убыстряющими, снимающими смысл выражениями, как «три-четыре», «ну, поехали», «дальше» и т. д. Сами тексты строятся по принципу автоматического перебирания карточек. Этот процесс имеет тенденцию убыстряться, ведь карточки и существуют для того, чтобы их перебирать, а не задерживаться на них. Само устройство каталога (в отличие от книги) рассчитано на скорейший перебор множества ненужной информации, на отслаивание все новых и новых пластов знания. В картотеке практически все оказывается ненужным, и концептуализм пользуется этой моделью тотальной и быстро распознаваемой ненужности, чтобы отделять все пристающие к словам облоочки значений, лишая их какого-то бы ни было значения.

Но для чего эта банализация вещей, которые сами по себе не всегда банальны? Можно ли это назвать нигилизмом — и покончить с явлением, успокоившись на четком негативном определении? Нет, нигилизм — это довольное собой, уверенное отрицание высших ценностей. Концептуализм прямо противоположен ниги-

лизму: это переживание недостойности, неосмысленности каждой из открывшихся сфер бытия.

Нигилизм провозглашает о себе жесткими и звучными словами, лозунгами, резолюцией, приговором. «Пальнем-ка пулей в святую Русь!..» Концептуализм пользуется словами дребезжащими, корявыми, плоскими, глуповатыми, точнее, они становятся такими в концептуальном употреблении.

Человек не может жить
Если нету у него!

Л. Рубинштейн

Темнота
наша
эх
и где же она

Вс. Некрасов

Но почему все-таки концептуальные тексты звучат так коряво, а концептуальные полотна выглядят так плоско? Не потому ли, что за ними угадывается какой-то смысловой объем, на фоне которого — по контрасту с которым — они выглядят плоскими? Унижение речи, опoшление смысла — способ указания на иную, молчащую реальность, для которой нет и не может быть слов. Любая ценность умалется в предположении о такой Сверхценности. Ее нельзя явить — но только то, чем она является.

Нигилизм утверждает силу, гордость, правду отрицания. Концептуализм облекает отрицание в такие ветхие лохмотья пошлости и бессмыслицы, что оно само отрицает себя. Нигилизм утверждает отрицание. Концептуализм отрицает утверждение. Такова разница между сатанинским смехом, разрушающим веру, — и смехом юродивого, обличающим идола. Любые утверждения: высокого, истинного, святого, вечного — выглядят пошлыми, снимаются в поэтике концептуализма. Здесь уместно сослаться на Псевдо-Дионисия Ареопагита (V в. н. э.), основоположника апофатического богословия: «Потому что до нее (причины всего, сверхценности. — М. Э.) невозможно коснуться мыслью. Она не есть ни знание, ни истина, ни царствие, ни мудрость, ни единое, ни единство, ни божественность, ни благодать, ни дух в том смысле, как мы его знаем»¹.

¹ Псевдо-Дионисий цит. по: Антология мировой философии. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль. С. 609.

Концептуализм — это есть обесмысливание того, что мы знаем, ради более полного знания того, чего мы не знаем. Само по себе это знание выходит за пределы концептуализма, зато незнание «открывает мрак таинственного безмолвия, превышающий всякий свет» (Псевдо-Дионисий. Таинственное богословие). Вот почему всякий просветительский экстаз перекрывается и снимается концептуальными приемами, этой техникой устранения идеологических зажимов сознания и исцеления от соционеврозов, — чтобы вести вглубь мрака, превышающего свет, вглубь неясности, превышающей ясность. Даже «истина», «благо», «мудрость», «дух» — все это отслаивается и закавычивается в концептуальном пространстве, как принадлежащее другому, сказанное кем-то другим. Согласно Псевдо-Дионисию, «несоответствия более, нежели подобия, подходят для восхождения наших умов в область духовного. Возвышенные виды могли бы обманчиво внушить кому-то, что божественные существа — это золотые или блистающие челоуеки, пленительные, носящие сверкающие одежды.... Именно чтобы предотвратить такое недоразумение среди неспособных подняться над видимой красотой, благочестивые богословы так мудро и возвышающе снисходили до неподобающих несоответствий...»¹. Например, Бог уподобляется притиранию со сладким запахом или краугольному камню, или используются анималистские образы: лев, пантера, леопард, медведь. Наконец, самое низкое и неподобающее, а потому и самое благочестивое — уподобление Мессии червю в мессианском псалме: «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе» (Пс. 21: 7). Таким способом Божьи мудрецы «чествуют несоответственное проявление, чтобы божественные вещи оставались недоступными для непосвященных»². Сверхценность являет себя «несообразно», в вещах низких, и чем больше слов о ней мы закавычим, тем больше приблизимся к ее «авторскому» слову о себе, которое есть молчание.

Слушать концептуальные сочинения — значит через скуку и душераздирающую пустоту, снимающую все художественные «категории» и «пафосы» как пошлые, чужие, вслушиваться в немоту, вглядываться во мрак, глохнуть и слепнуть, приближаясь к Абсолюту как отрицанию всяких утверждений. Такое изложение

¹ *Pseudo-Dionysius. The Celestial Hierarchy. The Complete Works / Transl. by Colm Luibheid. New York, Mahwah: Paulist Press, 1987. P. 150.*

² *Ibid. P. 152.* Об этом же, опираясь на Псевдо-Дионисия, пишет Фома Аквинский в «Сумме теологии», в разделе «Природа и область Священного Учения» (статья 9, ответ на 3-е возражение).

Абсолюта «по мере восхождения приобретает все большую жгучесть, а достигнув цели восхождения, и вовсе онемевает и всецело соединяется с неизреченным» («Таинственное богословие»).

Быть может, прием *у-странения* столь же свойствен большому искусству, как и прием *о-странения*, да и действуют они часто сообща: одни элементы действительности вводятся в автоматический режим восприятия, а другие выводятся из него. Одним придается резкость за счет стирания других. Так, Пушкин в «Евгении Онегине» (гл. 1, XXII) устраняет из восприятия, посредством поспешного перечисления, привычные элементы театрального быта:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят,
Еще не... Еще... Еще...

Самим синтаксисом Пушкин добивается автоматизации одних элементов, чтобы остранить и подчеркнуть другой: преждевременный уход Онегина из театра, нарушение эстетической условности. Самые обычные слова: «А уж Онегин вышел вон; домой одеться едет он» — выглядят остраненными на фоне «устраняющих» слов. По сути, этим и занято искусство — перегруппировкой наличных элементов действительности: акцентируются одни, ретушируются другие, чтобы выиграл прежде всего сам контраст искусства и действительности. Стирательная резинка для этих целей необходима, как и подчеркивающий карандаш.

Те элементы, которые реальностью слишком выпячены, искусство затушевывает, а те, которые ушли в тень, — выставляет на свет. Назовем это законом *контрастности* искусства — не в соотношении собственных его элементов, которые могут быть однообразными, монотонными, а в отношении его к окружающей реальности. Ведь зритель или читатель, внутри этой реальности пребывающий, говорящий на ее языке, испытывает величайшую потребность именно в таком контрасте со стороны искусства, которое восполняло бы недостатки реальности и устраняло ее избытки, «переговаривало» бы ее на своем «иностранным» языке.

И тогда понятно, почему в одних обстоятельствах выдвигается прием остранения, а в других — устранения, хотя оба они равно необходимы для полноценного бытия искусства. Когда действительность недостаточно проявлена и определена, искусство ее остраняет; когда же проявляет повышенную активность в натиске

на человека, искусство начинает ее «устранять». Или в терминах теории информации: если вокруг неразборчивый шум, нужно его артикулировать, довести до членораздельности; если, наоборот, отовсюду вещает, трубит из всех громкоговорителей один и тот же голос, хорошо бы его приглушить. Концептуализм — это шум нашего сознания, который перекрывает ревущий там голос и позволяет хоть ненадолго побыть в тишине. Благодаря концептуальному перебалтыванию, перемешиванию одних и тех же клише они теряют жесткость и агрессивность, оседают взбитой пеной. Концептуализм — это апофатическое сознание перед лицом пляшущего и ревущего божества: нельзя остановить звучание оркестра, но можно внести столько дополнительного шума, что тишина наступит как бы изнутри — и уже поведет дальше, позволит вслушаться в другие, тайные, почти неслышные звуки.

Если остранение позволяет заново ощутить материю мира, то устранение, или *отслаивание*, снимает все слои материи один за другим, оставляя нас наедине со вселенской пустотой. Это может стать предметом религиозного переживания, ибо она есть обращенный к нам, точнее, всегда «отвернутый», сокровенный облик самого Абсолюта. Он присутствует в мире своим отсутствием. Он утверждает себя отрицанием всяких утверждений о себе. Отслаивание есть прием, выражающий современную религиозную потребность, которая культурно-географически направлена от Запада к Востоку, от позитивных форм Богоявления к пустотным формам, выявляющим чистое в себе Ничто (как в даосизме, буддизме).

Русская культура оказывается необходимой промежуточной средой на этом всемирном богоискательском пути. В послепетровскую эпоху Россия освоила и размножила огромное количество форм «как бы» западной культуры — но все они лишаются здесь своего субстанционального значения, просвечивают той иллюзорностью и пустотой, которая движется навстречу и объемлет их с Востока. И однако, эта пустота в России предстает не как самодовлеющий религиозный объект, которому совершалось бы поклонение и посвящались бы ритуальная практика и аскеза. Пустота здесь свернута в формах самой культуры и практически неотделима от них. Невозможно выделить эту пустоту в чистом виде, как нельзя выделить и самостоятельную культурную субстанцию, лишенную этого привкуса пустоты, этой условности, номинальности своего существования.

Петр приказал России «образоваться», чтобы были газеты, заводы, университеты, академии, — они и появились, но в формах

искусственных, неспособных скрыть свою умышленность, приказной порядок возникновения. И потому наличие всех этих форм указывает одновременно на отсутствие в них собственного органического содержания, на ту пустоту, которая свернута в них, как влага в шариках пыли. По сути, мы имеем дело с концептуальным, или номинативным, характером всей российской цивилизации, составленной из множества прекрасно и правдоподобно выписанных этикеток: это «выборы», это «конституция», это «демократия», — но все это не выросло из национальной почвы, а было насажено сверху — авось приживется. Концептуализм — суть и душа этой культуры, развернутой в виде наименований и грандиозных попыток придать подлинность тому, что именуется. Начиная с Петра, все шло от идеи, от замысла, от концепции, к которой подверстывалась реальность. Но подверстывалась не до конца, оседала, проваливалась, расплзлась ключьями, поэтому идея вырождалась в концепт, демонстрирующий свою умозрительность и несовпадение с реальностью.

Грандиозным концептом, предопределившим последующие судьбы русской культуры, был, конечно же, сам Петербург — европейская столица России, воздвигнутая на чухонском болоте. «...Петербург, самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре», — писал Достоевский¹, который прекрасно чувствовал, изнутри петербургского своего бытия, всю фантастичность русской действительности, которая никак не сходится сама с собой, но вся состоит из каких-то вымыслов, умыслов, бреда и видений, хмарью поднявшихся над гнилой, непригодной для строения почвой.

Вот эта номинативная цивилизация, сплошь состоящая из имен, и раскрывает свою природу в концептуальном искусстве, которое всякий раз показывает нам этикетку, сдернутую с пустоты. Не от этой ли номинативности, чистой назывательности происходила и столь зловеющая в советскую эпоху власть номенклатуры (от *лат.* *popen* — имя), то есть лиц, никем не избранных и ничем этого не заслуживших, но названных «секретарем», «директором», «инструктором» и получивших власть по праву этого имени? Концептуализм — набор этикеток, коллекция фасадов, потемкинская деревня, на фасаде которой написано: «Потемкинская деревня».

Концептуализм — это не просто художественное течение, а, быть может, самый исток и тайна русской культуры, которая вводилась и учреждалась по решению главы государства, из мно-

¹ Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Там же. С. 101.

годумной головы вождя. Петр I был великим, но отнюдь не первым и не последним государственным концептуалистом: за ним последовали другие радикальные реформаторы, которые, вроде Угрюм-Бурчеева, начинали строить Россию из головы — а голова сама-то была заводная, с органчиком, застрявшим на некоей преобразовательной идее.

Единственная заслуга концептуальности и преимущество перед предыдущими ее воплощениями в том, что она осознает и выставляет на обозрение ту этикеточную природу, которую тщательно скрывали «идейность» и «плановость», пытаясь выдать за свойства самой действительности, — законы истории. Концептуальность — та стадия развития идейности, когда она уже не пытается «выдать свои создания за нечто другое, чем они есть на самом деле» (Фейербах), но обнажает их искусственный и насильственный, поддельно-нарочитый характер. Концептуализм — это критика не столько определенной идеологии, сколько идеологизма вообще: постепенно отдаляясь от жизни в абстрактно-утопическую даль, идеи потом разделяются с нею вполне конкретно-исторически — подрубая под корень.

Вероятно, своеобразие российской культуры еще долго будет задаваться красочной игрой крайностей по обеим сторонам от все более шириющейся нейтральной зоны «естественного». Российская земля будет рождать не только «быстрых разумом Невтонов», здравомыслящих физиков, но и «собственных Платонов» — метафизиков самого радикального свойства, вроде Вл. Соловьева, Н. Федорова, Н. Бердяева, А. Богданова, Э. Циолковского, Н. Рериха, Д. Андреева, которым надо воскресить мертвых, одухотворить природу, обессмертить человечество, объединить червя с Богом, построить идеальное государство, сотворить новое небо и землю, учредить рай на земле, заставить солнце сойти с неба и пламенеть в человеческой груди. И как необходимый противовес метафизическому радикализму будет развертываться и концептуальная игра со всеми этими сверхидеями, обнажающая их многозначительные пустоты. Где будет нарастать экстаз «последнего боя», «белого коммунизма», «евразийской мистерии», «великой традиции», правого или левого «интернационала», «арийского платонизма» и «православно-исламского фундаментализма», там не будет иссякать и традиция апофатического передразнивания и номиналистического опустошения этих торжественных реал-универсалий. Где будут федоровцы и рериховцы, Дугины и Кургиняны, там будут и Приговы, Сорокины, Кибировы, Кома-

ры и Меламиды. Где будет Илья Глазунов с его иконическими панорамами-«монументалками» XX века, там будет и Илья Кабаков с его мусорными инсталляциями-коммуналками и креативной терапией обитателей сумасшедшего дома. Где будет Петр Верховенский с его зажигательной агитацией, пожаром и плачем Русской земли, там будет и капитан Лебядкин с его тараканьими стишками. Вот этого духа верховенщины и лебядкинщины у России, пожалуй, не отнимут и века самого нормального и естественного развития по чеховскому пути. Даже у самого светского Чехова есть свои Вершинины и Соленые, Тузенбахи и Чебутыкины, свое прожектерство и свое обэриутство, свое «небо в алмазах» и своя «тарарабумбия».

Эти крайности нельзя устранить, их можно частично опосредовать, направить социально-экономическую жизнь страны в русло естественного закона и прагматики. Но при этом стоит оставить в культуре эту гремучую смесь самой радикальной метафизики и самого беспардонного концептуализма. Именно эта смесь придает русской культуре какое-то особое, совсем не восточное и не западное очарование.

Лишний мир, или Становление арьергарда¹

В предыдущих главах речь шла о поэзии. А как обстоит дело с постмодерной прозой? Ее становление — в лучших традициях русской литературы — отставало от поэзии. В 1970-е — начале 1980-х годов, когда постмодерная поэзия уже складывалась как художественно-стилевая система в творчестве концептуалистов, метареалистов и презенталистов, проза еще жила в основном нравственными исканиями и спорами о судьбе города и деревни. Иногда она двигалась в сторону мифологичности, отчасти под воздействием латиноамериканского «магического реализма». Но в целом новая эстетика конца 1970-х — начала 1980-х говорила на языке поэзии.

¹ Доклад на Международной конференции по литературе (Fourth Wheatland Conference on Literature) в Сан-Франциско, 11–16 июня 1990 г. Советская делегация была представлена также Ольгой Седаковой, Дмитрием Приговым, Михаилом Жванецким и Чабуа Амирэджиби. Текст был опубликован в журнале «Знамя» (1991. № 1. С. 217–230). Насколько мне известно, в этом докладе впервые понятие «постмодернизм» прилагалось к движению современной русской литературы.

Черед прозы приходит позднее. «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью-рифму гонят...» Этот вектор развития от поэзии к прозе обнаруживается не только в творчестве Пушкина, Лермонтова, Мандельштама, Пастернака и других поэтов, становившихся прозаиками, но и в судьбе целых направлений. И романтизм начала XIX века, и модернизм и авангард начала XX века нашли свое первичное и художественно наиболее системное выражение в поэзии (Жуковский, Батюшков, Пушкин, Лермонтов — Брюсов, Блок, А. Белый, Хлебников). И романтическая, и авангардная проза шла и хронологически, и эстетически по стопам поэзии (А. Бестужев-Марлинский, ранний Гоголь, В. Одоевский — Ф. Сологуб, Л. Андреев, А. Белый). Точно так же и постмодерная поэзия 1970–1980-х годов достигла кульминации до того, как начал формироваться соответствующий массив прозы.

В этой главе представлен одномоментный срез постмодерных напластований русской прозы на рубеже 1980-х и 1990-х. Эта проза еще не знает, что она говорит на языке постмодерна, — сам термин и соответствующие эстетические и идеологические обоснования появятся чуть позже, в 1991 году. В конце этой главы очертится понятие «после будущего». «Послебудущее» — ранний эквивалент того, что на Западе в то время уже называлось «постсовременностью».

* * *

Период с лета 1989-го по лето 1990-го никак не уместается в рамки одного года. И не только потому, что на нем сменяются десятилетия, раскрывая простор для обобщений и предсказаний. В этот исторический период меняются местами прошлое и будущее. Основная проблема — уже не социальная или политическая (они производны), а эсхатологическая: как жить после собственного будущего, или, если угодно, после собственной смерти?

Выражение «после будущего» содержит загадку или парадокс: будущее всегда «после», в конце времен, — что же может быть после самого будущего? Казалось бы, самое радикальное из возможных толкований было предложено американским политологом Фрэнсисом Фукуямой. Крах советского коммунизма знаменует разрешение основных диалектических противоречий истории: между демократией и тоталитаризмом, между капитализмом и коммунизмом, — а значит, в гегелевском смысле, это «конец всемирной истории». Но для самой России это нечто еще более радикальное, чем конец, — скорее, обращение времени вспять или

выворот наизнанку. «Конец» все-таки остается концом, нормальной точкой временного процесса, которая неизбежно наступает после определенных этапов развития. Но в российском сознании крах коммунизма означал не конец, а перестановку начала и конца, невероятную аномалию времени. То, что на протяжении советских лет воспринималось как коммунистическое будущее, вдруг оказалось в прошлом, а феодальное и буржуазное прошлое стало надвигаться с той стороны, с какой ожидалось будущее. Будущее и прошлое поменялись местами. Вся перспектива истории, когда-то уверенно начертанная марксизмом, вывернулась наизнанку, и не только для России, но и для всего человечества, так или иначе втянутого в коммунистический проект, хотя бы через противостояние ему.

Термин «постмодернизм», «послевременье» лишь отчасти подходит для данной ситуации. Это, скорее, постфутуризм, поскольку позади оказалось не настоящее, а именно будущее. Но если считать коммунизм, с его утопической установкой, авангардистской ломкой реальности и манией непогрешимой правоты, крайней формой модернизма, тогда участники дискуссий о постмодернизме на Западе найдут в «посткоммунистической» русской культуре немало близких проблем. Одна из них — проблема исчерпания и завершения Нового времени (Modernity). Существенно для современной русской культуры то, что она меньше всего является «модерной» в узком смысле слова. Многие парадоксы западного постмодернизма заостряются в российской культуре, поскольку ей свойственно пребывать в модусе не современного, а до- и пост-современного, своего рода футуристической архаики. Элементов предмодерна и постмодерна в ней гораздо больше, чем собственно современных черт.

1. От лишнего человека — к лишнему миру

Вдруг обнаружилось, что коммунизм в нашей стране уже был построен, причем в точно обещанные сроки, примерно к 1980 году. Весь возможный и достаточный коммунизм — «иного не дано». Последующие десять лет были попыткой избавиться от этого гнетущего факта, отодвигая торжество коммунизма куда-то подальше, чтобы сохранить для себя хоть какую-то историческую перспективу. «Реальный социализм», «развитой социализм», «уско-

рение» и, дольше всего, «перестройка»... Так обозначали себя эти стадии затянувшегося конца.

И вот сквозь учащенное дыхание подступающего удушья вдруг стало ясно, что конец уже наступил. Историческую перспективу прорвало, и нас вынесло в какой-то запредел. На высшем витке развития мы врезались в тыл всему человечеству. Пережить свое собственное будущее и вдруг очутиться в арьергарде мировой культуры, на дальнем подступе к капитализму или даже на выходе из рабовладельческой системы, — такого шока столкновения с собственным прошлым не испытала, пожалуй, ни одна из современных культур.

И опять подступает тошнота социальной озабоченности: что делать? На этот вопрос, заданный *демократическим литератором* — Чернышевским, опережающий ответ дан *писателем народным* — Пушкиным, в любимом его приговоре (с ударением на «при», а не «воре»): «*делать нечего*». Знаатокам стоит сосчитать, сколько раз это присловье встречается хотя бы в одной «Капитанской дочке»¹. Все пытались половчее сообразить, что нужно делать, и только Пушкин заведомо устранил этот ложный вопрос, показав, что человек становится воистину собой и духовно мужает, когда делать нечего. Тогда, выскочив из капкана истории-биографии, он оказывается в странном, топологически вывернутом пространстве, где нет предстоящего горизонта и зовущих далей, нет левого и правого, переднего и заднего. Дальше открывается уже эсхатологически чистый запредел: безвкусие, бесцветие, беззвучие мира, свернутого, как свиток. Слово беспмятствует среди могил.

Доклад Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе» (1989) еще был выдержан оптимистически, в жанре веселого поминального слова²: Но всего год спустя, в 1990-м, уже следует признать, что колокол звонит по всем оставшимся жить. Слово «советский», в своей мрачной, совьей, загробной символикe, не

¹ «Но делать было нечего. Нельзя было и подумать о продолжении пути»; «Савельич был прав. Делать было нечего. Снег так и валил»; «У меня сердце так и екнуло, да делать было нечего»; «Делать было нечего: Марья Ивановна села в карету и поехала во дворец»... Глубокие размышления о пушкинском смысле этого выражения содержатся в книге свящ. Вячеслава Резникова «Размышления на пути к вере: о поэзии А. С. Пушкина» (М.: Историко-филологическая школа «Слово», 1987).

² Уитлендовские конференции устраивались ежегодно фондом Поля Гетти на протяжении четырех лет. В 1988 г. с докладом выступала Татьяна Толстая, в 1989 г. — Виктор Ерофеев.

уходит из лексикона, а распространяется вглубь и вширь; учреждения власти и площадные нравы становятся не менее, а все более «советскими». И не вопреки, а благодаря этому растет чувство конца и нового всенародного бесстыдства. «Бобок!», «бобок!», «бобок!» несется отовсюду, напоминая о празднике мертвецов в рассказе Ф. Достоевского «Бобок». Всех охватывает чувство последнего безобразия, когда не просто люди изошряются в безумствах и безнадежности, но — «проходит образ мира сего» (по словам апостола Павла), или (как шутят на московских улицах) происходит апокалипсис в одной отдельно взятой стране.

Вот почему, размышляя о литературе последнего времени, хочется задержаться именно на категории «последнего». Вполне может стать, что время истории вновь сомкнется волнами вокруг нынешнего за предела, но почва этого вечного острова по имени Патмос ныне обитаема как никогда, охватывая шестую часть земли...¹ «Последнее» нельзя помещать в разряд времени: оно после времени и остается последним, даже если после него история возобновляет свое течение. Новая литература является последней не по сроку возникновения, но по строю, по запредельной сути своей. Именно эта литература, лишенная признаков времени, воспринимается сейчас как подлинно современная.

Прежде всего, в ней нет никакой привязанности к образу мира сего и попыток его воссоздать. Последним героем мировой истории был Антихрист — к нему-то и тяготеет вся так называемая анти тоталитарная проза, выдержанная в координатах исторического времени и пространства. В произведениях Гроссмана, Бека, Дудинцева, Рыбакова и их менее известных последователей речь идет именно об Антихристе, о солдатах и маршалах его воинства, о всемирных битвах и жертвах, о мучителях и мучениках. Однако на Антихристе история заканчивается, вступая в область истончающихся структур и тающей реальности, — исчерпывается и реалистическая образность, служившая сначала для прославления, а затем для разоблачения Антихриста. Литература утрачивает образность вместе с реальностью, которую училась отображать, — и в этом отличие литературы «последней» от прежней, честно реалистической. Последняя литература бесчестна и произвольна, она, как Протей, может почти все и, как Нарцисс, хочет лишь самое себя.

¹ *Патмос* — остров в Эгейском море, на котором был написан Апокалипсис («Откровение Иоанна Богослова», последняя книга Нового Завета).

Другое отличие — невозможность работать в жанре «анти»: анти тоталитарном, антиутопическом, антикоммунистическом, антивоенном и т. д. Все эти реальности настолько остались в прошедшей истории, что отношение к ним скорее выражается словечком *пост*, чем «анти»: *постутопия*, *посткоммунизм*, *постистория*. К тому же этой литературе, очутившейся в запределе — без метафизического верха и низа, без политической левой и правой, — чужда какая-либо направленность «за» или «против». Это усталая литература, которая хотела б «навечно так заснуть» — ни о чем не жалея, ничего не желая.

Наконец, последняя литература вообще не имеет фона, которому должна быть контрастна. Даже апокалипсис в ней — вовсе не тревожное, катастрофическое умонастроение, которым пробуждают совесть заспавшегося поколения или возвещают грозное будущее нераскаянному народу. Нынешний Патмос лишен всякого пафоса и похож скорее на чаепитие у Чехова («Вишневы сад»), чем у Достоевского («пусть свету провалиться, а мне чай пить» — «Записки из подполья»). Черный юмор, абсурд, сюрреальный или футуристический шок — все это когда-то восставало против: среды, сытости, разума, благополучия. В нашей последней литературе запредельно сродни равнодушию — настолько все равно запредельно в этом невозможнейшем из миров.

Еще недавно, в духе классических традиций, русская литература была озабочена трагедией лишних людей, чуждых миру полезной социальной однородности, — такова магистральная тема лучших советских писателей, от Юрия Олеши до Андрея Битова. Но Кавалеровы и Одоевцевы, эти обедневшие потомки Онегиных и Печориных, совсем уже вывелись в позднем советском мире. Не потому, что он их освоил и употребил на пользу себе, как еще недавно можно было опасаться, — нет, сам окружающий мир сделался настолько лишним, что лишность из личной черты стала уже чертой всеобщего безразличия. Невозможно выделиться и облагородиться этой лишностью среди неприкаянных вещей, неокупаемых денег, неприспособленных жилищ, непроезжих дорог... Лишние люди, еще недавно гордые своей непричастностью, обособленностью от всего, разделили это свойство с окружающим миром — и растворились в нем. Лишние люди стоят в очередях и сбиваются в стаи, но от этого не укореняются в бытии, — напротив, само бытие становится призрачно-безлюдным.

Сомнамбулизм — последняя фаза развития этого типа. «От нас осталась только видимость нас», — сообщает Валерия Нарбикова

в повести, которая так и называется: «Видимость нас»¹. Сомнамбулы — едва ли не преобладающие персонажи последней литературы: лица, не успевшие ничего совершить и обдумать, сразу же тонущие в апокалиптическом тумане. Вспомним рассказы Татьяны Толстой «Петерс», «Круг», «Река Оккервиль» — о судьбах не просто неудавшихся, но выпавших со счета — тут неудача, пожалуй, была бы еще наградой и чином. Порой эти люди агрессивны, добиваются, хлопочут, обзаводятся, но притом ухитряются как-то отсутствовать в этой жизни: троньте их за плечо, потрясите хорошенько — не заметят. Словно бы вся их активность — от лунных чар, а на земле они давно уже спят, блаженно или тревожно. «...Ночь дует в спящее лицо» — это сказано про лицо *бегущего* человека (Т. Толстая. Сомнамбула в тумане). Таков теперешний наш бег по бездорожью, это страшное противовольное ускорение — не силою ног, а как бы обрывом почвы, влечением предстоящих пустот. Но этому безвольному, вялому, как «трын-трава», состоянию, не чужда и надежда. «Неужели он не добежит до света?» Какой свет здесь подразумевается после тумана и черного провала, не нужно и пояснять. Умиравшему грезится воскресение...

Точно так же изменился и «низовой», народный тип неприкаянности, который часто оттеснялся интеллигентным, — но и сам выразительно оттенял его. Я имею в виду наших чудаков, ведущих происхождение от тургеневского Калиныча, лесковского «очарованного странника», а недавно воплотившихся в шукшинских «чудиков». Нельзя назвать их, по Герцену, «умными» ненужностями, но скорее «изумленными, недоумевающими». Некий сдвиг ума, не приспособленного к умелому существованию большинства и вызывающего роение каких-то непонятных и летучих сущностей: «А зачем государство?», «А почему тройкой-Россией правит мертвая душа?», «А почему люди в городе на „здрасте“ не отвечают?». Этакая милая, искренняя сумасшедшинка, в которой сентиментально-гуманистическая надежда на «обнимитесь, миллионы» уживается с юродивым вывертом ценностей и стремлением побольней ущипнуть ближнего для его же душевной пользы и лукавого поучения.

И вот этот поучительный чудака тоже как-то выветрился из нашей словесности, обернувшись сперва задумшевыми циниками

¹ Стрелец. Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. Нью-Йорк; Париж: Третья волна, 1989. № 3. С. 119.

Юза Алешковского, живчиками умирающего, но еще склонного к размножению социального организма, а затем... Сравнивая, например, персонажей Василия Шукшина и Евгения Попова, который считается его продолжателем по линии сибирского ухарства и дремучей свежести мысли, видишь, как знакомый нам тип на лету преобразуется в чудака на букву «м». Лукавинка застывает на разгоряченном лице «такого парня» гримасой общественного безумия.

Мы еще недоценили и недоисследовали это властное явление м... в литературе 1980-х годов, которое сопоставимо с ролью чудака в 1960-е. Чудак — сам по себе, он выпадает из ячеек общественного разума, обещая будущее их обновление. Чудак — индивидуальное отклонение от слишком зауженных норм социальной жизни, герой искренней, исповедальной, взыскующей прозы и поэзии 1960-х — начала 1970-х годов, с ее официально одобренным или полуодобренным нонконформизмом, романтическим пощипыванием в глазах от таежного дыма и затаенной думы. М... тоже глубокомыслен порой до ломоты в мозгах и тоже отклоняется от норм здравомыслия, но это свойство не индивида, а *коллективного* существа, свернувшего с колеи разума и истории. Чудак — личностный вызов всеобщему здравомыслию, м... — стертый облик общественного безумия. М.-дачник по секрету расскажет вам в электричке, что в подвале у него хранится угольный мешок, в котором то ли был повешен Геббельс, то ли расстрелян Бухарин. М.-вития верит в неведомый излучатель, которым по миру распространяются психофизические волны сионизма, и требует международной правовой охраны от микроволнового вмешательства в умы сограждан. М.-человеколюбец берет на перевоспитание в свой дом великовозрастного дебила, а потом жалуется, что жена сделала от него аборт.

Не будем пересказывать эти реальные и вымышленные сюжеты, подобных много можно найти у Виктора Ерофеева, Вячеслава Пьецуха, Евгения Попова — и во всех чудачество выродилось из милой лукавинки в шутку самого лукавого. Этот тип на букву «м» одержим собственной значимостью как общественного лица; это бред всеобщего, из которого вынут стержень индивидуального существования. Ни лишних людей, ни очарованных странников не остается в мире, который стал лишним и посторонним самому себе.

2. Арьергард

Литературный процесс к началу 1990-х годов исчезает: хотя появляются новые произведения, но они не образуют направленного процесса, самостоятельной динамики. Прежде всего какой может быть литературный процесс в условиях одновременного вхождения в литературу четырех евангелистов, Петра Чаадаева, Василия Розанова, Джеймса Джойса, Владимира Набокова, Александра Солженицына и тридцатилетних неоконцептуалистов? Вместо процесса в привычном понимании, то есть линейной последовательности событий, перед нами некое пространство, со многими входами и выходами: Набоков приходит, Фадеев уходит, кто-то, вошедший через один вход, теперь входит через другой, как, например, Горький или Твардовский. Все разновременное совершается одновременно, и трудно вытянуть из этого гудящего многоячеистого улья одну восковую нить.

К тому же литературный процесс уходит из литературы — в не-литературу: в политику, философию, религию... Это раньше литература, как коммунальная квартира, сосредоточивала в себе все миссии — была сокровенным поприщем для всех родов деятельности. Теперь все они, почуяв свободу, выходят из состава литературы, занимают собственные жилые помещения и распределяют сферы влияния. Что же остается литературе, которая уже больше не политика, не религия, не философия? Ей остается язык, некий минимум и последний плацдарм, на котором она оговаривает условия своей капитуляции.

Так вырисовывается самое современное из литературных явлений — его можно обозначить как *арьергард*. К нему сознательно или бессознательно относится почти вся новая словесность конца 1980-х — начала 1990-х годов. Что такое арьергард как тип последнего мироощущения? Современная эстетика в равной степени устала и «реалистически» совпадать с реальностью, и «авангардно» опережать ее. Реальность оказывается где-то впереди, бурно меняющейся по своим историческим законам, а литература движется сзади — уже в виде остатков мусора, распадающихся пластов реальности. Искусство XX века начиналось авангардом, кончается — арьергардом. Авангард усиленно выдвигал новую форму, технический прием, жестко упорядочивал материал в заданные конструкции, отменял прошлое из любви к будущему — так было, когда XX век рвался вперед хищными бросками. При-

ближаясь к концу, он ценит искусство аморфности, не требовательного эксперимента, а всеприемлющего и безотказного дна, последней урчащей воронки, куда спускаются разложившиеся отходы прежних величавых форм и грандиозных идей. На смену авангарду с его жесткими конструкциями и пафосом переделки приходит арьергард с его бесформенностью и метафизикой мусора и испражнений, то есть последнего праха, куда возвращается все созданное из праха.

Мусор и экскременты — обобщающая метафора в искусстве конца. «Нет, разве это жизнь? Это не жизнь, это фекальные воды, водоворот из помоев, сокрушение сердца. Мир погружен во тьму и отвергнут Богом», — сокрушается автобиографический герой Венедикта Ерофеева¹. В так называемом параллельном — арьергардном — кино то и дело мелькают персонажи, мажущие себя и друг друга калом. Это — пародия того жеста, каким в начале века поэты и философы помазывали себя на царство и вдохновлялись на священную войну утопий и идей. Формы, перебродившие и перегнившие в реальности и ныне отвергнутые ею, образуют плодоносный, «унавоженный» слой современного арьергарда. К нему же относится и так называемый некрореализм — целое направление в литературе и кино, занятое изображением трупов. Развивается и соответствующее направление в философии — танатология, причем Северная столица, колыбель трех революций и кладбище их бесчисленных жертв, задает тон по части и художественного, и теоретического смертведения.

Последний предел и запредел, эсхатология вещества и сознания, метафизика мусора — вот что выходит на первое место в искусстве. Этим диктуется выбор не только темы, но и стиля — расслабленного, обмякшего, бескостного. В эсхатологической перспективе почетнее — и эстетически продуктивнее — быть не первым, а последним, не провозглашать, а доборматывать, не вести за собой, а плестись в хвосте. Тот, кто окажется позади, займет место Истины, место Конца.

Проза арьергарда не поддается жанровым определениям. Это просто проза, поток письма, в который можно войти и дважды, и трижды, ничего не узнавая вокруг, — как будто с каждой фразы она начинается сначала. Прочитаем Валерию Нарбикову «Равновесие света дневных и ночных звезд» и «Видимость нас», Игоря

¹ *Ерофеев В.* Василий Розанов глазами эксцентрика // Зеркала: Альманах. Вып. 1. М.: Московский рабочий, 1989. С. 33.

Шевелева «Жертвоприношение коня», Руслана Марсовича «Призма-кино»...¹ Исчезает не только сюжет, как призрак истаявшей истории, но и тот костяк членораздельного целого, который раньше назывался композицией и который графически резко, с утрированной простотой, рисовался в концептуализме. Арьергардная вещь может начаться и закончиться чем угодно и одинаково долго тянется во всех направлениях — континуум невесомости. Эстетический разум, который Кант когда-то определил как «форму целесообразности при отсутствии цели», разжижается в арьергарде до нового определения: «отсутствие целесообразности как форма образа». Очень трудно приводить образчики новой прозы, потому что выбор цитаты уже включает целесообразность, и нужно пролистать много страниц, чтобы именно нецелесообразность была воспринята. Вот наудачу — описание самоубийства:

Когда темнеет, наполняется ванна для Марата, для брата, для свата. Когда облачишься в красное и сыграешь угрюмо на скрипке руки, — хлорочная тепленькая вода понесет тебя из бассейна в бассейн, из реки в море. «Море ждет, а мы совсем не там». Боязно, когда чаши похожи и дрожат краями, — не хочется пить. Если только можно — отчаянье крошит стекло чаши в руке, — и ничего больше не сделано для бессмертия.

Р. Марсович. Призма-кино²

Дереализация плоти — десемантизация слова. Когда речи удается ничего не сказать, слова освобождаются от плена значений. От фразы к фразе меняется прием, и ни один не образует основы и упора; образ растекается во все стороны, по линиям всевозможных и слабосоотнесенных ассоциаций. «Для Марата, для свата, для брата» — бормотание в рифму. Потом изящная метафора: сыграть в ванне на скрипке руки — вскрыть вены. Далее прокладывается окольный путь по смежности — метонимический. Где вода, там чаша, стекло. Где стекло, там осколок, боль. Задача текста — деконструкция языка, постановка слова в такой контекст, чтобы оно размывалось другими словами, избавлялось от всяких значений: переносных, символических и даже просто словарных. Одно значение не добавляется к другому, а смывает его.

¹ *Руслан Марсович* — псевдоним безвременно скончавшегося Руслана Надреева.

² Крест-накрест. Повести и рассказы молодых писателей. М.: Всесоюзный молодежный книжный центр, 1990. С. 48.

И название предмета сходит, как прошлогодний снег с предмета, уходит в землю, впадает в Черное море, вот для чего так много языков, вот для чего! Чтобы дать название предмету на сотне, тыще языков, чтобы названия (языки) взаимно исключали друг друга и предмет опять остался без названия...

В. Нарбикова. Видимость нас¹

После идеологической сверхэксплуатации в советском языке от слова еще оставался семантический скелет, концепт, но и он вскоре превращается в могильную пыль — десемантизируется окончательно. Движение от концептуализма к арьберггарду — отступление в тыл литературы, к ее могилам и пепелищам: вместо принаряженных скелетов — горстка серого праха. Твердое, костяное состояние смерти сменяется распылением посмертия.

У Руслана Марсовича, во всяком случае в том экземпляре, который он мне передал, не были пронумерованы страницы, и эта оплошность, кажется, выдала тайный замысел автора — отказаться от всякого замысла, подать читателю свежеперетасованную колоду карт, чтобы никто не мог заподозрить его в шулерском умысле. С точки зрения арьберггардной стилистики пронумерованная страница — все равно что меченая карта. И такого рода шулерством была вся прежняя литература, в которой листки раздавались читателю по намеченному плану. Жизнь растасовывалась опытной рукой, в порядке «сюжета» и «композиции», чтобы автор мог переиграть читателя и внушить ему свою иерархию ценностей, свой «новый порядок».

Литература арьберггарда больше всего боится именно этого умысла, который железной рукой загонял бы читателя к счастью верного понимания, к счастью великой идеи. Даже принадлежность к определенному жанру или порядок страниц могут восприниматься как охранные вышки эстетического ГУЛАГа, где заключенные распределены по зонам и щеголяют с номером на спине. Над новейшей прозой, разбитой на сотни искажающих призм, бродит призрак посткоммунизма: позвоночник истории — сюжет — распался на множество позвонков, как в стихотворении «Век» Мандельштама.

...Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век.

¹ Стрелец. 1989. № 3. С. 124.

И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

Слабый и жалкий конец Века-убийцы. Вместо твердолапого и жестоковыйного хищника — нежные мураши, мельтешащие в разные стороны, с легкими, вздохмаченными пушинками смысла в каждой фразе.

Вместе с гибелью «научного» коммунизма в России происходит частичное его возрождение как мистической ереси, этакого расплава тел и душ в тысячелетнем царстве стертых границ и безнадзорных владений. От дисциплины государственного насилия остается только утопия слияния, наименьшего напряжения воли в разваливающихся структурах общества и сознания. В этом смысле арьергард — это последний остаток коммунизма как энтропийной жажды растворения всего во всем, пылевое облако, поднявшееся над обессиленной землей.

В современном художественном сознании, как и в обществе, ускоренно происходит децентрализация, устранение больших несущих конструкций: жанровых, сюжетных, идейных. Особенность этой литературы без свойств уясняется из сравнения с центрированной и эксцентрической словесностью. *Центрированная* проза нашего времени, прежде всего солженицынская, но также гроссмановская, владимовская, имеет определенный голос и позицию автора, который, как демиург, создает ее рассекающим мечом Слова. Слова употребляются в прямом и выпрямленном значении, без всяких подмен, маскировок, обманных смещений. «Жить не по лжи». «Одно слово правды весь мир перетянет».

По контрасту с этой центрированной прозой, во внутреннем споре с ней, развилась проза *эксцентрическая*, которая как будто все время выходит из-под власти центра и вольно играет с ним, — как у Андрея Синявского, Василия Аксенова, Юза Алешковского, Венедикта Ерофеева. Смысл, точно шарик, перекидывается от слова к слову перед запыхавшимся читателем, который с упоением пытается его поймать. Вторая проза не обременена прямыми значениями, но изобилует переносными. Не автология, но метафора. Если первая говорит то, что хочет сказать, то вторая хочет сказать не то, что говорит. Смотрит не в упор, а подмигивает, переглядывается. Первая — сама серьезность и правдолюбие, вторая — игра, феерия, карнавал.

Но вот возникла и на исходе 1980-х годов стала распространяться третья проза, уже не эксцентрическая, а *децентрированная*. У нее еще нет громких имен, хотя Саша Соколов может считаться ее наставником. Если эксцентрика все время играет с утаенным и отброшенным центром: «говорю одно, а говорится другое», то децентрализованная проза вообще лишена такого структурообразующего места, где укреплялась бы даже минус-позиция, антиконцепция. «Говорю, а ничего не говорится».

На мир наброшена сетка различий, не имеющая смыслового узла, который позволил бы ее крепко завязывать. Между словами нет упругих отталкиваний или страстных влечений. Нет подчиненности, иерархии, директивы, и даже утрачена культура товарищеской взаимовыручки. Точки можно было бы ставить не только между предложениями, но и между словами и словосочетаниями — настолько они безразличны друг другу. «Когда. Темнеет. Наполняется. Ванна. Для Марата. Для брата. Для свата». «Из бассейна в бассейн. Из реки в море». Метонимия водит предметы по окружности, не притяжая на место центра. Пробираешься по задворкам и закоулкам, заранее зная, что в городе текста нет центра, что весь он состоит из сплошных окраин.

У арьергардной словесности есть надежное средство против увлеченности идеями, против тотальности любого стиля и воззрения: многозначительная скука, отбирающая самые второстепенные слова и рассеивающая множество второстепенных значений. Это рассеянная проза, лишенная серьезности первой и азарта второй, ни к чему не зовущая, никуда не отсылающая: даже к мнимостям, многозначительным пустотам. Она устраняет прямые значения, не создавая иных, метафорических, оставаясь в нулевой зоне письма. Эта проза даже избегает заглавных букв и точек, любых знаков начала, конца, разделения, выступая как сплошная середина, непрерывно тянущееся предложение.

Можно в магазин сбегать, там шампанское, но без медалей, тогда лучше пиво, а пиво что, с медалями? конечно, у хозяина есть имя, которое ему дала мама; для чего даются имена таксисту и билетеру, хозяину, к которому мы пришли в гости, чтобы лучше их запомнить? тогда не будем давать имя ни водителю автобуса, который нас вез, ни хозяину, чтобы лучше их забыть.

В. Нарбикова. Видимость нас¹

¹ Стрелец. С. 121.

Проза эта скорее отнимает имена, чем присваивает, оставляя для бытия лишь одну целесообразность — «чтобы лучше забыть».

Арьергардный стиль без особых усилий автора может восприниматься как эстетически доброкачественный. В нем нет косноязычных оплошностей, несуразиц, неудачно подобранных слов, так как нет и правил, по которым нужно подбирать слова. Концептуализм был *минусовым*, но еще не *нулевым* письмом, за ним угадывалась нарушаемая норма — вот почему он воспринимался как косноязычие, глумление над правильным, литературным языком. Если авангард стремится взорвать систему правил, то арьергард избавляется от них менее энергичным способом — возводя в правило каждое словоупотребление. Поэтому арьергарду все удается, он не совершает ошибок, как безошибочными являются правила самого языка: орфографии, морфологии, синтаксиса.

Литература просит убежища у языка, старается не говорить больше, чем говорит сам язык, когда молчит говорящий на нем, — и потому делается пустынно великой и свободной. Такую литературу трудно отличить от самого языка, который может высказать все и поэтому сам от себя никогда не говорит. Арьергард — это речь великого немого, речь языка во всем объеме его возможных значений. Это молчание — лучшее и глубочайшее, что можно слышать в арьергарде: уже не отслоенное от слов, как невыразимое, а растворенное в них, как невыразительное. Пустота уже не за словами, а в них самих.

3. Российское «послебудущее» и западный постмодернизм

И последний вопрос, которого нельзя избежать: как соотносится это «послебудущее» современной русской литературы с тем, что на Западе принято называть постмодернизмом? Казалось бы, мы безнадежно отстали от развития западной литературы, соразмерно проходящей в XX веке все стадии модернизма! Какой может быть постмодернизм, если и модернизм-то усвоен лишь в ранних его начинаниях, в кратком предреволюционном отрезке XX века?

Плохо умея жить в ладу с современностью, русская культура, однако, ничуть не отстает там, где время притормаживает, оборачиваясь безвременьем, предвременьем или послевременьем. Вот и постмодернизм нам, почти не успевшим вкусить модернизма,

оказывается чем-то очень родствен и давно предназначен. Еще Дидро заметил, что в России плоды начинают гнить, не успев созреть (плоды свободы, просвещения, цивилизации). Вот так и в движении нашей литературы легко выделяются крайности «недозревшего» и «загнивающего» плода — предмодернизм и постмодернизм, с утонченной, искромсанной посредине прослойкой модернизма.

То, что существовало под именем «советской литературы», особенно в 1930–1950-е годы, явно было выключено из эстетики XX века, воспринималось как домодернистское, даже доклассическое явление. Поэт выступал скорее как аэд или рапсод эпических времен, выпевавший не себя, а то, что было в сознании и на устах у всех. Невозможен был модернистский разрыв с традицией, приватизация стиля и разложение «большого социального канона», выгораживание единоличных участков в коллективном хозяйстве общенародного языка и обобществленной духовной собственности.

Но вот время модернизма миновало, и с удивлением обнаружилось, что созданная система «социалистического духопользования» в существенных моментах совпадает с постмодернистской и постличностной картиной мира. Оставалось только осознать этот наш советский опыт не как историческое несчастье и плен для свободной личности, а как новую постисторическую среду обитания, в которой мы избавлены от плена собственной личности.

Этот процесс стремительного перехода от домодернистского к постмодернистскому сознанию — на том же самом материале «развитого социализма» — совершился у нас в основном в 1970-е годы, во «время безвременья». И в 1980-е годы основные посылки художественного сознания оказались у нас уже вполне постмодерными, быть может, даже более радикальными, чем на Западе.

Разве, например, симулякры, то есть предельно правдоподобные подобию, у которых отсутствует подлинник, не стали создаваться нашей культурой гораздо раньше и в больших количествах, чем на Западе? Как, например, быть с фигурой Брежнева, олицетворявшей «деловой, конструктивный подход» и «поступательное развитие реального социализма»? В отличие от сталинской фигуры, зловеще модернистской, кафкианской, Брежнев — типичный симулякр: постмодернистский, поверхностный объект, за которым не стоит никакая реальность. Да ведь и задолго до того, как запад-

ная видеотехника начала размножать симулякры, эта задача уже решалась нашей идеологией, прессой, статистикой, подсчитывавшей до сотых долей процента никогда не собранный урожай.

Потемкинская деревня — вот наше предвосхищение постмодернизма, иллюзия, произведенная по всем правилам реалитета и успешно его замещающая¹. Конечно, потребовалась определенная техника сознания, чтобы воспринимать эти подобию не как ложь, отступающую от реальности, а как единственно данную нам реальность. Наша идеология и идеократия, по мере утраты революционно-модернистского напора и превращения в стабильный образ жизни, в эклектическую «идеосреду», оказались потенциально не менее постмодерными, чем царство видеоряда — «видеологии» и «видеократии» — в Америке. Уже в 1970-е и тем более 1980-е годы мы почти разучились реагировать на объекты брежневского или черненкоковского типа как на ложь, — скорее, они скрашивали народу унылое существование, в них заключалась пародия — не на какой-то другой объект, а на самих себя.

Точно так же пресловутая «цитатность» постмодернизма, который оперирует готовыми клише и стилями из других эпох, была предвосхищена цитатностью нашего социалистического обихода, где все высказывания — заковыченные или незаковыченные — выражали «чье-то» мнение, исходили как бы из неких авторитетных или враждебных инстанций, существовали в модусе «так говорят» или «так (не) следует говорить».

Точно так же и с парадигматическим построением текстов, которое выдвигается за счет синтагматического, линейно-последовательного. Порядок истории кажется пройденным, и тексты образуют не столько повествовательную, сколько списочную структуру: каталога, реестра возможных суждений, фактов или пожеланий. Но так распорядилось опять-таки социалистическое мышление, в котором все разнообразные элементы бытия предстают как вариации некоего изначального тезиса, все факты — как свидетельства и подтверждения ранее открытого исторического закона.

¹ Вряд ли императрица могла не заметить подделки — и тем не менее Потемкин был награжден за усердие, скорее всего, именно за искусство подделки, за эстетику, более важную в России, чем экономика. Недаром взаимоотношение властей и граждан в советское время укладывалось в формулу: они *делают вид*, что платят, а мы *делаем вид*, что работаем. Вот это «деланье вида», не столько идеология, сколько **«видеология»**, и лежала в основании той симметрии и баланса власти, который носил официальное название «единство партии и народа».

Достаточно сравнить поспешную стилистику Ленина, еще втянутого в линейный ход истории, с заторможенной стилистикой Сталина, уже вышедшего в пространство совершенного общественного строя. Сплошные парадигматические ряды, склоняющие то или иное идеологическое суждение по всем падежам: по «диалектическим» и «историческим» особенностям момента, по задачам стратегии и тактики, по направленности против левых, правых и центристов и т. д. Речи позднейших идеологов вообще следуют раз и навсегда принятой парадигме как структурному обрамлению достигнутого «парадиза» — райского вневременья.

Наконец отчуждение, выстраданное и заклеянное всеми писателями модернистской эпохи... Постмодернизм уже не ощущает его гнета и проклятия, потому что тот идеальный «субъект» или «индивид», от которого якобы был отчужден окружающий мир, оказался мифической конструкцией. Постмодернистская среда настолько выровнена, культурно пестра и однородна (одно не противоречит другому), что отчуждение вообще перестает ощущаться как боль и разрыв. Оно осваивается до такой степени, что между своим и чужим исчезает знак различия; зрелая личность состоит из сверхличностных и внеличностных составляющих. Но именно такой мыслилась и переживалась среда социальной однородности в нашей стране, как «новая, высшая историческая общность людей», пока модернисты-диссиденты 1960-х годов не объявили ее чуждой, обезличенной, угрожающей. Художественное сознание 1980-х годов избавилось и от этого индивидуалистического предрассудка: ни один лирический герой уже не возопиет против социального гнета и унижения, как в стихах поэтов-шестидесятников, потому что исчез сам лирический герой. Он заменен неким энциклопедическим всечувствилищем, лирическим «оно», которое свободно проходит сквозь пространства разных эпох и культур и поэтому не чувствует себя стесненно в своем исторически тесном пространстве (метареализм); либо это «оно» само образовано из тех же полуфольклорных «общих мест» и банальностей, которые образуют окружающую среду, — и потому не хочет и не может ей противостоять (концептуализм). В любом случае советский постмодернизм лишен трагического надрыва и абсурдного вопля, свойственного модерну (и особенно экзистенциализму как последней и крайней его разновидности). Постмодерн оптимистичен по крайней мере в том, что все свое уже отчуждено ровно настолько, насколько все чуждое присвоено.

Можно было бы еще и еще перечислять признаки западного постмодернизма, которые в точности подтверждаются опытом нашей литературы. Вот почему нельзя согласиться с теми исследователями (советскими и зарубежными), которые ограничивают постмодернизм лишь полем действия «позднего капитализма», «мультинациональных монополий», «компьютерной цивилизации», «шизофрении постиндустриального общества» и т. д. Постмодернизм — явление гораздо более широкого масштаба, возникающее на основе как тотальных технологий, так и тотальных идеологий. Торжество самоценных идей, имитирующих и отменяющих действительность, способствовало постмодернистскому складу ментальности не меньше, чем господство видеокommunikаций, также создающих свернутый в себе мир остановленного времени.

Разница в том, что русская и советская цивилизации логоцентричны, тогда как западная отдает приоритет молчащим ценностям богатства и изображения. Но слова способны так же непроницаемо покрыть реальность и создать непрерывную цепь означающих в отсутствие означаемых, как и телевизионные изображения. Вот почему идеология в позднем СССР вполне закономерно уступила место не чему-либо иному, а *гласности*, которая гораздо успешнее заговаривает действительность и заворачивает ее в пелену слов, чем бедноватая словесным запасом идеология. Гласность продолжает и доводит до высшего совершенства постмодерную редукцию мира к игре означающих. Теперь никакие реальности, опущенные и замолчанные идеологией, не могут быть противопоставлены слову — оно с ускорением гласности все называет и заменяет собой.

Пушкинский судьбоносный вздох: «делать нечего» — можно теперь дополнить столь же растерянным и решительным: «и сказать нечего». Наши классические возгласы: «Что делать?» (Чернышевский) и «Не могу молчать!» (Толстой) — шли из одной эпохи, когда слово было делом. На эти возгласы конец советской эпохи — гласность — отвечает истощением деловой энергии слов после их самоупрядняющего избытка.

Настоящей литературе в эпоху гласности остается, пожалуй, один путь — творческого молчания. Выбалтывать секреты, чтобы не разглашать тайны. Утаивать смысл слова в миг его произнесения. Хранить литературу в подполье языка. Не словом рисовать на белом холсте молчания, а молчанием — на радужном холсте из слов. Такова нынешняя поэтика сокрытия поэзии. Таково наше послебудущее — быть может, самый радикальный из вариантов постмодернизма.

Циклическое развитие русской литературы

Постмодернизм 1980-х годов вписывается в циклы развития русской литературы и только внутри их может быть постигнут. При всей уникальности современного этапа в целом про русскую литературу можно сказать словами О. Мандельштама: «Все было встарь, все повторится снова, и сладок нам лишь узнавания миг».

Попробуем задержаться на этом сладком миге узнавания — и перед нами выстроится своего рода таблица периодических элементов русской литературы. С чего начиналась она в свой новый период, так сказать, очнувшись от Средневековья, когда и литературой-то, собственно, не была, сливаясь со служебными видами словесности (религиозно-поучительной, законодательной, нраво-описательной, сатирической и т. д.)? Новая русская литература начинается с социального и гражданского служения, которое в первый ее период, в XVIII веке, обозначается как классицизм. Кантемир своими сатирами, Ломоносов своими одами, Фонвизин своими комедиями, Радищев своей революционной проповедью — все они служат делу государства, благу отечества, воспитанию достойных его сыновей. Литература развернута по горизонтали, обращается к сознанию читателя-гражданина, просвещая его образами сословных добродетелей и пороков.

Но вот в русской литературе, отражая какой-то общий закон духовного развития, происходит сдвиг от социальной фазы к моральной. В центр становится отдельная личность, ее чувствования и порывы, ее слезы и умиление. Так обозначился сентиментализм, подорвавший господство социальных норм и критериев. Ломоносовский период русской литературы сменяется карамзинским, общественная горизонталь сжимается до точки-индивида, обращенного на себя.

Следующая фаза — религиозная, означенная романтическим направлением и именем Жуковского. Из точки вновь вырастает линия, но обращенная уже не в социальную плоскость, а в метафизическую вертикаль. Индивид обнаруживает свое родство со сверхиндивидуальным, абсолютным. Поэзия становится мифотворчеством, откровением свыше, выражением невыразимого, томлением по Идеалу, созиданием Храма.

Наконец искусство замыкается на себе, на выявлении собственной меры и гармонии. Вертикаль сжимается, но уже не в точ-

ку, а в круг: искусство существует не ради восхождения к абсолюту, оно само есть абсолют — язык, говорящий о возможностях языка. В русской литературе это явление Пушкина и созданной им школы «гармонической точности». Другие задачи искусства — служение обществу или нравственности — отменяются. «Поэзия выше нравственности или совсем другое дело», художник — сам свой высший суд. По точному замечанию Белинского, главный пафос творчества Пушкина — художественность: красота, которая раньше воспринималась как средство для выражения социального, морального или религиозного пафоса, становится самоцелью.

На Пушкине завершается первый цикл развития русской литературы, которая от горизонтали возвращается к кругу, к самой себе, к литературности как таковой.

Далее начинается новый цикл — с провозглашения все тех же идей социальности, гражданского служения и в напряженной полемике с предыдущими школами — романтической и эстетической. Белинский высмеивает эпигонов романтизма, а Писарев замахивается уже на Пушкина. Первая фаза нового цикла — «натуральная школа», во главе с Гоголем, истолкованная как «беспощадное обнажение язв социальной действительности». И дальше — физиологический очерк, обличительный роман, «реализм» и «нигилизм», революционно-демократическая критика, служение критерию практической пользы, восстановление радищевско-фонвизинской, социально-просветительской направленности в литературе. Тургеневские «Записки охотника» и «Отцы и дети», некрасовская гражданская лирика, Чернышевский, Салтыков-Щедрин...

Вместе с тем социальная функция искусства не удовлетворяет крупнейших писателей, и уже в раннем творчестве Толстого и Достоевского начинает преобладать морально-психологическая установка: не типы, а личности, «диалектика души» и «свежесть нравственного чувства» (Чернышевский о Толстом). Так восстанавливается сентиментальная фаза уже во втором цикле литературного развития. Отсюда явное влияние западного сентиментализма, предромантизма, «просвещения чувств»: Руссо — на Толстого, Шиллера — на Достоевского. Собственно, все творчество Толстого до конца оставалось моральным по своему пафосу, осуществляло задачу прямого эмоционального воздействия и «заражения» читателя чувствами писателя (толстовское понимание

того, «что такое искусство»). И большинство русских писателей второй половины XIX века так или иначе решали ту же задачу: воспитания души, нравственного просветления, воздействия на совесть — от позднего Некрасова и Надсона, с их революционно-народническим морализмом, до Чехова, Гаршина и Короленко, с их морализмом индивидуально-гуманистическим.

Но уже через творчество Достоевского, отчасти и философскую лирику Тютчева, русская литература переходит в следующую свою фазу — религиозно-метафизическую, где мир строится по вертикали, состоит из высей и бездн. Окончательно религиозное служение литературы утверждается у Владимира Соловьева и его последователей — в русском символизме, который прямо вдохновляется наследием романтизма (как и Блок вдохновлялся Жуковским). Слово становится намеком и посвящением в тайну высших миров, искусство — теургией, то есть преобразованием бытия по образу Божьему, и в этом же «богоискательном» русле движется все художественно-мистическое мышление начала века: Мережковский, Бердяев, Флоренский, Андрей Белый, Вячеслав Иванов...

Однако и этому циклу суждено было замкнуться на эстетической фазе. Участвовавшие критические выпады против символизма имели в виду, что последний развоплощает и мистифицирует искусство, подчиняет его религиозно-мистическим задачам, превращает его в миф и тайнопись, тогда как задача — вернуть его к волшебной пластике, к слову как таковому. Эта задача по-разному решалась в постсимволистских течениях: акмеизме, футуризме, имажинизме, — но все они исходили из самоценности художественного образа и языка. «Прекрасная ясность», «самовитое слово», «языкотворчество», «форма как организм», «образ как самоцель» — все это на новом витке возвращало литературу к работе над собственным языком. Тому же способствовала и формальная школа в литературоведении: осмысление искусства как приема.

Так, пройдя через те же фазы: социальную, моральную, религиозную, эстетическую, — завершился второй цикл в развитии русской литературы: от «натуральной» школы до школы «формальной», от Гоголя и Белинского до Хлебникова и Шкловского.

Третий цикл вмещается в советскую эпоху и совпадает с ее границами. Но кажется, что, если бы даже не было ни большевизма, ни Октября, литература все равно бы вступила в очеред-

ной цикл с горизонтали — с постановки социальных задач и провозглашения социального заказа. Пролетарская культура, классовость, партийность, социальное лицо писателя... Ведь так уже складывался этот циклический зачин и в XVIII веке (классицизм), и в XIX (реализм) — почему XX веку быть исключением? Не было бы убийства непослушных писателей, но были бы убийственные приговоры произведениям «обскурантистским» и «эстетским», которые отклоняются от горизонтали и соскальзывают в предыдущие фазы развития. Характерно, что первая фаза нового цикла беспощадна к двум последним фазам предыдущего (религиозной и эстетической), объединяя их под обличительной кличкой «декадентство», и покровительствует двум первым (социальной и моральной), зачисляя их в «классическое наследие». Начало предыдущего цикла как бы задает образец начальным фазам следующего. Гоголь и Толстой почитаются как великие предтечи и учителя, тогда как Владимир Соловьев и Николай Гумилев, символизм и акмеизм, равно развенчиваются и замалчиваются как декадентство, аристократически-буржуазное вырождение. Социальная фаза тянется долго, с середины 1920-х до середины 1950-х годов, и вполне закономерно, что по аналогии с начальной фазой первого цикла Андрей Синявский обозначил ее как «социалистический классицизм», хотя и «социалистический реализм» ничуть не хуже — по аналогии с начальной фазой второго цикла. Вряд ли стоит перечислять всех корифеев этого периода: вслед за Горьким и Маяковским, А. Толстым и Фадеевым они еще во всех учебниках числятся — и вполне заслуженно — «классиками советской литературы».

Но вот с середины 1950-х годов, с «оттепели», утеплившей души и размягчившей сердца, начинается вторая фаза — и трудно подобрать ей более точное название, чем «социалистический сентиментализм». Опять критика жестких классицистических канонов, отказ от «социологизма», ставшего «вульгарным», — в пользу моральных подходов по «душе» и по «совести». В центре внимания — неповторимая человеческая личность. «Людей неинтересных в мире нет» — кредо одного из зачинателей этого нового сентиментализма, Евгения Евтушенко, сравнимое по значению лишь с бессмертным карамзинским «и крестьянки любить умеют». Снова образы «маленьких людей», портных, бухгалтеров и продавщиц вместо полководцев и ратоборцев. Главное требова-

ние к литературе — искренность, личная взволнованность, исповедальность. Главное направление — «нравственные поиски», дошедшие чуть ли не до середины 1980-х, впрочем уже без надежды на обретения. А. Вознесенский, Б. Окуджава, В. Аksenov, А. Битов, Ю. Казаков, Ю. Трифонов, В. Тендряков — все они формировались на этом главном направлении, независимо от разброса последующих путей. «Эстрадная поэзия», «исповедальная проза», «городская проза», «городской романс» — таковы были знаки и вехи «сентиментального воспитания» в советской словесности 1950–1960-х годов. И тут же, как второй, возмужалый период того же движения, на смену юной мечтательности приходит суровая солженицынская проповедь нравственного очищения: «жить не по лжи»... Твардовский, «Новый мир», поэтика горькой правды и мучимой совести...

Но дальше движется литература и по какому-то неведомому закону опять переходит из моральной стадии в религиозную, над точкой суверенного нравственного индивида надстраивает метафизическую вертикаль. Конец Пражской весны и «Нового мира», быть может, хронологически наиболее внятно обозначили этот переход, сказавшийся прежде всего у самого Солженицына, в его личном переходе от «нравственного социализма» к христианству. Нравственность исчерпалась как суверенная сила, гуманистический порыв и как «совесть без Бога».

В этой религиозно-метафизической фазе русской словесности выделяется несколько периодов. Самый ранний — «тихая поэзия» и «деревенская проза», с их первым чувством смирения, отрешения от «я», приниканием к вековому укладу, к преданьям старины. Но это религиозность еще наивного, ветхого, почти языческого образца, с культом земли, природы, крестьянского обихода, национальных корней; если же с православием — то скорее как обрядоверию, народно-бытовой традицией. Потом пришел черед мифологизма, уже не столь морально связанного и проповеднического, свободно играющего безднами и кручами духа, экзотикой восточных религий и эзотерикой таинственных будней — перевоплощениями, оборотнями, демоническими наваждениями, провалами в колодцы времен и пространств. В поэзии укрепился Юрий Кузнецов, в прозе — Анатолий Ким и Юрий Мамлеев с их «фантастическим реализмом». Тот же путь от моральных установок ранних произведений к метафизической перегрузке поздних проделал Чингиз Айтматов.

Наконец, третий и культурно наиболее проработанный пласт этого неоромантического движения образует то, что выше названо метареализмом: поэзия и проза Ольги Седаковой, Елены Шварц, Виктора Кривулина, Ивана Жданова, а также по-разному им близких Татьяны Толстой и Михаила Кураева. У них не столько пестрота мифа, сколько трезвение и напряженное вглядывание в прозрачные прообразы вещей, восхождение по лестницам культурных параллелей, проникание в зародыши культур, их предвечные архетипы. Конфликт сверхреальности с реальностью может быть иронически заострен, как у Толстой, или гностически размыт, как у Жданова, — но в обоих случаях напрашиваются аналогии с двумя предыдущими «вертикальными» эпохами русской литературы — романтизмом и символизмом.

И дальше, как уже подсказывает более чем двухвековая история, литература «закругляется», вступает в последнюю фазу — эстетическую, становясь энциклопедией возможностей литературы, собранием знаков и скрещением языков. Наступает эпоха концептуализма, когда мистические поветрия, идущие от 1970-х годов, начинают восприниматься как гнилые туманы эпохи застоя. Словечко «вульгарный» липнет к предшествующим фазам: если для метафизиков-семидесятников уже был вульгарным морализм шестидесятников, в свою очередь обличавших «вульгарный социологизм» соцреалистов, то концептуалисты находят вульгарными всякий мифологизм и метафизические построения. Язык чист от греха содержания и должен очищаться все больше и больше, вступая в зону молчания — или словесных жестов, демонстрирующих свою художественную условность.

Особенность нового эстетизма — его антиэстетизм, который, впрочем, находит фазовую параллель в футуристических опытах. Разница в том, что футуристы предельно напирали на «заумное» звучание слов, их величественное уродство, тогда как концептуализм тяготеет к смиренному убожеству. У Крученых заумь молодого грохотала: «дыр бул щыл убещур»; у Вс. Некрасова она переходит в старческое бормотанье: «то есть это вот / это и есть то». Язык наговорил в XX веке столько смертоносных лжей, что хочет теперь поскорее забыться и заснуть — но, конечно, в форме засыпающей речи.

Впрочем, эстетическую фазу нельзя сводить к одному лишь концептуализму — это ее «низовой» пласт, тогда как существует и «верхний», не анти-, а собственно эстетический. На исходе

второго цикла рядом с футуризмом существовал акмеизм. Так и завершающая фаза нынешнего, третьего цикла включает прозу и поэзию как бы чисто феноменальную, очищенную не только от социально-моральных заданий и религиозно-мистических притязаний, но и от концептуальных минус-содержаний. В величайшую добродетель художника возводится чувственность: зрение, слух, осязание, то есть все то, что возвращает эстетику к самой себе как дисциплине чувственного познания (таково исходное значение слова «эстетика»). У Иосифа Бродского еще ощущается переход от метареализма ранних сборников к феноменализму последних (сравним хотя бы две процессии — в «Пилигримах» и в «Представлении»), и даже не столько сам переход, сколько удержание и подвижное равновесие двух слагаемых, метафизики и языка. Язык собственной логикой и отточенным синтаксисом как бы упраздняет метафизическую установку, но она восстанавливается именно благодаря прозрачности синтаксиса, который поневоле философствует о вещи в пространстве — падежами существительных, окончаниями глаголов. Мир Бродского, в лучших его стихах, идеально поверхностен — это глубина, вывернутая наружу, так что метафизику от физики и физиологии не отделяет ни один гран вещества, ни один шаг ввысь или вдаль.

Этот феноменализм, или *презентализм*, поэтика чистого присутствия вещи на радужке глаза и на кончике пальцев, разлит в прозе Саши Соколова и Сергея Юрьенена, в поэзии Алексея Парщикова и Ильи Кутика. Правда, у последних логика чувственности, «фигуры интуиции» и «пятиборье чувств» (заглавия сборников Парщикова и Кутика) проявляются в формах не столько метафизики, сколько науки, техники, даже спорта, как мышления более конкретно-прикладного в приемах овладения вещью и разграфления пространства. Но что вообще свойственно феноменализму — так это превращение научного термина в метафору, привлекательную сухой визуальной точностью и отгороженную как от метареалистического «наплыва» значений, так и от концептуального их «слива». Феноменализм разворачивается как бы в средней зоне между мифом и пародией, между метафизической серьезностью и языковым озорством — на поверхности, лежащей между глубиной вещи и смеховым вывертом этой глубины.

Пожалуй, в литературе русского зарубежья эта эстетическая середина представлена более полновесно, чем на родине, где она оттесняется крайностями метареализма и концептуализма,

мистического энтузиазма и «нигилистического» гротеска. Вообще, эмиграция — внешняя или внутренняя — очень способствует представлению предметов как феноменов, задняя, содержательная природа которых сокрыта и подернута мглой, как покинутая родина. Провозвестником такого глубоко-поверхностного письма выступил Набоков, который в годы перестройки был воспринят в России как свежайшая литературная новость, несмотря на десятилетие, истекшее с его кончины (1977). И в целом зарубежье, отдалившись в пространстве, чрезвычайно успешно опаздывало по фазам времени, словно бы на протяжении семидесяти лет, от Бунина до Саши Соколова, от Ходасевича до Иосифа Бродского, сохраняя верность итогам второго цикла и готовясь к завершающей, эстетической фазе третьего, к слиянию с основным руслом не где-нибудь, а именно в устье, перед впадением... в цикл следующий и еще неизвестный.

Чтобы все это не смешалось в сознании читателя, представим таблицу циклического развития русской литературы XVIII–XX веков (до конца советской эпохи), оговорив ее приблизительность. Прежде всего помещать в клетки можно по-настоящему только функции, направления, но не индивидуальных творцов. Сухая графика наших клеток и столбцов вообще условна и при более тщательном рассмотрении, на уровне авторов, превратилась бы в живопись, где каждое индивидуальное явление — цветное пятно и косой мазок через все расчерченные координаты.

Главное, на что стоит обратить внимание в этой таблице: закономерная смена четырех фаз в историческом движении литературы (по горизонтали) приводит к устойчивому повторению и сквозному соответствию их во всех трех циклах (по вертикали). Странный миг узнавания наступает именно в этом поперечном срезе, где Ломоносов вдруг угадывается в Маяковском (социальная, или классицистическая, фаза первого и третьего циклов), Жуковский — в Блоке (религиозная, или романтическая, фаза первого и второго циклов), а поэт Карамзин — в Евтушенко (моральная, или сентиментальная, фаза первого и третьего циклов).

ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ЦИКЛЫ И ФАЗЫ РАЗВИТИЯ)

Фазы Циклы	Социальная	Моральная	Религиозная	Эстетическая
1-й цикл: 1730–1840	Классицизм: сословная честь, гражданская доблесть, служба отечеству и государю. Ломоносов, Фонвизин.	Сентиментализм: отдельная личность, внутренний мир. Искренность, задушевность. Нравственная польза. Карамзин.	Романтизм: сверхличное, запредельное, невыразимое. «Там», «туда», неземное томление. Жуковский.	Гармоническая точность, пафос художественности, «поэзия выше нравственности», «подите прочь», «мы рождены для вдохновения». Пушкин и его плеяда.
2-й цикл: 1840–1920	Критический реализм: натуральная школа, филологический очерк, объективное направление. Общественная польза, позитивизм и нигилизм. Гоголь, Белинский.	Новый сентиментализм: психологизм, «диалектика души» и «свежесть нравственного чувства». Порядочность, совесть, вина, раскаяние, гуманизм. Обличение лжи и пошлости. Лев Толстой, Чехов.	Фангастический реализм Достоевского. Учение В. Соловьева. Символизм. Искусство как теургия, мифотворчество. Знаки мировых. А. Белый, Вяч. Иванов, Н. Бердяев, П. Флоренский.	Акмеизм, футуризм, имажинизм. Прекрасная ясность. Самовитое слово. Образотворчество. Искусство как прием. Гумилев, Мандельштам, М. Кузмин, Хлебников.
3-й цикл: 1920–1990	Пролеткульт. Музыка революции, социальный заказ, народность, классовость, партийность, социалистический реализм. Положительный герой — борец и созидатель. Воспитание трудящихся в духе социализма. Горький, Маяковский, Н. Островский.	Социалистический сентиментализм. Искренность. Исповедальная поэзия. Городская проза. Сомыраживание. «Мы не винтики». Нравственные поиски. Внутренний мир. Самоанализ и саморефлексия. Совесть. Жить не по лжи. Евтушенко, Вознесенский, Битов, Трифонов, ранний Солженицын.	Неоромантизм: 1. «Деревенская проза» и «тихая поэзия». Смирение. Почва. Народ. Национальные корни. Вера отцов. Белов, Распутин, Астафьев. 2. Мифологизм. Фантастика. Пригича. Переселение души. А. Ким, Ю. Мамлеев, Ю. Кузнецов, Ч. Айтматов. 3. Метареализм. Презрение, созерцание. Культура и культ. Сверхзначение. Архетипы. О Седакова, В. Кривулин, И. Жданов, Е. Шварц.	1. Феноменализм. Метафизика и пластика языка. Логика чувственности. Вещи как они есть. Поверхность — глубина. Термины — метафоры. И. Бродский, Саша Соколов. 2. Концептуализм. Игра с опущенным языком. Знаки против означаемых. Схемы и скелеты культуры. КATALOGI возможных высказываний. Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин. 3. Арьбергард. Нулевое письмо. Пыль и мусор культуры. Децентрализация. Энтропия. Литература — язык как он есть.
4-й цикл: 1990–?	Новая социальность: метаполитика — игра знаками разных политик, синтез политики, литературы и театра.			

Художественные движения. Слово — вещь — изображение — игра

Пустота как прием.

Слово и изображение у Ильи Кабакова

Илья Кабаков — крупнейший художник русского постмодерна и, по единодушному признанию экспертов, один из ведущих художников современности¹. Всемирную известность ему принесли «тотальные инсталляции» — произведения синтетического искусства, соединяющие словесные, визуальные и предметные компоненты. В этой главе речь пойдет о раннем, российском периоде творчества И. Кабакова, где преобладали жанры альбома и стенда и где складывалось характерное для постмодерна соотношение слова и изображения. В центре данной главы — поэтика пус-

¹ Илья Кабаков родился в 1933 г. в Днепропетровске, с 1945 г. жил в Москве, в 1957 г. окончил Московский художественный институт им. В. И. Сурикова. Тридцать лет занимался книжной графикой — иллюстрацией детских книг для советских издательств. Одновременно он одним из первых, наряду с Э. Булатовым и В. Комаром и А. Меламидом, разработал основы соц-арта и концептуализма, не только практически, но и как теоретик, автор многочисленных эссе об искусстве и московской художественной жизни 1970–1980-х гг. С конца 1980-х гг. переселяется в Париж, с 1992 г. живет в Нью-Йорке. Персональные выставки в Центре Помпиду, в крупнейших музеях и галереях мира. В 1970-х — начале 1980-х гг. работал в жанрах альбома и стенда, с сер. 1980-х ведущим становится жанр «тотальной инсталляции». Как художник и культуролог, исследует такие феномены советской реальности, как «пустота», «мусорная свалка», «коммунальная квартира», «жилищно-эксплуатационная контора». Циклы «Десять персонажей», «На серой и белой бумаге». Инсталляции «Жизнь мух» (1984, 1992), «Десять характеров» (1989), «Веревка жизни» (1990), «Сумасшедший дом, или Институт креативных исследований» (1992), «Красный павильон» (1993). Монография «О тотальной инсталляции» (1997). Книги воспоминаний-размышлений «60–70-е» и, в соавторстве с М. Эпштейном, «Каталог» (2010). В лице И. Кабакова российский постмодернизм привлёк внимание мировой художественной элиты.

тоты, деконструкция предметных и значимых элементов реальности, которую мы наблюдаем в таких разных художественных версиях постмодерна, как искусство И. Кабакова, поэзия И. Бродского (особенно позднего периода) и проза В. Пелевина.

1. Таинственный чердак

В конце 1970-х — начале 1980-х годов мастерская Ильи Кабакова на Сретенском бульваре была неким святилищем нового концептуального искусства. Она располагалась под крышей высокого старинного дома, где до революции размещалось акционерное общество «Россия». Подниматься приходилось боковой узкой лесенкой, на которую жильцы выставляли мусорные ведра. Одолев шесть этажей и оказавшись на самом верху того, что некогда было «Россией», посетитель по шатким, скрипящим настилам прокрадывался к заветной двери. Там уже были все свои, шутками и болтовней разминавшиеся перед нешуточным духовным действием.

Наконец посетители усаживались на стулья вокруг специального пюпитра, на котором располагался альбом. Кабаков начинал медленно его перелистывать, отводя определенные интервалы времени на каждую картинку и прочтение текста, которым она обычно сопровождалась. Например, это мог быть альбом «Вокноглядящий Архипов» из серии «Десять персонажей» (1972–1975)¹. В нем рассказывается о пациенте, который целыми днями смотрит в больничное окно, — и одновременно изображается, что он видит из этого окна. Сначала это сценки уличной жизни, затем обрывки каких-то воспоминаний, словно отражающихся от внутренних створок окна; затем пространство окна начинает заполняться крыльями, так что остается только узкая щель между ними; постепенно крылья исчезают, сменяясь несколькими пустыми белыми листами. Дальше, на отдельных листах, выписаны комментарии врача и знакомых больного, из которых следует, что Архипов умер и что на чистых листах мы созерцали его смерть.

¹ *Kabakov I.* Okno. Das Fenster. The Window. Arkhipov looking through the window / Texts (by) Gean-Hubert Martin, Claudia Jolles. Benteli (пагинация отсутствует).

Альбом производил не просто художественное, но мистическое впечатление, и трудно было отделаться от чувства, что нас посвящают в какой-то ритуал. Медленное, ритмическое перевертывание страниц само по себе завораживало, как будто вся человеческая жизнь была заранее расписана по минутам и конец неминуемо приближался. Мистическим было и сочетание изображения, которое передавало точку зрения больного, и текста, где описывался сам больной. Собственно, изображение того, что видел больной, и становилось формой повествования о нем самом: в сменяющихся видах из окна мы читали историю его болезни и смерти. Текст в начале и в конце альбома превращал картинки в промежуточные звенья повествования, придавал им свойства текста. С другой стороны, сам текст составлял часть картинного пространства: на том месте, где умерший уже ничего не видел, помещались слова о нем, как будто они доходили теперь до его слуха. Создавалось впечатление, что душа покойного находится среди нас и продолжает воспринимать то, как мы воспринимаем его жизнь.

Этот двойственный эффект был задан опять-таки сочетанием слова и изображения: над каждым видом из окна было написано слово «окно», а под ним — слово «подоконник» (тем же стандартно-рукописным шрифтом, что и весь остальной комментарий). Получалось, что больной видит то, что происходит в окне, а зрители при этом видят окно, через которое смотрит больной. Расфокусировка, вносимая в изображение словом, позволяла зрителю и персонажу видеть друг друга, позволяла нам узнавать о смерти Архипова и позволяла ему узнать, что мы знаем о его смерти. Возникали новые точки отсчета, рефлексия множилась и переходила с персонажа на зрителя. Сам Кабаков отмечает эту взаимозаменяемость точек зрения. «Кем мы будем на этот раз, зрителем или персонажем? (...) Ситуация „зритель или персонаж“ обратима и легко взаимозаменяема»¹.

В данной главе мы ограничимся лишь одним аспектом этой художественной мистики, а именно тем фактом, что она возникает на пересечении двух разных искусств, между словом и изображением. Именно там, где слово и изображение начинают вторить друг другу, образуется мифическое пространство, которое мы и попытаемся исследовать.

¹ *Kabakov I.* Okno. Ed. cit., глава «Has he stopped seeing or has he seen?».

2. Границы между литературой и живописью

Границы между литературой и живописью всегда считались четко установленными, по крайней мере после трактата Лессинга «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи» (1766). Лессинг исходит из того самоочевидного факта, что поэзия и живопись пользуются разными материалами: живопись — красками, которые располагаются друг возле друга, поэзия — словами, которые следуют друг за другом. Соответственно у этих двух видов искусства — разные области освоения: живопись изображает положение вещей в пространстве, а поэзия — их изменение во времени. Разумеется, и поэт может запечатлеть некую неподвижную сцену — но не «живописуя» ее, а раскрывая словами динамику ее восприятия: например, Гомер в «Илиаде» не описывает наружность Елены, но показывает процесс восприятия ее старцами. Попытки живописать словом приводят к неудачам, постигшим, по мнению Лессинга, поэзию французского и немецкого классицизма, наиболее слабую именно в «картинных» своих притязаниях, во всякого рода словесных пейзажах и портретах.

Напротив, живопись по своей природе чужда времени и обречена на провал всякий раз, как художник пытается передать на картине разновременные события, то есть развернуть сцену в сюжет. Повествовательная живопись так же изменяет своему родовому предназначению, как описательная поэзия. Хороший живописец или скульптор сосредоточенно воспроизводит один миг, заключая в нем все то, что предшествовало и может последовать за ним, — образец такой точной концентрации мастера на единомомментной задаче Лессинг видел в скульптурной группе «Лаокоон», откуда и название его трактата.

Лессинговы разграничения идеальны для той эпохи (середина XVIII века), когда кульминации достигла центробежная тенденция максимального расподобления и дифференциации искусств. Как ни парадоксально, но, критикуя классицистическую практику (смещение критериев живописи и поэзии), Лессинг точно выразил сущность классицистской теории, требовавшей строжайшего разделения искусства на жанры и роды. Лессинг был прав настолько, насколько вообще позволяет теория, разграничивающая специфику искусств, — он не учел лишь того, что развитие того или иного искусства совершается через борьбу с этой спецификой и ее преодоление.

Одно из важнейших направлений послелессинговой живописи — это именно попытка темпорализации пластики, внесения в нее временного начала, когда пространственные контуры вещей колеблются и тают под напором проходящего сквозь них времени. Наибольшей высоты это искусство достигло у П. Пикассо, где изображенные фигуры не сфокусированы в данной точке времени, а как бы размазаны по всей его оси, прошлое и будущее на равных соприсутствуют с настоящим, устраняя его привилегированный статус в живописи. Другой вариант того же овременения предлагает М. Шагал: у него не очертания одной вещи множатся и распадаются в потоке времени, но очертания разных вещей, будто втянутых водоворотом памяти, собираются в картине, образуя многослойные ассоциативные сюжеты, как бы стягивающие нить поэтического повествования в один тугой пространственный узел.

Что касается литературы, то и ее развитие пошло вразрез с указанной Лессингом повествовательной спецификой: в XX веке литература все более опространствливается, так же как живопись овременяется. В известной работе Джозефа Франка «Пространственная форма в современной литературе»¹ показано, что мифологизация, параболизация, архетипизация литературы есть не что иное, как опыт выведения ее за пределы повествовательного времени — в область чистого пребывания, где образы помещаются в пространственный ряд. Произведения Джойса и Кафки суть статичные по структуре живописания некоего мифического пространства — своего рода словесные изваяния, остановившие время.

Однако все эти антилессинговы движения пластики и литературы свершались еще внутри данных видов искусства, не нарушая их суверенной замкнутости. Оттого что Пикассо вводил в картину время, он не переставал быть художником, так же как Кафка, строивший свои притчи по законам пространства, не переставал быть писателем. Движение к пространству совершалось внутри слов, движение ко времени — внутри красок, и сами эти средства оставались строгими вехами разграничения искусств. Центростремительная тенденция, наметившаяся в культуре XX века, устремила разные искусства навстречу друг другу, но еще не сломала перегородок между ними — русла сближались, но не сливались.

¹ *Frank J. Spatial Form in Modern Literature // The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature. New Brunswick; New Jersey, 1963. P. 3–62.*

И вот в концептуализме была предпринята попытка изменить самый статус изобразительного и словесного произведений, слив их воедино. Деятельность Ильи Кабакова отмечает место этого слияния. Суть эксперимента состоит в том, чтобы, соположив рядом изображение и слово, заставить их отражать друг друга, вызывая на свет феномен культуры как таковой. Культура есть то, что скрывается за разностью искусств, их общая порождающая модель, которая обнажается в момент перевода с языка одного искусства на язык другого. Ведь когда рисунок переводится во фразу, а фраза в рисунок, становится ясно: суть совсем не в том, что говорит эта фраза или этот рисунок, суть в том, что говорит сама культура, опосредуя разные языки. Культура и есть сам процесс перевода, взаимопереводимость разных искусств как составляющих метахудожественного, общекультурного кода. В этом смысле литература и живопись суть только два языка культуры, на которых она беседует сама с собой.

Концептуализм, таким образом, не просто художественное направление, но движение искусства за предел самого искусства, в область культуры. Концептуализм следует не столько усложняющимся линиям развития отдельных искусств, сколько равнодействующей (и подчас упрощающей) линии самой культуры. Ведь чем сложнее и изысканнее отдельные языки, тем универсальнее должен быть тот код, который позволяет переводить с одного языка на другой. Концептуализм — это уже не самовыражение художника, а саморефлексия культуры, ее диалог с самой собой. Идейная и эйдетическая стороны культуры, разошедшиеся в ходе ее многовекового развития, как и сами эти два понятия, вышедшие из одного древнегреческого корня, — вновь пробуют сблизиться. Идея, достигшая полноты в слове, и эйдос (вид), достигший ясности в изображении, примериваются друг к другу, оценивают возможность совместного будущего.

3. «Никакой» стиль

Такого рода эксперимент, если он экстремальный, требует жертвы всеми специализациями, зашедшими в глубину художественной непереводаемости. Ведь не живописному языку Пикассо подыскивать идейный эквивалент, и не изошренной словесности Джойса — картинную видимость. Быть может, и эти крайние ху-

дожественные специализации войдут в грядущий всеохватный синтез, но начало ему кладется в нейтральной точке — культуры как таковой, в массовости и общепринятости ее языка.

Поскольку все поле смысла переносится в отношение между словесным и изобразительным рядами, сами эти ряды выстроены у Кабакова крайне традиционно, почти непрофессионально — в нарочито усредненной, «никакой» манере. Нужно оценить ту жертву, которую Кабаков от обоих искусств приносит культуре, — жертву, поначалу грозившую резко снизить его профессиональный статус в глазах как художников, так и словесников. Живописные новации сами по себе, опыт модерна и авангарда XX века, так же как литературные эксперименты, поток сознания, футуристическая заумь и т. п., не привлекают интереса Кабакова, поскольку его замысел движется дальше — в область культуры как таковой, как равнодействующей разных искусств.

Поэтому изобразительная манера Кабакова, органичная для него и легко узнаваемая, ничем не напоминает поиск индивидуального стиля у великих живописцев XX века, но более всего похожа на стиль журнальных или книжных иллюстраций, массовой изопродукции, из которой выбрана и слегка утрирована самая что ни на есть середина, — четкие, заостренные, но не очень тщательно прорисованные линии, яркие, грубые, даже аляповатые краски... Молодка в сапожках, шагающая на фоне многоэтажных застроек, вполне могла попасть в кабаковский альбом («Вокноглядящий Архипов») со страниц какого-нибудь молодежного журнала, где такая картинка сопровождала бы очерк о комсомольских буднях и проблемах соцкультбыта в современном рабочем поселке.

С дилетантской точки зрения легко воспринять Кабакова как «мазилу», типичного советского халтурщика, «мастера на все руки», который запросто намалюет картинку, разукрасит ее всякими словесными завитушками, создаст к ней «глубокомысленный» искусствоведческий комментарий — и все в усредненной, малооригинальной манере. Похоже, что и сам Кабаков мерит свою живопись законами этого массового, цехового, ремесленного профессионализма как формы глубоко сознательного и целеустремленного дилетантства, «всемства» в искусстве.

Точно так же кабаковские тексты, сопровождающие эти изображения, максимально безличны по стилю. Это срез обыденного сознания, какие-то выкрики из толпы, бытовые замечания, домашние софизмы, кухонные реплики, массовые психологемы типа

«разрешите присесть — пожалуйста», «Иван Иванович — очень хороший человек», «мне кажется, он любил свою жену, но не мог этого высказать» и т. п. Например, в тексте «архиповского» альбома приводится суждение о герое его сослуживицы Фоминой: «Когда я навестила его, он выглядел хорошо и был весел. Врачи ему сказали, что он идет на поправку. И сам он чувствует себя гораздо лучше, чем дома. И что после больницы он сам закончит расчеты и чтобы их не трогали». Тут использованы самые обыкновенные слова, лишённые и психологической утонченности, и диалектной окраски, и жаргонной грубости, вообще какого бы то ни было писательского нажима, художественной характеристики, — слова подчеркнута нейтральные, как будто взятые из учебника русского языка.

Это и делает стиль Кабакова узнаваемым — его художественная нейтральность. Язык — как из школьного учебника, рисунки — как из альбома школьника или стандартных журнальных иллюстраций. Эта обыденность стиля, с какой мы сталкиваемся в журналах и учебниках, почти не замечая ее своеобразия, у Кабакова превращается в специальный предмет демонстрации, в мистику обыденности, или, выражаясь его собственными словами, в «метафизику общего места». Вот размышление на эту тему самого Кабакова:

В шестидесятые я начал изображать обычный, банальный объект и увидел в банальном и избитом большие художественные возможности — даже свою собственную метафизику. Метафизика общего места — очень интересное занятие, поскольку метафизика захватывает поле деятельности либо возвышенное, либо земное, либо рай, либо ад. Серое, среднее, банальное, может казаться, не имеет метафизику. Об этом нечего сказать, это чистый нуль, серость, безликость. И именно это привлекало меня все больше и больше...¹

Именно потому, что стиль лишается художественных достоинств и тяготеет к «чистому нулю, серости, безликости», эстетика стиля стирается и уступает место метафизике штампа. Тут все достаточно безыскусно, чтобы показать: к искусству это не имеет

¹ *Kabakov I. Novostroika. New Structures. Culture in the Soviet Union Today. London: The Institute of Contemporary Arts Documents, 1989. P. 46.* Здесь и далее все цитаты из иноязычных источников даются в обратном переводе на русский язык, поскольку большинство кабаковских эссе не опубликованы по-русски.

и не должно иметь никакого отношения. Но в этом упразднении «эстетического» обнаруживается новый критерий точности: очертить некое «геометрическое место» культуры, равно удаленное от всех ее спецификаций. Перед нами попытка воссоздания культуры в формах самой культуры, то есть в объеме ее нерастраченной элементарной цельности — расчленяемой разными искусствами и теперь заново собираемой.

4. Текст и картинка

Вообще говоря, соотнесение слова и изображения не только не исключение, но даже правило в традиционном искусстве. Но при этом они обязательно должны быть неравноправны: либо слово отесняется на периферию изображения, либо изображение — на периферию слова. Либо слово существует на правах названия или подписи к картине как самоценному произведению искусства, либо картина существует на правах иллюстрации к самоценному произведению литературы. Подпись и иллюстрация — формы крайней деградации словесного и изобразительного начал в их отношении друг к другу. Подпись — жалкий клочок словесного ряда, иллюстрация — служебный фрагмент изобразительного ряда, вставленные в инородные ряды, бедные гости на чужом празднике.

Но именно эти формы, как бы нарочно приспособленные для чужого содержания, несамостные, периферийные, и разрабатывает Кабаков, направляя их к синтезу. Как объясняет сам художник, «подпись не есть произведение искусства, но подпись, взятая в контексте классической картины, имеет потенциал гигантских драматических коллизий». Именно то, что «не есть произведение искусства», и вовлекается Кабаковым в новый сверххудожественный синтез. Большинство его картин выполнены в жанре иллюстраций к текстам, а большинство текстов — в жанре разросшихся подписей к картинам. Периферийные формы прежней культуры, ошметки традиционных искусств оказываются центральными для новой культуры, которая завязывается именно там, где слово и изображение обнаруживают взаимную и заведомую неполноту, — из ущербности вырастает новая форма восполнения.

Тексты и картинки у Кабакова созданы друг для друга, и podczas невозможно понять, что является первичным или вспомогательным. В нарисованном содержится подтверждение написанного, и наоборот. Во всяком случае, именно такова сознательная уста-

новка концептуализма — повторить сообщение дважды, на текстуальном и визуальном уровне. Отсюда эстетика повтора, характерная для всего течения. Концептуализм вообще тяготеет к автоматизации образа, который утомляет читательское восприятие и выпадает из него, оставляя место для пустоты и легкой скуки. Эта автоматизация образа достигается не только путем его штамповки, использования готовых словесных или изобразительных клише, глубоко сидящих в сознании или подсознании читателя, но и путем удвоения самих художественных кодов. Ожидается, что если на картине нарисован жук, то и под картиной будет рассказ об этом жуке или посвященное ему стихотворение (таково одно из произведений Кабакова: детские стихи о жуке и огромная, в несколько квадратных метров, деревянная панель, изображающая в зеленовато-синем колорите жука со всеми подробностями его членистоногой анатомии). Мало того что и стихи стандартны и, видимо, взяты из какого-то детского сборника, и картина напоминает увеличенное изображение из школьного учебника зоологии — но два этих трафарета еще и наложены друг на друга, чтобы наложением поэтического и живописного образов усилить впечатление трафарета.

Более того, тексты и картинки у Кабакова заимствуют друг у друга принципы построения. Текст строится в парадигматическом плане, как неподвижный список, реестр, перечень того, что изображено или не изображено на картине, или того, что могут подумать о ней зрители. Это не последовательное, синтагматически развитое высказывание, а набор всех возможных или уместных высказываний, словесных актов, относящихся к картине и приписанных ее персонажам или зрителям. Такой текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря — важна его перечислительная, регистрирующая интонация, из которой изъята категория времени, становления. Например, на одной из картин, изображающей обычную очередь в гастрономе, прямо поверх полок и недовольного лица пожилой покупательницы выписан весь ассортимент товаров, подлежащих продаже:

«В продаже сегодня и ежедневно в большом выборе в гастрономах и магазинах Ленгосторга...» и дальше столбцами, по отделам (мясной, молочный, рыбный, бакалейный):

Колбаса	Краковская	Карп свежий речной
Колбаса	Московская	Судак озерный свежий
Колбаса	Любительская	Икра речная свежая

.....

Во многих случаях Кабаков вообще обходится без изображения, заменяя его графиком, расписанием или иным текстом, которому предписаны строго пространственные координаты. Таков стенд «За чистоту. Расписание выноса помойного ведра по дому № 4 подъезд № 6 улица имени В. Бардина ЖЭК № 8 Бауманского района». Стенд расписан фамилиями жильцов и номерами квартир, из которых по строгому плану будет осуществляться вынос помойного ведра в предстоящую пятилетку, с 1979 по 1984 год. На другом стенде, «Вешалка», помещена вешалка для одежды, палка и игрушечный паровоз, рядом с ними — «Ответы Экспериментальной группы при Павлов. РКС»:

*Николай Павлович Мальшев: Здесь я повешу свой новый плащ.
Николай Аркадьевич Кривов: Этот паровоз я купил для Володи, моего сына.*

Александр Алексеевич Косс: Гвоздь забила моя жена, Брюханова Анна Алексеевна.

Анна Борисовна Городовина: Я ничего не понимаю...

Реплики по поводу вещей образуют некое законченное и неподвижное пространство экспериментальной жэковской мысли. Так или иначе, текст у Кабакова, попадая в пространство картины, естественно, начинает и функционировать в качестве картины, то есть не повествует, а статически изображает некое словесное событие.

С другой стороны, изображения у Кабакова образуют целые альбомы, подборки, собрания, которые последовательно перелистываются, сменяют друг друга во времени. Такая динамика обычно задается повествовательным текстом и уместна в книжных иллюстрациях. Но различие в том, что иллюстрации, как правило, разорваны текстом и не связаны, беспомощны вне его протяженности, у Кабакова же образуют сплошную, неразрывную цепь изобразительного самодвижения во времени. В альбоме «Вокноглядящий Архипов» изобразительные листы — виды из окна — сами повествуют о пациенте, воссоздают историю его болезни. Тексты у Кабакова застывают в пространстве, как картинки, а картинка движется во времени, наподобие текста.

5. Лубок и миф

Пожалуй, единственный культурный прецедент, который может быть упомянут в этой связи, — синкретический жанр лубка, распространенный в фольклорном искусстве европейских стран

XVII–XVIII веков. Был, правда, еще в Античности такой специальный литературный жанр: описание картин, «экфразы». Но эти описания существовали отдельно от самих картин и для совместного восприятия не предназначались, экфразы считались самостоятельным произведением словесного искусства. Античное сознание стремилось вылепить слово на пластический манер — в этом сказались, видимо, та статуарность, скульптурность общего мироощущения, которую А. Ф. Лосев (в своей «Истории античной эстетики») считает основополагающим признаком античного искусства. Потребовалась мощная прививка средневекового логоцентрического сознания, чтобы уже не текст стал определяться по отношению к картине, но картина по отношению к тексту, как зримое дополнение и разъяснение Священного Писания (об этом подробнее будет сказано в заключительном разделе данной главы).

Тогда-то, в послеренессансном подвижном равновесии картины и текста, и процвела лубочная живопись-словесность, вершина которой приходится на XVII–XVIII века. Вот каким подспудным низовым синкретизмом возмещалась жесткая дифференциация «верхней» культуры, проводившаяся в эту же эпоху классицизмом.

Именно в лубке изображение и слово встречались как два равноправных участника культурного события. Правда, существовали лубки с разными акцентуациями. Одни больше походили на иллюстрации к известным библейским или фольклорным сюжетам, следовали за ними в деталях повествования — точкой отсчета здесь служил текст. Другие представляли набор занимательных, ярких картинок, к которым подбирались соответствующие подписи, — например, изображения разных зверей вкупе с пословицами, выявляющими их аллегорические свойства: здесь первенствовало зрительное восприятие. Но в целом лубок имел своей жанровой доминантой наивное, непосредственное совмещение текста и картинки, где первенство того или иного компонента не было жестко предрешено, зависело от установки зрителя-читателя. Лубок — это картина, сведенная к иллюстрации, или название, переросшее в описание, — при всех колебаниях лубок удерживал то равновесие слова и изображения, которое делало этот жанр синкретическим.

Собственно, именно бесхитрое совпадение картинка и рассказа и доставляло особое удовольствие читателю-зрителю лубка. Слово и образ не просто встречались на равных, но подтверждали друг друга. Умный кот с нафабранными усами, побивающий мы-

шей-бусурман, так и описывался в лубочном рассказе: как умный кот, побивающий мышей-бусурман. Над картинкой, изображающей двух разудалых молодцов, была надпись: «Удалые молодцы добрые борцы ахто ково поборит невсхватку тому два ица всмятку», и действительно, у ног молодцов лежала шапка с обещанным призом — двумя яйцами. На картинке нарисована женщина, кладущая блин в печь, а к ней с явно фривольными намерениями подкрадывается господин в камзоле — и соответственно над картинкой читалось: «Пожалуй поди прочь от меня мне дела нет до тебя пришел за жопу хватаешь блинов печь мешаешь...»¹

Эффект лубка хорошо вписывается в «эстетику тождества», как ее охарактеризовал Юрий Лотман в своей книге «Структура художественного текста»². Фольклор и однотипные ему художественные явления соответствуют установкам читательского ожидания — не опровергают их, как требовал бы развившийся позднее критерий оригинальности, а именно подтверждают. Читатель получает удовольствие, узнавая снова и снова то, что он уже знает, подобно ребенку, с восторгом подбегающему к новогодней елке с восклицанием «Елка!». «Однако, — по словам Лотмана, — для того, чтобы существовало отождествление, необходимо и разнообразие»³. Дублирование изобразительного и словесного ряда в лубке и служит этой цели. Читатель-зритель наслаждается разнообразием кодов, передающих идентичное сообщение.

Характерно, что лубки были жанром массовой, всенародной культуры, — можно предположить, что в них воплощалось мифо-

¹ The Lubok. Russian Folk Pictures. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1984. P. 28, 31.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 274–277. В статье, специально посвященной лубку, Ю. Лотман обнаруживает еще более сложную комплексную природу этого жанра, включающую не только изобразительный и словесный ряды, но и театральное действо. «Лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности...» (Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Там же. С. 482). Именно театральная составляющая лубка преломляется в том действе медленного, ритмически организованного коллективного просмотра кабаковских альбомов, о котором говорилось в первом разделе этой главы «Таинственный чердак». По словам Лотмана, «с активностью аудитории связано и то, что в целом ряде случаев лубок тяготеет не к настенной картине, а к настольной игре: восприятие его подразумевает возможность поддержать лубочный лист в руках, перевернуть его, проделывая различные манипуляции» (Там же. С. 490).

³ Там же. С. 275.

логическое сознание Нового времени. Миф предполагает нерасчлененное тождество конкретного предмета и абстрактного понятия о нем. Сочетание картинки, дающей конкретику и пластику предмета, с подписью, дающей понятие, историю, аллегорию, мораль и т. п., создавало предпосылку для мифологического восприятия, которое как бы еще не разложилось на самодовлеющее визуальное восприятие картины и самодовлеющее интеллектуальное восприятие текста. Зритель-читатель вчитывался в картинку и вглядывался в текст — понятийное и созерцательное были нераздельны. Это были «идеи-виды» в их нерасчлененности, предельно сниженные, но именно здесь, в простонародной среде, обретавшие ту слитность, которая уничтожалась переходом в высшие сферы культуры, где слово и изображение существовали порознь и настойчиво разделялись, как в эстетике Лессинга.

Но почему лубочный синкретизм, ставший архаикой уже во второй половине XIX века, стал вдруг питать творчество современного художника Ильи Кабакова? Да потому, что XX век вдохнул в этот жанр новую, угрожающую жизнь, перенеся с окраин культуры в самое ее средоточие, из простонародных низин — в авангард общественной жизни. Разве плакат и стенд, реклама и афиша не являют собой триумфально возрожденные и поднявшиеся в цене формы словесно-изобразительного синкретизма, привлекающие к себе волю новейших мифологий? Неотъемлемой чертой тоталитаризма было возрождение древних полуфольклорных жанров, таких как героическая эпопея и ода, а также воскрешение синкретических форм народного искусства, приближавшихся к целостности ритуала, где изображение, танец, слово и музыка сливаются воедино. Вот почему синтетический музыкальный театр Рихарда Вагнера был столь популярен в нацистской Германии.

В России синтез слова и изображения также служил мифологическим целям: то, что словесно провозглашалось партией и государством, служило руководством к действию и должно было зримо воплощаться в делах и судьбах народа. Типичный пропагандистский стенд представлял собой некий клич или лозунг, под которым приводятся наглядные свидетельства его успешного воплощения в жизнь: тучные коровы на зеленых лугах — иллюстрация тезисов об ускоренном развитии мясо-молочной промышленности; загорелые улыбающиеся дети на берегу моря, в окружении пальм — иллюстрация первоочередной заботы о детях

в Советской стране. Сочетаясь с наглядным изображением, слово доказывает тождественность идеи и реальности¹.

Собственно, массовая наглядная агитация и есть самая узнаваемая примета советского режима, его всеобъемлющая сигнальная система, вызывающая у каждого гражданина ощущение собственной несмыслимой советскости. Отовсюду его окружают портреты-лозунги, плакаты-картины, стенды-стихи — политические лубки, которые изрекают то же самое, что и показывают, и он чувствует себя под двойным контролем, в двойном оцеплении, из которого вырваться уже невозможно. Ведь и сами контролеры надзирают друг за другом: портрет проверяет правильность лозунга, а лозунг — внушительность портрета, так что между литературой и изобразительным искусством ведется негласная взаимная слежка. Оба они — агенты партии, а значит, обязаны подстраховывать и доносить друг на друга.

6. Неолубок и профанация мифа

На этом общественном фоне деятельность Кабакова приобретает еще один смысл. С одной стороны, растущая специализация и разобщение искусств вызывали у Кабакова противодействие, побуждали к созданию нового культурного синтеза, объединяющего изображение и слово. С другой стороны, такое объединение в массовых масштабах уже производилось извне культуры, подчиняя ее диктату политического мифа, вводя в рамки пропагандистского ритуала, — значит, насущной становится задача разделения, поляризации слова и изображения.

В этом и состоит, на мой взгляд, пафос неолубочного творчества Кабакова, которое одной своей стороной противостоит внутрикультурной специализации, а другой — внекультурной интеграции, оставаясь на позициях самой культуры. Иными словами, Кабаков старается осуществить одновременно и *синтез раздробленных художественных форм*, и *расщепляющий анализ тотали-*

¹ О парности плаката и стенда, как и бинарности любого официального документа, см.: *Этштейн М.* Плакат и стенд // Зеркала. Альманах. Вып. 1. М.: Московский рабочий, 1989. С. 307–310; см. также: *Этштейн М.* Все эссе. Т. 1. В России (1970–1980-е). Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 95–99. Это эссе было во многом написано под впечатлением от работ Кабакова и разговоров с ним.

тарного мифа. Результатом оказывается неолубок — *домашний, авторский миф*, ироничный по отношению к официальному государственному мифу.

Это вытеснение одного мифа другим и составляет содержание того, что Кабаков понимает под советской «люмпенизированной культурой», абсурдной и мечтательной. «С одной точки зрения можно трактовать эту полукультуру негативно: как издевательство, гротеск, абсурд. Но ее можно также понять как позитивное развитие. Вы можете рассматривать полукультуру как культурный феномен и придать ей все атрибуты культуры — красоту, благородство, способность к мечте»¹. В этой полукультуре коммунальных квартир и ЖЭКов высокое содержание культуры, ее изначального мифа снимается и преобразуется, но не отменяется. Главный кабаковский миф, как сам художник постоянно подчеркивает, — именно коммунальная квартира и ЖЭК, жилищно-эксплуатационная контора, со своими красными уголками, товарищескими судами, вынесенными на общее обсуждение квартирными склоками и пересудами — расширенный в масштабе микрорайона образец той же коммунальности. Как сквозь тусклое стекло, здесь узнается старая религиозная идея соборности, глубоко запавшая в русскую душу и ставшая знаменем разных идейных движений, начиная от Хомякова и других славянофилов.

Происходит как бы двойная подмена: сначала советская власть преобразует эту идею соборности в то, что было провозглашено коммунизмом. Коммунизм — это светская, принудительная «соборность», сознательно отрицующая религиозность, но бессознательно ею проникнутая, сохранившая таинственный отпечаток соборности². И когда Кабаков еще раз *переворачивает* этот миф, одомашнивает его, перевоплощая в коммунальную квартиру, это религиозное измерение уходит еще глубже в подсознание, но неизбежно сохраняет свою связь с первомифом, становясь *лже-лжесоборностью*. Все парадоксы кабаковской коммуналки введ-

¹ Кабаков И. *Novostroika*. Op. cit. P. 46.

² Собственно, перерождение этой богословской идеи совершалось в России еще в XIX в., в социалистических утопиях, которые придавали соборности черты государственного и одновременно домашнего, но так или иначе внецерковного общежития. Как замечает Г. И. Флоровский про атмосферу того времени, «в этом тогдашнем увлечении идеалом фаланстера или коммуны не трудно распознать подсознательную и заблудившуюся жажду соборности...» (Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 295).

рены в эту дважды профанированную структуру соборности, когда личности якобы существуют неслиянно и нераздельно. У них есть собственные комнаты, своя частная жизнь — и все-таки они находятся под постоянным наблюдением друг друга, под угрозой вторжения в ванную или уборную, они должны делить тесное пространство кухни и газовой плиты, над всей квартирой повисает воздух «коллективного бессознательного», запертого в четырех стенах.

На одном кабаковском стенде изображена муха и над ней, в противоположных верхних углах, две реплики:

Анна Борисовна Стоева: Чья это муха?

Николай Маркович Котов: Эта муха Ольги Лешко.

Таково приземленное «соборное сознание» коммуналки: с одной стороны, как бы ангельские голоса, исходящие от существ, которые не поддаются изображению (если бы авторы или адресаты этих голосов — Стоева, Котов, Лешко появились бы на картине, это разрушило бы весь ее мистический эффект и превратило бы в карикатуру). С другой стороны, соборное сознание сосредоточивается на видимом объекте — мухе, которая тоже должна быть «чья-то», как чайник или пачка печенья. Голоса персонажей, отсутствующих на самом стенде, проходят через каждую вещь, изображение мухи служит только точкой соприкосновения для этого многоголосия, образующего само бытие коммуналки. Что-то произносится вслух, что-то остается в душе, но жители коммуналки — это неотступные собеседники друг для друга, их жизнь — это череда словесных реплик, делящих, объединяющих, перераспределяющих каждую единицу квартирного обихода. Вот отчего мистическое впечатление от этих голосов, летящих из угла в угол кабаковских картин, — это явленная нам структура «соборности», хотя дважды перевернутая, один раз «героически», тоталитарно, другой раз — пародийно, «коммунально». Стенд Кабакова — нечто вроде мистической пародии, которая осуществляет свой эффект именно двуязычностью: «потусторонние» голоса — и нарицательная муха.

Как подчеркивает Кабаков, коммунальная квартира для него — это прежде всего феномен культуры, пусть сниженный, но именно поэтому сохраняющий свою целостность. Высокая культура тяготеет к дифференциации, ее духовные пласты отчленяются от материальных, быт от морали, искусства от наук, рисование

от пения... На своих массовых, фольклорных уровнях, соотносимых с понятием лубка, культура сохраняет свою целостность. Пространство между словом и изображением заполнялось в древности ритуально, а в новейшее время — тоталитарно. Если же ни мифологический рудимент, ни тоталитарный проект не прочитываются прямо в таком совмещении разных искусств, то мистическое ощущение от этого не исчезает — оно сосредоточивается на феномене самой культуры. Культура как целое — поневоле мистична, ибо она наследует изначальной цельности культа, или всеобъемлющего ритуала. Обычно мы и не воспринимаем культуру как целое, поскольку в Новое время она предстает нам, как правило, лишь в тех или иных своих разновидностях, жанрах, подразделениях, по отношению к которым мы уже выработали дистанцию условности, односторонней рефлексии, разумного восприятия художественной иллюзии. Когда же створки культуры смыкаются, мы чувствуем себя опять пойманными в какой-то мифологический капкан. Отсюда мистическое впечатление, которое производит, при всей разнице уровней, синтетический музыкальный театр Вагнера или советская наглядная агитация 1920–1930-х годов. Неожиданно искусство выходит из своих границ и являет нам во взаимодействии с другим искусством свой изначальный ритуальный смысл. Таким ритуалом и является культура как целое, то, что возникает в разрыве между разными видами искусства.

7. Синтез искусств, анализ мифа

Но этот мистический феномен у Кабакова расчленен той рефлексией, которая свойственна уже «высокой» культуре. Как на официальном плакате или стенде, Кабаков дает одновременно картинку (график) и текст — но делает это так, что единство *идеовида* распадается, впуская рефлексия и иронию художника. Кабаков создает малые — квартирные, кухонные, настольные мифы: миф о чайнике, или о мусорной корзине, или о мухе, — в которых по капельке отражается океаническая громада государственного мифотворчества. Колоссальные мифы пародируются в малых, помещаясь в поле индивидуальной рефлексии, где со скрипом и скрежетом, не вынеся преуменьшения, распадается механизм, исправно работающий во всемирных или всенародных масштабах. Не в отвлеченно-интеллектуалистической критике мифа, но в усиленном

процессе его созидания обнаруживается фальшь общественной мифологии — ее трагическая несостоятельность, элегическая беспомощность или героическая ослепленность.

Миф разрушается тем же актом, каким строится, — между идеей и видом всегда оказывается невосполнимый зазор, неполная совместимость. Так, искусно выполненный график или расписание очень характерны для планирующей активности советского разума, и Кабаков старательно воспроизводит все ячейки и клеточки этой наглядной модели. Только помещает в них не ускоренные шаги пятилетки, а многодумный проект коммунального выноса мусорного ведра. Или же расчленяет образцово выполненный чертеж на рубрики, куда некий деловито-мечтательный субъект вписывает будущий распорядок своей жизни до самой старости, включая дни рыбной ловли и часы послеобеденного лежания на диване. Текст, вписанный в график, пародирует его форму, предназначенную для фиксации монументальных исторических свершений.

Не только история, но и география в советское время приобрела черты сакрально-символические, поскольку с ней связывалось представление о закрытых зонах, о секретных маршрутах передвижения войск, о концлагерях и спецдачах — то, что кодируется системой таинственных кружков и квадратов. Кабаков использует этот изобразительный язык в таких произведениях, как «История Анны Петровны» или «Ольга Марковна и Брунова едут в гости»¹. Здесь кружок № 1 обозначает Ольгу Марковну, рядом с ним — кружок № 2 — Брунова, а перед ними эллипс № 3 — трамвай. В отдалении расположились кружки, обозначающие Карпа Давидовича и Борискину, которые по дороге, видимо, должны встретиться и сесть в кружок № 5 — такси, чтобы добраться до самого далекого кружка № 7, который обозначает Никодимова — возможно, того самого, к которому они все и собираются в гости. И надо сказать, что такая прицельная топографическая образность, подобающая картам Генштаба, хотя и пародируется Кабаковым, все-таки гармонирует с сознанием советских людей, для которых поездка в другой район города может стать актом стратегического значения: смекалка, сноровка и точная диспозиция на подходе к трамваю, план операции по поимке труднодоступно-

¹ *Kabakov I.* (Album). Paris: Galerie Dina Vierny, 1985 (без пагинации).

го такси, рациональное распределение участников по всему плацдарму его возможного прохождения и т. д.

Формы расхождения между текстом и изображением у Кабакова многообразны. Часто в тексте вдруг всплывает то, что отсутствует на картине. Например, один огромный, сплошь выкрашенный белилами стенд имеет едва заметную желтую крапинку посередине; из текста в нижней части стенда выясняется, что изображен футбольный матч, только все игроки почему-то стали невидимыми, а мяч честно отмечен в середине поля, это и есть желтая крапинка. Или вот реплики персонажей, аккуратно выписанные на литографии: Иван Семенович просит у Петра Николаевича разрешения присесть на табурете в уголке, на что Петр Николаевич отвечает «пожалуйста»; рядом с диалогом помещено изображение табурета, только на нем никто не сидит.

Чаще всего у Кабакова именно текст оказывается избыточен по отношению к изображению, вытесняет и даже вовсе отменяет его, хотя и оставляет для него некое вакантное место. Большой коричневый стенд разделен на две половины, правую занимает описание картины под названием «Виноватая», из которого мы узнаем, что женщина стоит у окна, потупив взгляд, грустные предчувствия теснят ей грудь, она тяжело переживает свою вину перед тем, кто ей дорог, — одним словом, типичный сюжет какого-нибудь психологического портрета. Левая же половина, где и должен предстоять зрителю этот уже прокомментированный шедевр, пуста — вместо картины выступает добротная коричневая фактура самого стенда. Пространное описание живописного сюжета настолько исчерпывает его, что делает излишним само изображение. Но место для изображения тем не менее оставлено, то есть произведение по-прежнему двуязычно. Только сообщения на этих двух языках предполагаются настолько идентичными, что один отменяет другой — и тем самым вносит противоречие в картину, поскольку говорит о том, чего в ней нет. Кабаков — мастер именно такого повтора, который ведет к противоречию, взрывает лубок изнутри. Словесный ряд настолько совпадает со зрительным, что последний просто исчезает, и через установку на тождество возникает противоречие и нелепица: текст уничтожает именно то, что провозглашает и чему по замыслу точно соответствует.

Что-то происходит с изображением у Кабакова — оно не адекватно слову, хотя для соответствия вроде бы созданы все жанровые предпосылки. В традиционном лубке изображение и слово имен-

но дополняли друг друга, и в этом был его счастливый целостный смысл. Целостность Кабакова уже не вполне счастлива, да и не может быть счастливой в мире, где центробежные художественные силы рвут ее на части, а центростремительные политические силы насильственно скрепляют разорванное. Кабаков ставит крепки в местах разрыва и показывает шаткость принудительных крепок. Задача двоякая, которая постоянно, по мере исполнения, себя усложняет. Кабаков движется между художественностью, избегая ее специализации, и мифом, уклоняясь от его тотальности, в пространстве чистой культуры, внутренне не раздробленной, извне не скованной. Между варварством, уповающим только на единство, и профессионализмом, верящим только в отдельное. Мера здесь такова: *быть не меньше культуры, к чему склоняется искусство, но и не больше ее, на что притягает миф*. Культура — это *синтезирующая себя множественность искусств и анализирующая себя целостность мифа*. Творчество Кабакова — явление культуры, в том отнюдь не бескрайнем, но сужающемся и заостренном смысле, где она вынуждена отличать себя от мифа и от искусства.

8. Художественное двуязычие и язык пустоты

Но культура культуре рознь, и в кабаковском случае она совсем другая, чем, скажем, в западном концептуализме. Кабаков вспоминает в одном из интервью, как десятилетним мальчиком он поступил в днепропетровскую художественную школу. Для него это было событием: переходом из не-культуры, которая окружала его дома и во дворе, в мир культуры. «Но, — добавляет он, — следует иметь в виду следующее: культура, в которую я прибыл, была уже разрушена. Мое поколение приходило не в настоящую культуру, а в ту, что смешивалась с мистификацией и почти полностью управлялась идеологией. Любить такую культуру, интересоваться ею, желать пребывания в ней было невозможно. Был парадокс в том факте, что не-культурное сознание ребенка попало в эту зону разрушенной культуры»¹.

Этот детский парадокс сохраняется и во взрослом творчестве Кабакова. То пространство культуры, которое он обнаруживает

¹ *Kabakov I. Novostroika. Ed. cit. P. 47.*

между литературным и живописным рядами, чаще всего оказывается пустым, незанятым. Культура тут присутствует в качестве зияния — как «разрушенная культура», как место, где встреча с ней назначена, но куда она не приходит.

Можно сказать, что пустота — едва ли не главный конструктивный элемент кабаковских работ. Даже вещественно плотные, живописно заполненные образцы его творчества — альбомы, образующие серию «Десять персонажей», всякий раз заканчиваются чистыми листами бумаги. Жизнь разными путями приводит всех персонажей к последней пустоте, или, как говорит сам Кабаков, «в конце всего путешествия личность напоследок встречает белую пустоту, ничто»¹. Но точно такую же пустоту мы встречаем и на стендах, где присутствие текста заставляет нас глубже воспринять пустующее место изображения — именно как место, предназначенное для фигур и красок, но оставшееся незаполненным. Остается пустым стул, хотя один из персонажей просит разрешения сесть на него, а другой приглашает его садиться. Остается пустым футбольное поле с его невидимыми игроками, и только желтая точка-мяч в середине намекает нам на возможную организацию этой пустоты и позволяет пережить ее масштаб. Остается пустой та часть стенда, где должна была появиться «виноватая». Или вот еще один стенд, разбитый на пять вертикальных полос одинаковой ширины. Первая левая полоса заполнена десятками имен-отчеств-фамилий людей, о которых задается один и тот же сакраментальный вопрос «где?».

Где Ефим Борисович Теодоровский?

Где Иннокентий Борисович Райский?

Где Софья Алексеевна Костороженская?

.....

Где Владимир Александрович Федоров?

Где Анатолий Вениаминович Летин?

Где Елизавета Михайловна Коробоват?

Остальные четыре полосы на огромном стенде пусты, заставляя предположить, что этих людей нет или о них ничего не известно. Вопрос «где?», повторенный многократно и ни разу не получающий ответа, приобретает мистический характер. То ли это

¹ *Kabakov I. Introduction to the Album «Okno». Ed. cit. «Has he stopped seeing or has he seen?»*

вопрошание о внезапно исчезающих навсегда людях недавнего прошлого, то ли вообще обращение к загробному царству и безнадёжная попытка дать его топографию, определить местоположение душ. Во всяком случае, пустота на том месте, где ожидается ответ, именно вопиет своим молчанием, становится отвечающей пустотой, равнозначной по смыслу самим повторяющимся вопросам. И вряд ли этот замысел мог быть исполнен в другой фактуре — скажем, на маленьком листке бумаги, где были бы выведены те же самые вопросы. Для не-ответа на эти вопросы нужна именно большая, многометровая пустота, намного превышающая рост самого художника, нужен его каторжный труд, чтобы доставить в мастерскую и побелить этот огромный щит, чтобы найти ему достойное применение — и не найти лучшего, чем оставить его на четыре пятых абсолютно пустым. Иначе говоря, эту пустоту нужно было выделить из окружающей пустоты, представить ее в рамке как именно культурную пустоту, как место пустоты в самой культуре.

И тогда становится понятным, зачем Кабакову нужно его культурное двуязычие, постоянное наложение словесного ряда на визуальный. Это как бы те ножницы, которыми из окружающего мира выстригается пустота. То, что возникает между текстом и изображением, есть культурно оформленная пустота. Из расхождения текста и изображения и кроются силуэты этой пустоты, которая обнаруживается за текстом в отсутствии изображения или за изображением в отсутствии текста — именно потому, что по закону жанра они должны соответствовать друг другу. Такова жанровая воля лубка, которая используется кабаковским неолубком для демонстрации прямо противоположного.

Если бы Кабаков работал только в одном материале, в одном языке, как бы мог он представить это отсутствующее? Материя изображения требует изобразить все изображимое — и только язык, вторгаясь в пространство картины, отслеживает поле неизобразимого. Пока мы не узнаем из текста о невидимых футболистах, их просто нет, а желтая точка есть просто точка. Изображение равно изображимому. Но как только появляется текст, изображимое пропадает из поля изображения. В картину проникает пустота. Невидимые игроки и игровое поле, входя в язык, тем самым впервые обозначают свое отсутствие на самой картине. Пустота зрительного ряда культурно оформляется в зоне своего несовпадения со словесным рядом. Перефразируя Кабакова, можно сказать, что не подпись сама по себе, но именно соотношение подписи

и изображения содержит «потенциал гигантских драматических коллизий». Коллизия не в том, что текст и изображение вступают в борьбу, а в том, что они легко сдаются, взаимодействуют, открывая друг за другом области гигантской пустоты, молчания и невидимости. Вот еще одна композиция Кабакова с типичным для него набором элементов. Наверху стенда выписаны реплики:

Где Мария Николаевна?

Где Борис Игнатъевич?

Внизу стенда:

Их нет...

А в середине стенда масляными красками нарисована обыкновенная муха. О чем это произведение? О неизобразимости того, что сказано в словах, и о неименуемости того, нарисовано в красках. Муха нарисована — но о ней нечего сказать. О Марии Николаевне и Борисе Игнатъевиче заданы вопросы — но их нельзя изобразить. Накладываясь друг на друга, слова и изображения создают зоны молчания и незримости друг в друге. Произведения Кабакова своими зримыми очертаниями обводят некую пустоту.

Этот прием соединения текста и изображения работает беспроблемно. Когда они расходятся — от них набегает друг на друга тени небытия. Но и когда они сходятся, абсолютно совпадают, в зону «ничто» попадает сам смысл такого совмещения. Вот, например, условный силуэт гор — и над ним, в ромбовой рамочке, надпись «Кавказские горы» (так и называется это произведение, выполненное чернилами и цветным карандашом на бумаге, 1971)¹. Именно совпадение надписи и рисунка упраздняет их смысл, помещает их в нулевую зону самоповтора. Если бы перед нами был действительно кавказский пейзаж, романтический, реалистический, импрессионистический, он прибавлял бы к надписи конкретное богатство изображенного, как и происходит в традиционной живописи. Но условный силуэт гор, которые могут быть и Гималаями, и Пиренеями, и подмосковными холмами, и горками в детской песочнице, ничего не добавляет к надписи — это чистый самоповтор, то есть ничто, обнаруженное благодаря удвоению.

Разумеется, можно различать эти два вида пустоты: одна из них, образуемая разностью двуязычия, — влекущая пустота; дру-

¹ *Kabakov I.* (Album). Paris: Galerie Dina Vierny, 1985.

гая, образуемая двуязычным самоповтором, — скучная пустота. На некоторые произведения Кабакова очень скучно глядеть именно потому, что пустота выявляется здесь в форме самоповтора, которого не может выносить восприятие, требующее движения, разнообразия. Так, серия «Десять персонажей» (1972–1975) — образец влекущей пустоты, другая же кабаковская серия из двадцати альбомов «На серой и белой бумаге» (1977–1980) производит скорее впечатление скучной пустоты, поскольку там представляются одни и те же фигуры, например вазы, с крошечными элементами изменения от листа к листу (другая форма ручки или другая завитушка в орнаменте), которые только усиливают эффект самоповтора. Я, однако, всецело признаю право художника выделять для меня пустоту именно таким способом, чтобы она в меня переселялась и ощущалась как внутренняя пустота, как давящая скука, как мление души, вынужденной переживать в себе дурную бесконечность.

Таким образом, культурное двуязычие Кабакова — это не формальный прием, это способ извлечения пустоты из мира, способ культурного вычленения и оформления пустоты, так чтобы в форме изображения предстала немота языка, в форме текста — незримость изображения, а в форме совпадения текста с изображением — бессмысленность самоповтора.

9. Пустота-отрицание

Но что означает для Кабакова сама эта пустота, зачем он ищет ее культурного оформления, плотно зажимает ее в тисках слова и образа? Мы попытаемся ответить на этот вопрос, используя видимые противоречия во взглядах самого Кабакова. У него можно найти по крайней мере два противоположных воззрения на природу пустоты.

Одно из них наиболее полно изложено в культурологическом этюде Кабакова, который так и называется: «О пустоте». «Прежде всего мне хотелось бы говорить об особой форме и психологическом состоянии людей, рожденных и живущих в пустоте»¹. Так Кабаков определяет сущность родного российско-советского ми-

¹ *Kabakov I. On Emptiness // Ross D., ed. Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Boston, 1990. P. 55.*

ра, как он ощутил его на фоне своей первой заграничной поездки (в Чехословакию в 1981 году). Этот мир представляется Кабакову огромным резервуаром пустоты, которую никаким человеческим усилием не дано заполнить. В Европе пустота есть некое вакантное место, еще не вполне обустроенное, подлежащее овладению, культивации, требующее активных человеческих действий, заботы и труда. В России сама пустота есть активное начало, взбесившийся вакуум, засасывающий в никуда все начинания человека, вытягивающий в смерчеобразную воронку всю историю, традиции, культуру. Известно, что «природа не терпит пустоты», но и пустота не терпит природы, поглощает ее, обеспложивает леса и поля, вытягивает в себя и мгновенно растворяет любую ценность, любое положительное основание. Эта вампирическая пустота не может и мгновенья прожить, чтобы не вытянуть живых сил из своих обитателей, не поселить в них тянущее чувство тоски и смертельной саморастраты. «Ничто не происходит ни из чего, ничто не связано ни с чем, все повисает и исчезает в пустоте, уносится ледяным ветром пустоты»¹.

Кабаковское ощущение России как «отрицательного урока» миру сходно с чаадаевским, но еще безотраднее, поскольку за полтора столетия, прошедшие после Чаадаева, эта воронка, тогда еще только нагонявшая тоску на чувствительные души, успела разверзнуться в страшную евразийскую пропасть, по краям которой идет непрерывный обвал. Прилегающие европейские и азиатские страны — все в нее канет почти без надежды выбраться. Россия стала черной дырой человечества. Если пустота в Европе — это поверхность стола, ждущая, что на ней расставят блюда, то в России кто-то сидит под столом и непрерывно стягивает скатерть, так что все стоящее на столе немедленно с него сползает и куда-то проваливается. Таково кошмарное, паническое видение «родного края» у Кабакова — как края метафизической бездны.

Что же делать художнику в условиях этой пустоты? Если следовать кабаковской логике, то заведомо ясно, что нет никакой возможности заполнить эту пустоту, перекрыть ее какими-то культурными конструкциями, ввести в нее порядок, строй, иерархию. И тогда я бы предложил следующую модель взаимодействия художника с пустотой: превращение ее в прием. Если искусство не может заполнить эту пустоту, пусть оно само заполняется ею.

¹ Ibid. P. 59.

Художнику, затянутому окружающей пустотой, остается только один выход: впускать эту пустоту в состав самого произведения, обходить ее с флангов, отводить ей специальное место в своем творчестве, а тем самым и очерчивать границы пустоты, хотя сама она безгранична. Само творчество становится обрядом обхождения пустоты, искусством медленной, расчетливой капитуляции. Это кутузовская, не наполеоновская тактика противодействия пустоте: не нападать на нее с воинственными культурными проектами, а отступить, завлечь в окружение, предоставить ей место там, где она меньше всего этого ожидает, в самом творении художника. Чтобы пустота не пожрала это творение, не обесмыслило его извне, а свернулась в нем самом, как в клетке, — тихим, накормленным, присмирившим зверем.

На мой взгляд, именно такую тактику и выбирает Кабаков: он не пытается воевать с пустотой каким-то мощным оружием смысла, создавая сверхнаполненную, сверхплотную ткань картины, в отличие от многих художников — современников и соотечественников. Напротив, он разреживает эту ткань, изготавливает из нее нечто вроде капкана, где могла бы уместиться бо-о-ольшая пустота. Для уловления этой пустоты, условно говоря, используются две сетки, которые задерживаются одним шнурком, одним художественным приемом: сетка слов и сетка образов. То, что в одну сетку влетело, из другой уже не вылетит. Идея демонстрирует пустоту реальности, реальность — пустоту идеи.

Такими сетями из «океана пустоты», как называет Кабаков весь российский мир, ловится большая, в несколько метров, пустота, что по художественным меркам, по внутреннему масштабу картины равновелико чуть ли не всей России. Кабаков не скупится на объемный, массивный материал, всячески подготавливая его к работе — и оставляя нетронутым, как Творец подготовил Россию к творению, наделил громадной территорией и природными запасами, но оставил этот материал сырым, без проработки.

Мастерская Кабакова — это огромные стенды, лишь в малой мере занятые художественным «позитивом», белеющие, как карта неосвоенного материка, как ледяная Антарктика, с которой, кстати, в этюде «О пустоте» сравнивается Россия. Или огромные кучи мусора, расфасованные по множеству коробок и папок, с наклейками и классификациями; альбомы, сплошь состоящие из ненужных квитанций, билетов, отрезков неиспользованной бумаги, тоже с подписями и объяснениями. Мусор — это ведь тоже разновид-

ность пустоты, «вещество» ее существования. Пустота не есть просто отсутствие: таков лишь статический, отрешенный лик пустоты. Когда же она проникает в состав самих вещей, потрошит их, выбрасывает внутренности, приводит в жалкий вид тщетности и запустения, тогда на свет из пустоты вылезает мусор, второй излюбленный предмет кабаковских размышлений и его рабочий прием.

Со стороны это может показаться принципиальной ленью: художник не справляется с хаосом, который его обурекает, набивает папки и альбомы всякой чепухой, оставляет метры неиспользованной рабочей поверхности на своих гигантских щитах и стендах. Кутузов тоже был ленивым полководцем, но сам Наполеон назвал его «старой русской лисой», недаром подозревая хитрость в его уступчивости. Кабаков по-лисий хитрит с пустотой, замечает след своего художественного умысла, притворяется расслабленным, безвольным, уходящим на покой. Пять полос расчертил, одну из них записал — хватит... Зато пустота, которая таится где-то неподалеку и готова наброситься и растерзать любое сверхстройное произведение, любой инженерный расчет, мирно располагается на оставшихся четырех полосах, уже очерченная, заключенная в рамку пустоватого стенда — ставшая приемом. Конечно, жутковато смотреть на этот ледяной материк во весь объем неотвеченных «где Ефим Борисович?», «где Мария Николаевна?», во весь объем прозрачных исчезающих крыльев за окном архиповской больницы; но все-таки эта пустота перенесена художником на бумагу, на нее можно смотреть, хотя и нельзя видеть. Весь кабаковский мир есть такое пористое тело, призванное впускать пустоту и замыкать ее в объеме произведения.

10. Пустота-утверждение

Но что же происходит с этой пустотой, когда она уже уловлена, расположена на доске, на полотне или на бумаге? Остается ли она прежней, дикой, злобной, отрицательной пустотой, или художественное полотно проявляет в ней новое качество, некий позитив, сделанный с негатива?

Тут время вспомнить о другом кабаковском толковании пустоты, которое, казалось бы, во всем противоположно предыдущему, катастрофическому и безутешному. Мы найдем его в очерке Ка-

бакова «Семидесятые» и ряде других, посвященных московской художественной жизни того застойно-созерцательного десятилетия и главным образом его собственному творчеству. Предмет этого размышления — та же самая пустота, что и в этюде «О пустоте», но это пустота, уже завлеченная в картину, а потому совсем иная, просветленная и часто именуемая «белизной». Кабаков видит в ней «солнечную энергию, которая перешла в деревья, а через них — в бумагу, где она еще живет»¹. «Пустота белой бумаги — это почти точный эквивалент молчания, которое не означает тотального отрицания, скорее наоборот — тотальную полноту, которая превосходит любое „сообщение“»². Собственно, эта пустота, по Кабакову, и есть подлинная, единственная реальность, а все, что рисуется и пишется на ней, — только временная решетка, помещенная на универсальное энергетическое поле, рой moskitov, танцующих в солнечном луче. И дальше Кабаков пророчествует совсем уже в гностической манере: «Настанет время, когда все эти „изображенные вещи“ сплывут и растают, мухи улетят прочь, но белый свет останется, сияя невозмутимо»³.

Таким образом, отношение Кабакова к пустоте двузначно. С одной стороны, это «могучая, липкая, тошнотворная антиэнергия», которая, «как вампир, впивается и высасывает все, что ее окружает» (из этюда «О пустоте»). С другой стороны, это «бесконечное пространство, из которого сияющий, благотворный свет струится на нас» (из предисловия к альбому «Окно») ⁴. Пытаясь установить разницу между этими двумя трактовками, замечаешь, что «вампирическая» пустота свойственна миру, который окружает художника, в котором художник живет и вынужденно разделяет его со всей страной. Напротив, «солнечная» пустота, которая есть то же самое, что полнота, появляется только на картинах мастера, в белизне той бумаги, которая сияет из-под букв и штрихов. Эту белизну художник оставляет нетронутой на последних листах альбомов, как эсхатологическую перспективу не только своих персонажей, но и всего мироздания: «белый свет останется, сияя невозмутимо».

¹ Главное — это переворачивать страницы. /Рукопись/. М., 1981. С. 1. Цит. по: *Jolles Cl. Album «Окно»*.

² Семидесятые /Рукопись/. М., 1984. С. 60.

³ Там же. С. 60–61.

⁴ *Kabakov I. Ed. cit. Ch. «Whiteness»*.

Остается предположить, что художник не просто путает две пустоты и сбивается в своих толкованиях, но именно претворение одной пустоты в другую пустоту и составляет явную или неявную цель его ремесла. Каким-то непостижимым образом окаянная пустота, перенесенная на картину, превращается в сияющую пустоту, словно старая ведьма, заезженная до смерти Хомой Брутом в гоголевском «Вие», превращается в писаную красавицу. И тогда «решетки» красок и слов, предназначенные для уловления этой пустоты, сами растаивают в лучах, брызнувших от ее незапятнанной чистоты.

Очевидно, что это преобразование пустоты в полноту имеет мистический смысл и соотносится с гностическим учением об «освобождении». Тело есть решетка для души, материальный мир есть тюрьма духовного мира, цель — освобождение из этой тюрьмы и достижение «плеромы», всеобъемлющей полноты, или, по выражению Кабакова, «безграничного, бездонного пространства, места, откуда струится свет»¹. Но суть в том, что это «райское» место отделяется от адской пустоты именно положительными реалиями нашего мира, его словами и красками, которые, следовательно, выполняют двойную роль: заманивают пустоту в решетку, чтобы из решетки она высвободилась уже в качестве полноты. Слова и краски говорят ни о чем, чтобы это ничто само смогло говорить словами и красками — уже будучи всем и во всем. Слова и краски заворачивают в себя пустоту, чтобы затем развернуть ее, как чистый сияющий лист бумаги. И после того как слова и краски сумели залучить в свой объем эту пустоту, она отбрасывает их своим белым излучением, как слабую цветную тень.

Такова двойственная метафизика Кабакова, которая пользуется словами и красками для того, чтобы в конечном счете отбросить их — как апофатическое богословие отбрасывает слова и краски, чтобы указать на запредельное, на само Божество. Собственно, Божество, как Его видит апофатическое богословие, есть равным образом абсолютный мрак и абсолютный свет — и, быть может, здесь теологическая разгадка тех двух видов пустоты, которые описывает Кабаков в своих работах. Когда человек смотрит на *все*, он видит *ничто*. Между полнотой и пустотой — только тончайшая грань религиозной веры, которая для художника заключается в его красках и словах, этом достоверном нечто, кото-

¹ Ibid.

рое отделяет ничто от всего. Через слова и краски художник совершает акт своей веры, то есть вбирает «ничто» в расписанное полотно, превращая его из могильного холста в пелену воскресения, сквозь которую сияет вечное «все».

Таким мне видится постоянное колебание Кабакова между этими двумя пустотами, между крайним пессимизмом человека, окруженного пустотой, и эсхатологической радостью художника, проявляющего эту пустоту на своем полотне. Сам Кабаков отчасти отдает себе отчет в теологическом характере своей художественной проблематики. Размышляя о двойственном значении «белизны» в своих альбомах: есть ли это «просто ничто, пустая поверхность» или «бесконечное пространство света»¹, — он приходит к выводу, что эта альтернатива «видения или не-видения», «видения всего или видения ничего» имеет глубокую метафизическую природу. «Проблема не нова, ее также можно было бы обозначить как „смотреть не видя“ (или „смотреть на все, не видя ничего“). — М. Э.). Она соотносится с крайне сложными теологическими проблемами, в которых мы не чувствуем себя достаточно компетентными, чтобы их здесь обсуждать»². Религиозное значение пустоты остается в подтексте кабаковской работы как ее бессознательное, которое художник обозначает, но не хочет или не может раскрыть иначе как в самом творчестве.

11. Критика чистого изображения

В заключение вернемся к начальной проблеме — взаимосвязи слова и изображения у Кабакова. До сих пор это соотношение выглядело симметричным, как взаимодействие двух видов искусств в поле культуры. Но на самом деле это соотношение проникнуто динамикой, причем двоякого рода.

Прежде всего очевидно, что по своим профессиональным установкам, воспитанию и статусу Кабаков скорее художник, чем писатель, исходной сферой его деятельности является изобразительное искусство. Именно туда Кабаков приносит свои гигантски разросшиеся подписи, иногда занимающие место самого изображения. Само это место принадлежит картине или альбому, а не книге. Не живописные принципы привносятся в литературу, а ли-

¹ Ibid.

² *Kabakov I.* Ed. cit. «Has he stopped seeing or has he seen?»

тературная модель внедряется в живопись. Следовательно, неолубочный синтез не вполне симметричен, включает в себя односторонний динамический жест, активное воздействие литературы на живопись. Собственно, так это происходило и в западном концептуализме, который возник в сфере изобразительного искусства как разрыв с чистой изобразительностью и переход к текстуальной работе с пластическим образом.

Кроме того, сходная динамика обнаруживается и в художественном развитии самого Кабакова, в смене преобладающих моделей его творчества. В 1960-е годы он еще живописец по преимуществу, ищущий своих путей в традиционных жанрах пейзажа, натюрморта, графики, книжной иллюстрации и т. д. В 1970-е годы начинается эпоха альбомов, когда Кабаков рисует иллюстрации уже не к чужим текстам, а к своим собственным, точнее, создает цельные изобразительно-текстуальные произведения. Правда, изобразительный элемент в них еще преобладает, тексты только сопровождают и комментируют длинные серии рисованных листов, составляя по объему малую их часть и группируясь в начале и в конце альбома. К рубежу 1980-х годов в фокусе внимания оказываются стенды, где удельный вес текста начинает преобладать, подчас вытесняя вообще изображение, как, например, в «Винноватой» или в многочисленных стендах-графиках, расписаниях, диалогах. Порою стенды несут на себе не изображение, а готовые объекты, *ready made*, как лопаты, палки, вешалки, кастрюли, что, естественно, увеличивает значимость текстуальных элементов, присоединенных к этим вещам, говорящих о них и за них.

Наконец к середине 1980-х годов центральным жанром для Кабакова становится уже не конкретное произведение, которое может выставляться, а сама выставка, целостная культурная среда. Выставка отличается от единичного экспоната тем, что содержит в себе массу документального и текстуального материала: указатели на стенах, комментарии к картинам, биографию художника, каталоги, книги отзывов. Первая воображаемая выставка, созданная Кабаковым, называлась «Муха с крыльями» и должна была — по своему художественному замыслу, а не реальной возможности — состояться в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве. Единственным визуальным компонентом этой выставки было изображение мухи с отчетливыми сочленениями, головкой, ножками, по стилю напоминавшее картинку из стандартного учебника зоологии или из популярной медицин-

ской энциклопедии; одним из источников мог быть и фрагмент популярного плаката «Мойте руки перед едой». По обе стороны от этой маленькой картинки размещались десятки листов с текстами, содержащими весь так называемый выставочный материал, главным образом отзывы воображаемых зрителей об увиденном, то есть о той же мухе. Один посетитель негодовал, что столь ничтожную картинку сочли возможным поместить в столь respectable музее; другой вспоминал по этому поводу, как ему досаждали мухи прошлым летом на даче; третий обращался к своей спутнице с догадкой, как аллегорически истолковать эту муху в свете происходящих социальных процессов, и т. д. Таким образом, текстуальные крылья «Мухи», растянувшиеся на десятки листов по обеим ее сторонам, далеко превышали по объему и значимости ее крошечное визуальное тело. Картинка превратилась в ускользающе малый предмет литературной интерпретации, составившей основной массив кабаковского произведения.

Этапы кабаковской эволюции здесь намечены весьма приблизительно и нуждаются в уточнении. В частности, мы не касаемся последнего, западного периода творчества (с конца 1980-х), в центре которого жанр тотальной инсталляции. Но и на вершине всемирного успеха своих инсталляций Илья Кабаков подводит итоги всему своему художественному опыту в книге с характерным заглавием «Текст как основа визуального». Кабаков говорит о

глубоком, определяющем значении текста для своей визуальной работы... Повествование существует и «работает» на всех уровнях, как в создании этих «работ», так и в их «понимании»... У меня всегда было это свойство — связывать любое зрительное восприятие с внутренне произносимым текстом: отчетливый монолог всегда произносится во мне параллельно с рассмотрением чего-либо в жизни и в искусстве. Без этого текста или комментария, звучащего в моем сознании, созерцание для меня было неполным, переживалось недостаточно. Это не значит, что слова «покрывают» то, что стоит передо мной, что видение заменяется словами. Нет, оно остается острым и напряженным, и чем более оно концентрируется, тем более естественно и неизбежно оно порождает, «ведет» текст¹.

¹ *Kabakov I. Der Text als Grundlage des Visuellen. The Text as the Basis of Visual Expression (in English and German) / Ed. by Zdenek Felix. Köln: Otagon, 2000. P. 237.*

Для Кабакова существенно, что текстуальность и визуальность в его работах «подстрекают», усиливают, а не заменяют друг друга. В тотальной инсталляции текст «вписан» в предметное пространство, а предметы «вписаны» в текст.

Если исходить из традиционного определения художника как мастера визуальных и пластических форм, создателя картин, скульптур, предметных инсталляций, возникает вопрос: можно ли вообще считать Кабакова художником? Кажется, что Кабаков пользуется своей «начальной», художественной профессией, чтобы взорвать ее изнутри, чтобы «распять» зримый образ на кресте «слова».

В том же смысле, в каком Кант может быть назван философом, хотя он уже и не метафизик, Кабаков — художник, хотя уже и не живописец. Более того, весь пафос его деятельности можно назвать *критикой чистого изображения* — в кантовском смысле слова. Подобно тому как для Канта любая мыслимая сущность вещи не принадлежит «вещи в себе», поскольку не чиста от самого процесса мышления, априорно им задается, — так и любая изобразительность в трактовке Кабакова не чиста от мысли, которую она воплощает и иллюстрирует.

Как известно, глобальная перестановка такого рода — мнимо первичного на место вторичного — была сначала произведена в астрономии, когда выяснилось, что вопреки видимости Земля вращается вокруг Солнца. Этот коперниковский переворот, перенесенный Кантом в философию, продолжается до сих пор, распространяясь на все новые сферы культуры и достигая наконец изобразительной. Сущность данного переворота формулируется так: всякое изобразительное произведение есть не что иное, как иллюстрация к своей подписи, к словесно выраженной мысли художника. То, что прикидывается чистым изображением, будто бы первично чувственным, наивно запечатлевающим формы самих вещей, на самом деле есть проекция мысли, иллюстрация слова, стыдливо запрятанного в ткань мира сего, но прожигающего ее насквозь. Нам не дано ни запечатлеть, ни увидеть «изображение-само-по-себе», но только как некую корреляцию и проекцию слова.

В самом деле, откуда взялось в нашей культуре чистое изображение? Не возникла ли вся проторенессансная и ренессансная живопись на полях библейских страниц как гигантски разросшаяся многолистная, многохолстная иллюстрация к Слову? Но зачем Слову нужна иллюстрация? Разве содержится в Книге хоть какой-то намек на желательность — нет, даже допустимость изображения? Напротив, только обвинение в кощунстве и идолопоклонст-

ве. «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20: 4). Между Словом, которое было Бог, и нарисованным или вылепленным изображением нет и не может быть никакого компромисса, коль скоро мы верим в бренность видимого мира и вечность творящего Слова и не пытаемся одно подменить другим. Так же думали и первые христиане: Слово принесло меч, от которого вот-вот падет мир, пронзится и разрушится его зримая оболочка.

Но мир выстоял, и, все глубже укореняясь в нем, Слово стало принимать отраженные лики — сначала в иконе, потом в картине. Слово, воплотившееся и вочеловечившееся, как бы оправдало и осватило собой плоть мира. Отсюда и возникла икона, нарушившая чистоту монотеистического запрета на изображение и вместе с тем подтвердившая, что изображение оправданно только как олицетворение Слова, как иллюстрация Книги. Постепенно, с возрождением античного природобожия и космоцентризма, изображение все дальше удалялось от Слова, обретая мнимую самодостаточность, — как если бы раскрывалась в Нем правда самих вещей. Но вещи обнаруживали свой первый и последний смысл лишь благодаря Слову, и живопись — втайне от самой себя — продолжала быть иллюстрацией к Слову и иллюстрацией Его иллюстраций. Стали изображать нищих, убогих, старательно выписывая лохмотья, но смысл этих изображений, претендовавших на реализм, на познание «вещей в себе», все-таки заключался в Слове о нищих, которые блаженны, о плачущих, которые утешатся. Иллюстраторская работа продолжалась, все больше забывая о том, какой смысл иллюстрирует она, не умея восстановить необходимую подпись, вернее, низводя Слово именно к подписи под картиной. Живописный образ возрастал в чувственной плотности и яркости, возрождая языческий пиетет перед зримой плотью мира, прекрасной и самодовлеющей, — таков ход развития послеренессансного искусства. Если в иконе еще само Слово явлено как воплощенное, то в картине плоть мира является самоценной и, в пределе своем, бессловесной. В результате Логос был сведен к маленькой табличке или ярлыку в самом низу картины, интересному только для невежды или, напротив, знатока, но не для «нормального» зрителя, который подходил к картине, чтобы смотреть на картину, а не вычитывать из нее «слово».

И вот в XX веке художники опять обратились к исконному смыслу искусства, предназначенного пояснять словесную мудрость,

откровение самого Слова, данное в обоих Заветах. Эпоха Ренессанса и Нового времени, утвердившая самодостаточное зрительное начало в искусстве, подошла к концу. Этим подтверждается известная концепция Николая Бердяева, что с XX веком мир вступил в «новое средневековье», когда ценности Нового времени: материализм, гуманизм, индивидуализм, секуляризация — уже исчерпаны, «когда кончается движение от Бога и начинается движение к Богу», когда «Бог должен вновь стать центром всей нашей жизни» и «познание, мораль, искусства, государство, хозяйство должны стать религиозными, но свободно и изнутри, а не принудительно и извне»¹. В частности, «новое средневековье» потребовало вспомнить, что вся живопись, по крайней мере западная живопись христианской эры, — только иллюстрация к Слову, и, значит, деятельность простого иллюстратора религиозно откровеннее, чем работа живописца, погруженного в свое «чистое» видение мира. Если «настоящий» живописец скрывает слово своего произведения в красочных образах, то иллюстратор обнажает это слово, лежащее в подтексте всякого чувственного изображения. С традиционной эстетической точки зрения иллюстратор считается художником прикладного, низшего ранга, чем станковист или скульптор. Но с религиозной точки зрения иллюстрация глубже обнажает словесный подтекст и концептуальный источник искусства.

Этим объясняется, почему в 1970–1980-е годы иллюстраторская или «как бы» иллюстраторская деятельность Кабакова внутренне соответствовала новому подъему религиозного сознания в России, хотя это соответствие и для самого художника, и тем более для зрителей было, скорее всего, бессознательным. Просто они видели, что художник совершенно не обольщен «чистым художеством», видимостью вещей, буйством и тонкостью красок, а низводит всякую видимость к концепции, к слову. Он показывает зрителям то, чего нельзя просто видеть, но на что нужно смотреть именно невидящим, скорее, читающим взором. Это вторжение Логоса в область визуального искусства воспринималось как религиозный парадокс, как антиязыческий жест, отголосок древнего монотеистического запрета на идолопоклонство. Видимый мир расслаивался на страницы книги, становился иллюстрацией к письмам.

¹ Бердяев Н. А. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. М.: Феникс, 1990. С. 25.

Кабаков напоминает нам о том, что слово предшествовало изображению, задавая ему наперед иллюстративный смысл. Роль Кабакова в современной культуре на удивление точно соответствует формальному определению его житейской профессии: художник-иллюстратор. В узком смысле Кабаков зарабатывал себе на жизнь тем, что иллюстрировал тексты. В широком — уже не профессиональном, а как бы профетическом смысле Кабаков обнаруживает иллюстративность в самой природе изобразительного искусства. Этим он выполняет свою миссию потомка Книги. В работах Кабакова слово все более обнажает свой неиллюзорный и неиллюстрируемый смысл, сбрасывает последние покровы изобразительности, как бы предчувствуя конец видимого мироздания.

Но, сведенная к ничтожной доле, к атому в этой новой концептуальной вселенной, изобразительность продолжает жить — то отблеском мушиных крыльев, то чернотой муравьиных лапок, то крохами мусора, которые так лирически собраны и представлены в кабаковских инсталляциях («Человек, который собирал мусор» и др.). Оченок карандаша, засохший огрызок яблока, трамвайный билет, почтовая квитанция, помазок для бритья, список вещей, которые нужно взять в дорогу, — вещьественность, не убитая до конца потому, что воскреснуть в новом теле нельзя без памяти о прежнем. Изобразительность отступает к дальнему краешку памяти — «что пройдет, то будет мило», — оттого она так прощально мила в последних кабаковских работах. И поскольку Кабаков уже сбросил ее бремя, он может быть назван иллюстратором, но поскольку еще глядит на нее с любовью, «как души смотрят с высоты на ими брошенное тело», — он может быть назван художником.

Вещь и слово.

О лирическом музее и новой мемориальности

...Подсказать вещам сокровенную
сущность, неизвестную им.

...Преходящие, в нас, преходящих,
они спасения чают.

Р.-М. Рильке. 9-я Дуинская элегия

Одна из принципиальных установок постмодерна — критика идеализма и рационализма с их культом Логоса и обращение к единичностям, ускользающим из сетки общих категорий, уни-

версалий. Эта глава исследует место единичных вещей в культуре постмодерна и их соотношение со словом. Рассматривается проект *Лирического музея* и соответствующая дисциплина *реалогия*, где вещи трактуются именно в своей «этости», несводимости ни к логическим абстракциям, ни к эстетическим репродукциям. По определению Ж.-Ф. Лиотара, «постмодерное — это то в современном, что выставляет непредставимое в самом представлении... то, что ищет новых способов представления не для того, чтобы насладиться ими, но чтобы сильнее представить смысл непредставимого»¹. Лирический музей и реалогия (вещеведение) — один из первых проектов русского постмодерна (1983–1984), обращенный к проблематике «непредставимого» и к таким способам его представления в тексте и в культуре, которые выявляют и подчеркивают именно его непредставимость.

1. Что такое лирический музей?

Обычно вещи выставляются на музейное обозрение по трем причинам. Либо это очень редкие или древние вещи, единственные в своем роде и имеющие ценность сами по себе, — тогда перед нами музей-тезаурус, сокровищница вроде Кунсткамеры или Оружейной палаты. Либо это вещи, значимые как образцы, достаточно типические, чтобы представлять целый род или класс подобных же вещей, — тогда перед нами музей-каталог, систематическое собрание, каковы многие технологические, минералогические, зоологические музеи. Наконец, вещи могут быть не слишком уникальными и не слишком типическими, но представлять интерес своей принадлежностью какому-нибудь выдающемуся лицу, — тогда перед нами мемориальный музей, воссоздающий окружение знаменитого писателя, ученого, полководца. Разумеется, эти три функции вещи — как раритета, как экземпляра и как реликвии — могут по-разному пересекаться и совмещаться в конкретной музейной практике, но по традиции именно они обеспечивают музейный статус вещам, переводят их в разряд экспонатов.

Тот музей, проект которого предлагается обсудить, не относится ни к одному из вышеперечисленных типов. Его экспонаты —

¹ Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 81.

вещи повседневного быта, повсеместного распространения, лишенные особой материальной, исторической или художественной ценности, они встречаются повсюду, не вызывая никакого интереса. В то же время в этих вещах существенна не их типичность, а индивидуальное бытие, хранящее отпечаток жизни и мирозерцания их владельцев. Но это не придает экспонатам и мемориальной ценности, поскольку их владельцы — обыкновенные люди, ничем не прославившие своих имен, а главное — живые люди, о которых в любом случае еще не пришла пора собирать память.

Что же это за музей, выставляющий обычные вещи, и по какому праву он привлекает к ним внимание? Дело в том, что наряду с материальной, исторической, художественной ценностью, присутствующей немногим вещам, *каждая* вещь, даже самая ничтожная, может обладать личностной, или *лирической*, ценностью. Это зависит от степени пережитости и осмысленности данной вещи, от того, насколько освоена она в духовном опыте владельца. Если в ней угаданы какие-то существенные смыслы и запечатлены в подписи, в комментарии к ней, то такая вещь вполне достойна стать экспонатом лирического музея. Назначение этого музея — раскрыть бесконечно разнообразное и глубокое значение вещей в человеческой жизни, их богатый образный и понятийный смысл, вовсе не сводимый к утилитарному применению.

Вся человеческая жизнь в значительной мере состоит из вещей и откладывается в них, как своеобразных геологических напластованиях, по которым можно проследить смену возрастов, вкусов, привязанностей, увлечений. Детские игрушки — мяч, кукла, совок... Ручка, пенал, портфель... Рюкзак, лыжи, теннисные ракетки... Настольная лампа, книга... Сумочка, кошелек, зеркало, веер... Бумажник, портсигар, ключи, разнообразные документы... Лопата, клещи, молоток... Чашки, тарелки, привычный стул у окна... Простой камешек, привезенный когда-то с моря, — на нем привык останавливаться взгляд... Каждая вещь включена в целостное магнитное поле человеческой жизни и заряжена ее смыслом, обращена к ее центру. С каждой вещью связано определенное воспоминание, переживание, привычка, утрата или приобретение, раздвинувшийся жизненный горизонт. Обычность вещей свидетельствует об их особой значительности, которой лишены вещи «необычные», — о способности *входить в обыкновение*, срастаться со свойствами людей и становиться устойчивой и осмысленной формой их существования.

Мир артикулируется, «выговаривается» в вещах — не случайно само слово «вещь» этимологически родственно «вести» и первоначально значило «сказанное, произнесенное» (ср. однокоренное латинское «vox» — голос). Услышать этот голос, заключенный в вещах, вещающий из их глубины, — значит понять их и себя. Само противопоставление «вещное» — «человеческое» можно провести лишь условно, в рамках той «человечной» общности, которая по сути своей так же нерасторжима, как тело и душа. Вещность имеет в человеке свое «чело» и сама выступает как его продленное «тело». Что ни вещь, то особый выход человека вовне: в природу или искусство, в пространство или мысль, в движение или покой, в созерцание или творчество. Все основные составляющие человеческой жизни находят соответствие в вещах, как в буквах, из которых слагаются полносмысленные поступки, ситуации, взаимоотношения. Нет ни одной вещи: от автомашины до пуговицы, от книги до фантика, — которая не имела бы своего места в культуре и не приобщала бы к ней владельца, требуя от него встречного внимания и осознания. Ведь совокупностью окружающих вещей определяется его собственное положение в мире, осмысленность его существования. Отпавшая от смысла вещь — разрыв в системе связей с окружающими и с самой собой.

Вот здесь, вокруг вещей, встречаемых нами на каждом шагу, и образуется область, еще ждущая своего исследования, даже требующая создания новой области знания — можно было бы назвать ее *поэтикой вещей* или *реалогией* (от лат. res — вещь)¹. Слова «реалогия» или «вещеведение» звучат непривычно для слуха, но рано или поздно они должны были бы появиться. Ведь огромное большинство вещей, повсеместно и повседневно нас окружающих, никак не укладываются в рамки не только музейной практики, но и теоретических дисциплин, изучающих вещи: промышленной технологии, технической эстетики, товароведения, искусствознания. Конечно, вещи, прежде чем попасть в руки владельцев, проходят, как правило, и через фабричный цех, и через торговую сеть, часто еще и через проектное бюро дизайнера,

¹ Проект этой науки предложен автором в статье: Реалогия — наука о вещах // Декоративное искусство СССР. 1985. № 6. С. 21–22, 44. Статья вызвала дискуссию, которая охватила и более широкую проблематику вещеведения: Аронов В. Вещь в аспекте искусствознания (1985. № 11); Анненкова Л. «Реалогия» и смысл вещи (1986. № 10); Воронов Н. На пороге «вещеведения» (Там же).

иногда — через мастерскую художника-прикладника. Но предмет вещеведения — это такая сущность вещи, которая совсем не сводится к техническим качествам *изделия*, или к экономическим свойствам, или к эстетическим признакам *произведения*. **Вещь** обладает особой сущностью, которая возрастает по мере того, как утрачивается ее технологическая новизна, товарная стоимость и эстетическая привлекательность, модность и престижность. Эта сущность, способная сживаться, сродняться с человеком, раскрывается все полнее по мере того, как другие свойства вещи отходят на задний план, обесцениваются, устаревают. Единственное свойство вещи, возрастающее в ходе ее освоения, — это ее лирическая ценность, личностная наполненность, *свойственность* человеку. Каждая вещь существенна уже потому, что существует, но от человека зависит — своим опытом и вниманием раскрыть эту сущность, превратить безусловную самоценность каждой вещи в ценность ее для себя.

В том и состоит задача реалогии как теоретической дисциплины и лирического музея как ее *экспериментального обоснования, практического вещеведения*, чтобы постичь в вещах их собственный, нефункциональный смысл, не зависимый ни от товарной стоимости, ни от утилитарного назначения, ни даже от их эстетических достоинств.

Хотелось бы предложить одно предварительное терминологическое разграничение — «предмета» и «вещи», которые обнаруживают совершенно разные типы контекстных сочетаний¹. «Предмет» требует в качестве дополнения неодушевленного существительного, а «вещь» — одушевленного. Мы говорим «предмет чего?» — производства, потребления, экспорта, изучения, обсуждения, разглядывания... но: «вещь чья?» — отца, сына, жены, подруги, приятеля, попутчика... Сам язык лучше, чем любое теоретическое рассуждение, показывает разницу между предметом и вещью, между принадлежностью одного и того же явления к миру объектов и к миру субъектов. Суть в том, что вещь по природе своей не является предметом, выступает не как объект какого-либо воздействия, но как принадлежность субъекта, «своя» для кого-либо. «Изделия», «товары», «раритеты» и т. п. — это, в сущности, разные виды предметов: предметы производства и потребления, куп-

¹ См.: Словарь сочетаемости слов русского языка. М.: Русский язык, 1983. С. 53, 423.

ли и продажи, собирания и созерцания. Между предметом и вещью примерно такое же соотношение, как между индивидуальностью и личностью: первая — лишь возможность второй. Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития. Сравним еще: «он сделал хороший предмет» — «он сделал хорошую вещь». Первое означает произвести что-то руками, второе — совершить какой-то поступок. В древнерусском языке слово «вещь» исконно значило «духовное дело», «поступок», «свершение», «слово»¹ — и это значение, приводящее и в современную *интуицию* вещи, должно *теорией* раскрываться все полнее. В каждом предмете дремлет что-то «вещее», след или возможность какого-то человеческого свершения...

Лирический музей — это и есть опыт «распредмечивания» вещей, наиболее близких каждому из нас (не удаленных в историческое прошлое, не отнесенных к чуждой природной или этнической среде, не принадлежащих кому-то другому, а личных, своих); и проверка подлинной меры их освоенности. Действительно ли мы понимаем, что значат эти вещи для нас? Как, входя в наше ближайшее окружение, они ведут за собой дальние смыслы, связывают нас с целостной системой культуры, с ее традициями и возможностями? Как прочерчивается через них линия нашей личной судьбы и перспектива внутреннего становления? Все это может быть выражено субъективно — в той степени, в какой само лирическое «я» *экспонента*² определяет способ своего выражения в экспонате.

Для традиционных музеев существенна эпическая дистанция между вещью и той действительностью, из которой она извлечена и которую представляет как бы издалека, отстраненно. Эта дистанция необходима для установления объективной значимости вещей, для испытания их временем, общественным признанием, для научного исследования их подлинности и представительности. Но столь же необходим и другой род музейной работы — не эпика, а лирика вещей, раскрытых не извне, с точки зрения эру-

¹ Колесов В. В. Древнерусская вещь // Культурное наследие Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 260–264.

² *Экспонент* (букв. «выставляющий») — не только автор, но и лирический герой экспозиции, образ которого создается совокупностью экспонатов.

дированного специалиста, а изнутри той самой духовной и культурной ситуации, в которой эти вещи действуют и живут как неотделимые от жизни своего владельца. Экспонировать и комментировать лично мне принадлежащую вещь — это и есть возможность, предоставляемая каждому лирическим музеем. Смысл вещей тут раскрывается в горизонте того сознания, которое пользуется ими и воплощается в них.

Пусть эти вещи не столь значительны, как выставленные в исторических и художественных музеях, — ведь и лирическое произведение чаще пишется не о грандиозных событиях, не о падении Трои или о пожаре Москвы, а о «чудном мгновенье», о промелькнувшей улыбке, о дуновении ветерка, о пылинке «на ноже карманном» (А. Блок). Вещь тут выступает в качестве метафоры или метонимии, передающей духовное через физическое или целое через часть. Лирический экспонат — нечто вроде поэтического тропа, прямое значение которого совпадает с материальным бытием и бытовой функцией вещи, а переносное охватывает всю совокупность переживаний и умозрений, в ней выраженных.

Лирический музей имеет свою историческую актуальность, поскольку и та личностная сущность вещей, которую он призван постигать, по-настоящему выявляется только сейчас, в эпоху их растущего обезличивания.

2. Между складом и свалкой

Проблема овещствления — одна из насущных в культуре конца XX — начала XXI века. Сами слова «вещь», «вещественное», «вещественность» начинают восприниматься с подозрением, как несущие угрозу духовности.

Заметим, что антивещистские настроения возникают практически одновременно с вещизмом (массовым производством и потребительской фетишизацией вещей) и страдают той же ограниченностью. Один из ранних и ярких образцов современной постановки этой проблемы мы находим в трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913):

Старик с кошками: В земле городов нареклись господами /
и лезут стереть нас бездушные вещи. / ...Вот видите! / Вещи
надо рубить! / Недаром в их ласках провидел врага я!

Человек с растянутым лицом: А может быть, вещи надо любить? / Может быть, у вещей душа другая?

В этом вся суть: не отвергать вещи, сетуя на их «бездушность», а исходить из того, что у них «другая», своя душа, которая нуждается в отклике и постигается любовью. Антивещизм принимает эстафету вещизма, отбрасывая еще дальше, в зону проклятья и небытия, уже отчужденные от человека вещи (этически закрепляет результат товарного фетишизма), тогда как задача в том, чтобы приблизить их, освоить даже в изначальной их чуждости. Чем случайнее, холоднее, «промышленнее» то или иное изделие, тем в большей внутренней заботе оно нуждается, чтобы состояться как вещь, как онтологический факт; это сиротство большинства современных вещей должно побуждать не к равнодушию, не к злобе, а к родственности, усыновлению, как бы воздающему за исходную неукорененность.

Вещь неповинна в «овеществлении» — это свойство человека, низводящего себя до вещи, а не вещи, всегда имеющей потенцию восходить до человека, одухотворяться им. Нет необходимости и в возвращении к ручному способу производства вещей, что вытекает из рассуждений таких разных мыслителей, как У. Моррис, М. Ганди или М. Хайдеггер. Вещь может быть приручена человеком, даже если вышла с самого усовершенствованного и безликого конвейера. Ведь все равно с завода вещь попадает в дом, где человек приобщает ее к своему сокровенному житью-бытью, наделяет множеством прикладных и обобщенных, сознательных и бессознательных значений. Потребление вещи — будь это сидение на стуле, просмотр телевизора или ношение очков — только тогда, как ни парадоксально, переходит в потребительство, когда вещь потребляется не до конца, усваивается не всем существом человека. Банальный пример — книга, в которой «потребляется» только красивый цвет обложки или в лучшем случае сюжетная информация. Потребленчество — это когда вещь, придя к своему владельцу, остается отчужденной и непотребленной, словно бы она все еще красуется на витрине или на магазинной полке.

XX век создал два грандиозных символа отчуждения вещи от человека: склад и свалку. С одной стороны, вещи, не дошедшие до человека, не нуждающиеся в нем, надменно поблескивающие своими яркими этикетками. С другой стороны, вещи брошенные, потерявшие внимание и заботу, запыленные, преждевременно

гниющие и ржавеющие. Накопительство и попустительство — явления противоположные, но взаимосвязанные, у них одна причина — неосвоенность вещей, на которые у человека «не хватает» души. Если вещь не входит до конца в человеческую жизнь, остается, по сути, складской или витринной, то это невостребованное в ней и обрекается на запустение, ветшание и разложение. Между складом и свалкой нет принципиальной разницы в том смысле, что одно может, минуя область человеческого освоения, превращаться в другое, из роскоши — в ветошь.

В искусстве XX века образ обездушенных вещей неоднократно находил воплощение. Достаточно вспомнить поп-арт, громоздивший груды натуральных или натуралистически воспроизведенных вещей с их броской магазинной внешностью, до которых, кажется, *еще* не коснулась рука человека. С другой стороны, в некоторых версиях авангардного искусства и в особенности концептуализма приобрели значимость бедные, потертые, заброшенные вещи, до которых *уже* никогда не коснется рука — разве что вышвыривая их на помойку. Пожелтевшие бумаги, устаревшие документы, сломанные карандаши, обрывки книг и газет, распатанные стулья-инвалиды — таков гротескно-иронический, иногда гротескно-элегический антураж концептуальных произведений, в которых слова вытесняют вещи именно вследствие изношенности, ненужности последних.

Разумеется, этими двумя крайностями не исчерпывается опыт работы с «готовой вещью» (ready-made) в искусстве XX века. Но если мы возьмем другие направления ready-made, большинство которых возникло еще в конце 1910-х годов и в разной степени, в эклектических сочетаниях сохраняют свою популярность, то и в них мы обнаружим преимущественное внимание к безличной, объектной стороне вещей. Конструктивизм интересовался в основном техникой и прагматикой вещей, дадаизм — абсурдной логикой и метафизикой, сюрреализм — фантастическими трансформациями, супрематизм — символическим кодированием и расшифровкой визуальных элементов. Вещь воспринималась и представлялась как атрибут производственного процесса и бытового комфорта, как загадочный предмет, расположившийся в пустоте космоса, как знак незримого действия потусторонних сил, как зыбкая греза, по ходу созерцания меняющая свои очертания, и как хищная ловушка, готовая захлопнуть своего доверчивого наблюдателя. Во всем этом было немало поэзии, но начисто отсутство-

вала лирика. Связь выставленной вещи с жизнью владельца, ее включенность в круг конкретных забот и привязанностей, глубокий смысл, таящийся в ее единичности, — все это не разрабатывалось применительно к подлинным вещам так, как разрабатывалось в словесных и живописных образах вещей, например в лирике Р.-М. Рильке, в натюрмортах В. Ван Гога.

Слово и краска бесплотнее вещи и потому хорошо выражают ее духовное существо — но все же ценой устранения самой вещи из плоскости книги или картины. «Лирика вещей» постоянно оказывается на грани размежевания в искусстве: лирическое развеществляется, вещественное деперсонализуется — таковы расходящиеся крайности, опосредовать и слить которые нелегко. Лирическое значение подлинной и единичной вещи остается нераскрытым. Либо оно переносится в слова, краски, фотографические и кинематографические образы, отрываясь от самой вещи, ее полного, незаменимого присутствия. Либо вещь берется сама по себе, в богатстве и разнообразии своих пластических возможностей, декоративных форм, визуальной символики, но при этом отрывается от своей внутренней истории, от смыслов, накопленных в прежней жизни, «до сцены», во взаимодействии с человеком. Для художника *ready-made*, задумавшего поместить в своей экспозиции, скажем, стул, безразлично, откуда этот стул взят, кто на нем сидел, какие разговоры вел, как передвигал, чтобы лучше видеть собеседника, — для него важна лишь конструкция и фактура стула.

Соединить личностную значимость и бытийное наличие вещи, показать, насколько возможно, их переплетенность — в этом и состоит задача лирического музея. Душевная жизнь лирического «я» не отрывается здесь от конкретных вещей, среди которых она протекала, через которые воплощалась, — не растворяется в чисто словесной или живописной образности. Но и вещи не отрываются от своей конкретной судьбы, от участия в жизни и переживании определенных людей — не застывают в чистой предметности, не превращаются в материал для пластических построений. Слово лирического героя и его вещь приходят друг к другу, пополняя взаимную недостаточность и образуя целостное произведение — *вещеслов* (англ. *verbject*) как новый жанр духовно-материальной культуры.

История XX века, как известно, немало поработала на то, чтобы разорвать смысл и вещь, противопоставить человеку его собственное окружение, — и искусство XX века не могло не отразить

это отчуждение в образах пугающих и жалких, в лоске вещей неприкосновенных, как идолы, и в тлене вещей неприкасаемых, как парии. Но витрина и помойка — это лишь крайние пункты, между которыми движется вещь; знаменательные сами по себе как пределы отчуждения, они не исчерпывают собственной сущности вещи, подвижной, переменчивой, странствующей. Путь вещи проходит через руки людей, через многочисленные, смысло-созидающие прикосновения к их судьбам. Если даже принять за начальное местоположение вещи магазинную полку, а за конечное — мусорную яму, то середина и сердцевина вещи — ее пребывание в *доме*, понятом широко, как мир, обжитый человеком. Здесь вещь утрачивает промышленный блеск, но и не меркнет в забвении. Вся она состоит из касаний, незримо вылепливающих ее сущность. Вовсе не отдельность, внеположность человеку, а именно прикосновенность образует главное в вещах, каждая из которых рассчитана на то, чтобы быть тронутой, взятой, перенесенной, а некоторые имеют ручки и рукоятки, словно бы протянутые человеческой руке. Вот эти вещи, чей состав может быть машинной выделки, но чья сущность вылеплена руками, источает их теплоту, и выставляются в лирическом музее как произведения *повседневного духовного творчества*.

Перед культурой встает задача — расколдовать вещь, вызволить ее из отрешения и забвения. При этом *домашность* раскрывается как важнейшая общественная и культурная категория, знаменующая полную душевно-телесную освоенность вещи. Конечно, и дом может быть превращен в склад или свалку (или в то и другое вместе), но тогда он перестает быть домом, местом, где все существа и вещи свои друг для друга. В этом смысле лирический музей — опыт самопознания *домашней культуры*: она заслуживает быть широко представленной, выведенной за пределы частного быта в большой мир, чтобы и он, находя в доме свой малый прообраз и образец, становился по мере освоения все более домашним.

3. Домашний музей. Антивитрина

В наше время значение норматива, отмеряющего ценность вещи, имеет ее товарное бытие в качестве «новинки», привлекающей для покупателя. Видное место в системе материальной

культуры занимает *витрина* как точка отсчета, с которой вещь вступает в жизнь, сопровождаемая рекламой. Вся совокупность коммерческих знаков работает на повышение статуса новой вещи, подчеркивая ее практические преимущества, удобство, модность, выгоду, надежность эксплуатации. Разработаны до мельчайших подробностей способы описания и аттестации новых вещей — проспекты, аннотации, инструкции, гарантии, руководства, товарные клейма и т. д. и т. п.

Но совершенно отсутствует какое-либо осмысление вещей, уже отслуживших свой срок, — своего рода «антивитрина», где находили бы приют использованные вещи и где к ним прилагались бы соответствующие свидетельства и описания — не рекламного-рекомендательного, а скорее лирического, мемуарного, медитативного характера. Здесь означивалась бы не товарная цена, а жизненная стоимость вещи, тот смысл, который она приобрела для людей за время служения им. Если для неиспользованной вещи находится столько одобрительных слов, то почему бы не найти слов понимания и сочувствия для вещи испытанной, старой, отдавшей хозяевам свои полезные свойства и сроднившейся с ними?

Конечно, такие «антивитрины» должны были бы располагаться не под сверкающим стеклом и не на людных местах — но им могло бы найтись место внутри того дома, где вещи прожили свою жизнь. Прежде чем отправить устаревшую вещь в чулан или на свалку, где она окончательно смешается с пыльным хламом, растворится в грязном месиве, — не задержать ли ее в особом, мемориальном пространстве дома, в углу или на стене комнаты, как воплотившуюся и уходящую в прошлое часть своей жизни? Если в пространстве витрины каждый рекламируемый образец стоит особняком, то тем более достойна этого вещь отслужившая, обособившаяся по сути и судьбе своей среди множества подобных вещей: она представляет уже не какой-то стандарт или сорт изделий, но самое себя. И может быть, стоило бы самые дорогие и «заслуженные» вещи так и оставлять на стенах, придавая тем самым комнате измерение в глубину, в «вечность», где прожитое пребывает в одном пространстве с текущим и наступающим.

Домашний лирический музей был впервые развернут в квартире друзей автора — семьи Людмилы Польшаковой, по адресу: Москва, Сретенский бульвар, дом 6/1, кв. 24, с 7 ноября 1984 по 13 января 1985 года. Перечислю участников и названия экспона-

тов, чтобы дать представление о предметно-проблемном многообразии этого первого опыта.

Илья Кабаков, художник. «Собрание мусора»

Виктория Кабакова, филолог. «Жест» (разбитая рюмка)

Алексей Михеев, лингвист. «Два календаря»

Мария Умнова, филолог. «Компас (бутылка)»

Людмила Польшакова. «Ваза бабушки, не полученная мной по наследству»

Владимир Аристов, математик, поэт. «Кусочек мыла», «Лезвие бритвы»

Ольга Вайнштейн, филолог. «Зеркало, стеклянный шар, призма и очки»

Людмила Маргулис, математик. «Морские камешки»

Борис Цейтлин, физик. «Соломенный абажур»

Паша Мирзоев (8 лет). «Алюминиевая кастрюля»

Михаил Эпштейн, филолог, культуролог. «Фантик», «Калейдоскоп», а также вступительные и объяснительные тексты:

«Что такое лирический музей?»

«Предположения о природе вещей»

Статья «Вещь и слово»

Литературное приложение к музею — «Лирическое „мы“ в вопросах и ответах»

Поделюсь своими впечатлениями от этого домашнего лирического музея. Вещи, развешенные на стенах, оказываются по ту сторону жизни и смерти, как будто застыли в нескончаемом ожидании или нездешнем служении. Они покинули обжитый объем комнаты, где когда-то служили человеку, но еще не переселились в чулан, где свалена рухлядь, или еще дальше, за пределы дома, на свалку. Стена — это своего рода глухая, непроницаемая завеса двух миров, с которой глядят *сюда* уходящие *туда* вещи. Они уже утратили осязаемый объем — но еще сохранили резкие, словно бы осунувшиеся лики, полувыпукло выступающие из стены мемориальным барельефом. И эти свежeweылепленные маски глядят в пространство комнаты, на свои «действующие» подоби́я — бутылка на бутылку, кастрюля на кастрюлю, очки на очки, — как будто хотят напомнить о чем-то главном. Плоскость стены — пространственный аналог смерти — рассекает каждую вещь на две умопостигаемые части, «ту» и «эту», опосредуя их сопроводительной надписью: то, что было «вещью в себе», теперь раскрывается для нас, проступает словами памяти и понимания.

Настенный музей, конечно же, утяжеляет комнату — как всякий футляр, придающий изделию законченность и сокровенность. Ставим же мы в комнате зеркала, пытаюсь замкнуть жилое пространство, обратить его «зрачками внутрь собственной души», — но при этом блестящая поверхность отражает и возводит в степень лишь эмпирическое бытие вещей, дробное, переменчивое, ускользающее. Ответшала утварь, вывешенная на стенах, могла бы стать своего рода «эйдетическим» зеркалом, отражающим устойчиво-непреходящую сущность вещей; глядя в его глубину, комната узнавала бы свой зыблемый временем прообраз и вместе с ним вмещала бы растущую часть собственного бессмертия. Такие *настенные музеи*, или *зеркала памяти*, в каждом доме могли бы способствовать более ответственному и бескорыстному отношению к миру вещей, изживанию потребленчества, которое знает цену только новому.

4. Новая мемориальность. От эпики к лирике

Сама категория мемориальности должна быть рассмотрена теперь с учетом изменившегося статуса *вещей* в век массового производства *предметов* потребления.

Традиционный мемориальный музей исходит из предпосылки, что вещь долговечнее человека и предназначена хранить память о нем. Для всех предыдущих эпох такое соотношение и было преобладающим: одной и той же вещью — шкафом, сундуком, сервизом, книгой — пользовалось несколько поколений. В нашу эпоху соотношение перевернулось: много поколений вещей успевают смениться за одну человеческую жизнь. Владелец хоронит свои скоротечные вещи на свалке, заменяя их более модными и удобными. Отсюда трудность, которую испытывают устроители современных мемориальных музеев: не остается вещей, достаточно полно освещающих жизнь своего хозяина, «ответчающих» за него.

Это новое социально-историческое обстоятельство: не вещь меняет хозяев, а хозяин — вещи — требует пересмотреть традиционное понятие мемориальности. Кто кого помнит, на кого возлагается ответственность за свидетельство? Укоротив срок пользования вещью, человек отчасти снял с нее бремя памяти — но тем самым переложил его на себя.

В той системе преходяще-непреходящего, какую культура представляет в целом, вещам достается все более эпизодическая,

проходная роль. Если раньше самым устойчивым, «недвижимым», представлялось материальное окружение, в котором человек оставлял след своего кратковременного существования, то теперь гораздо более долгодействующим становится сознание самого человека, успевающее вобрать множество сменяющихся материальных окружений. Можно сказать, что вещь оставляет в наследство другой вещи сознание своего владельца, которое и создает между ними механизм преемственности. По мере того как вещи легчают, сбрасывают груз осмысленности, наследственной памяти, водружавшийся несколькими поколениями, — труднейшую задачу их осмысления, придания веса в культуре берет личная память.

Современный мемориальный музей, по контрасту с традиционным, можно представить так: не вещи, пережившие человека, рассказывают о нем, а сам человек рассказывает о пережитых, чем-то близких и дорогих ему вещах, чтобы их, недолговечных, не постигло забвение. Непреходящее берет на себя заботу о преходящем, чтобы вошедшее когда-то в область культуры могло надолго, если не навсегда, в ней остаться. Наряду с мемориалами, где вещи по традиции увековечивают память о людях, должны появиться мемориалы, где люди, в разнообразных лирических свидетельствах и с сознанием ответственности перед культурой, увековечивают память о вещах. Отсюда еще одно название лирического музея, проясняющее его предназначение, — *мемориал вещей*. Индивидуальная память становится тут важнейшим музееобразующим фактором, получает пространство, чтобы экспонировать вещи, в ней сбереженные.

Таким образом, речь идет не о восстановлении прежнего, «старинного», добродушно-приемлющего отношения к вещам, которое подкреплялось твердым сознанием их осмысленной вкорененности в быт. Нашим предкам вряд ли бы пришло в голову напряженно вникать в близлежащие вещи и создавать для них нечто вроде мемориала — но это потому, что такими «мемориалами» были сами дома, где они обитали¹. Вещь была осмыслена изначально, поскольку доставалась от предков, и осмыслена в итоге, поскольку передавалась потомкам. То было эпическое, спокойно-умиротворенное согласие со смыслом вещей, не требовавшее лирических порывов.

¹ Цит. по: *Dodge N., Hilton A. New Art from the Soviet Union. Washington: Acropolis Books Ltd., 1977. P. 44.*

Теперь начала и концы в бытии вещей обрублены, место предка заняла точка сбыта-продажи, а место потомка — точка сброса-помойки. Но тем более вырастает значение середины, того краткого промежутка, где в своем *частном* опыте человек должен воссоздать *целостную* судьбу вещи, восполнить ее прошлое и будущее — из настоящего. Смысл уже *не принимается и передается, а создается* здесь и сейчас — это и есть лирическое замещение эпического. Эпическая культура вещей разложилась и вряд ли может быть восстановлена — но на ее место приходит новая, лирическая культура со своими психологическими и эстетическими возможностями.

Может быть, раньше и глубже всех ощутил этот кризис традиционной вещепричастности и вещепреемства как выдвигание новых творческих требований к человеку Р.-М. Рильке:

Еще для наших дедов был «дом», был «колодец», знакомая им башня, да просто их собственное платье, их пальто; почти каждая вещь была сосудом, из которого они черпали нечто человеческое и в который они складывали нечто человеческое про запас. (...) Одухотворенные, вошедшие в нашу жизнь, *соучаствующие нам вещи* сходят на нет и уже ничем не могут быть заменены. *Мы, быть может, последние, кто еще знали такие вещи.* На нас лежит ответственность не только за сохранение памяти о них (этого было бы мало, и это было бы ненадежно) и их человеческой и божественной (в смысле домашних божеств — ларов) ценности. (...) Задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бrenную землю, чтобы сущность ее в нас «невидимо снова восстала».

Р.-М. Рильке. Письмо В. фон Гулевичу¹

Перефразируя Рильке, постэпическое состояние вещного мира призывает «так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бrenную вещь, чтобы сущность ее в нас невидимо снова восстала...» (см. эпиграф). Именно потому, что вещь изначально не своя, ее освоение часто терпит неудачу, наталкиваясь на механическую безликость. Но это лирическое «дерзание» должно вторгаться в разрыв эпической связи вещей, на свой страх и риск сводя воедино ее распавшиеся начала и концы, создавая новый, гораздо более подвижный и «неуверенный» смысл на гра-

¹ Письмо В. фон Гулевичу. 13. XI. 1925 // Рильке Р.-М. Ворспведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 305.

ницах с обступающей бессмыслицей, беспамятством предметов без корней и поросли. Накопление вещей, находящихся за пределом сознания, в виде огромных товарных залежей и кладбищ мусора должно ввести в действие компенсаторный механизм культуры и быть восполнено целенаправленным сбережением вещей в сознании и для сознания...

5. Значение единичности. Космодицея и антроподицея

У сбережения ненужных вещей есть свой, далекоидущий расчет и даже своя «скупость», которую Андрей Платонов прекрасно назвал «скупостью сочувствия». Приведем этот характерный для писателя отрывок:

Вощев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности. «Ты не имел смысла жизни, — со скупостью сочувствия полагал Вощев, — лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить».

Этот мешок, куда герой складывает вещи, еще не обретшие своего смысла, чтобы запомнить и осознать их, — и есть прообраз нашего лирического музея. Проверка вещи на смысл — любой, самой малой, пустячной вещи — есть нечто очень существенное для человека, без чего он не может спокойно жить. Современная ситуация, остро вопрошающая о смысле «безродных и безвестных» вещей, выводит нас к проблеме, испокон веков волновавшей умы, — к проблеме мирооправдания, или космодицеи. Может ли устоять мир, если хоть одна пылинка в нем выпадет из строя, окажется лишней, ненужной? Или единичный антисмысл, как античастица, способен взорвать все разумное устройство вселенной? Мир тогда лишь по совести оправдан для человека, если все, что в нем есть, не случайно и не напрасно. Казалось бы, велика разница, существует этот засохший листок или нет его на белом свете, — но тут заключена решающая проба для человеческого разума, которое именно на таких вот ничтожных вещах проверяет разумность или неразумность всего великого Целого, решает, принять его или отвергнуть. Конечно, нельзя одним лишь умом «раскусить» вещь — нужно подобрать ее, как делает платоновский герой, поносить в мешке, пропустить через свою жизнь, чтобы

хоть как-то с нею сродниться; но зато один такой «предмет несчастья и безвестности», исцеленный благодаря сохранению и пониманию, может стать благой вестью о глубинной существенности всего сущего.

Мемориал вещей — это и есть один из возможных опытов космодицеи, оправдания мира в его мельчайших составляющих. То, что здесь собраны небогатые вещи незначенитых людей, не только не отменяет, но в какой-то мере усиливает ценность их осмысления. Чтобы постичь природу вещества, физик обращается не к многотонным глыбам его, а к мельчайшим частицам. Так и смысловое мироустройство для своего постижения требует пристального, подробного взгляда, микроскопического проникновения в такую глубину, где исчезают крупные и раскрываются мельчайшие смыслы. Не в знаменитом алмазе «Куллинан», не в треуголке Наполеона, не в скрипке Страдивари, а в какой-нибудь ниточке, листике, камешке, спичке обнажается неделимый, «элементарный» смысл вещей. Наименьшая осмысленная вещь несет в себе наибольшее оправдание миру.

Причем этот смысл, обретенный вещью, с благодарностью возвращается обратно человеку, заново подтверждая его собственную неслучайность: космодицея становится прологом к антроподицее. Еще раз процитируем А. Платонова: «Вощев иногда наклонялся и поднимал камешек, а также другой слипшийся прах и клал его на хранение в свои штаны. Его радовало и беспокоило почти вечное пребывание камешка в среде глины, в скоплениях тьмы: значит, ему есть расчет там находиться, тем более следует человеку жить». Платоновский герой — один из тех прозорливых чудаков, которые в старательном, серьезном братстве с «низшими» формами существования познают меру своей необходимости миру. На камешке, поднятом с земли, человек воздвигает собственную надежду — быть сторицей оправданным в мире оправданных единичностей.

Главное, что вынес бы посетитель из лирического музея, — не только новое ощущение близости со своим предметным окружением, но и новую степень уверенности в себе, своеобразную метафизическую бодрость, которая укрепляла бы его в ненаяспности собственного существования.

Осмысливать единичную вещь очень трудно — именно единичность и ускользает от определения в мыслях и словах, которые рассчитаны скорей на постижение общего. Легче постигнуть значимость целого класса или рода предметов, чем их отдельного

представителя — «листы» или «камня», чем вот этого листика или камешка. Приближаясь вплотную к единичному, задавая ему нефункциональный, философско-мировоззренческий вопрос: «Зачем ты живешь?», воочию чувствуешь, как этот вопрос упирается в тайну целого мироздания: только *вместе с ним* или *вместо него* единичное может дать ответ.

Известно, что абстрактное мышление по мере своего исторического развития восходит к конкретному. Может быть, *мышление единичностями* — высшая ступень такого восхождения, ведущая от философии к лирике. При этом общие категории, лежащие в основе всякого теоретического мышления, не отменяются, но испытываются в движении ко все более полному, всестороннему воспроизведению вещи как синтеза множества абстрактных определений. Логические абстракции, которые в ходе исторического развития возвысили человеческий разум над эмпирикой простых ощущений, как бы вновь возвращаются к исходной точке, единичной вещи для того, чтобы раскрыть в ней свернутое богатство всей человеческой культуры и вселенского смысла. Единичное, «это», наиболее прямо связано с единым, со «всем» — подобно тому, как в элементарных частицах (а не в горах или китах) раскрывается единство материального мироздания. Отсюда и надежда на то, что *реалогия* будет постигать реальность не только в обобщенных понятиях и даже не в более конкретных образах, но и в единичных вещах, найдет способы наилучшего описания и осмысления бесчисленных «этостей», нас окружающих и выводющих прямо к единой основе бытия.

Пока же очевидно, что единичное — существует и, значит, оно — существенно. Мыслить его трудно, вполне постичь вряд ли возможно — мысль все время сбивается на общее, абстрактное, такое, что проходит мимо «этого» и распространяется сразу на целый класс, род или вид. Но хотя бы приближение к единичной вещи и ее столь же непреходящему, сколь и неповторимому смыслу дает обнадеживающее знание, что ничто, даже самое малое и ничтожное, не обречено пропасть бесследно.

6. Опыты описания вещей

Представим себе, как мог бы выглядеть лирический музей. Его пространство делится на ряд полузамкнутых ячеек, разгороженных непрозрачными или полупрозрачными стенками, — своего

рода комнат многокомнатного дома¹. В каждой такой комнате размещает свою экспозицию и развешивает листы с комментариями один участник — это его личное пространство. Вещи выставляются подлинные, взятые «из жизни», и каждая из них сопровождается лирическим описанием-размышлением. Все эти маленькие отсеки, на которые сплошь рассечено музейное помещение, — своего рода лабиринт, в котором можно и даже должно слегка заблудиться, — рассчитаны на то, чтобы в данный момент в каждом из них мог пребывать лишь один посетитель. Специфика лирического пространства не позволяет экспозиции широко распахнуться, привлечь одновременно внимание всех посетителей, напротив — требует сосредоточения, углубляет индивидуальный контакт зрителя с экспонатами, замыкая на них взор. Встреча с вещами происходит наедине, в духе той «единичности», которая отпечатывается и в мыслительном, и в пространственном подходе к вещам — по возможности узким и глубоким.

Вовсе не обязательно, да и вряд ли возможно, чтобы зритель успел за одно посещение просмотреть все экспонаты и прочитать все подписи к ним. Важнее, чтобы он почувствовал необозримость той разноликой и многоличностной среды, которая простирается вокруг. Лирический музей не предлагает специально созданных для осмотра произведений, а воссоздает подлинную действительность вещей, которая всегда уходит за горизонт возможного восприятия. Все вещи разом вмещаются в один кругозор лишь на складе и на свалке — в разросшихся и «вырожденных» остатках былой эпической панорамы мира. В «домашней» же действительности одна точка зрения охватывает всякий раз лишь малую ее часть — потому и призвана к перемещению, путь которого заранее не предопределен. По этому дому-лабиринту можно долго блуждать, сталкиваясь на каждом шагу с незнакомыми экспонатами или подходя к уже знакомым с новой стороны. Внутренний мир каждой личности открыт — но только с той точки, откуда закрыты все остальные. Так создается в музее образ бесконечно большого и емкого мира, в который нет одной общей двери, только

¹ Общая идея такого оформления пространства принадлежит лингвисту, прозаику А. В. Михееву. Конкретный и удобный для практической реализации проект лирической экспозиции был разработан художником Франсиско Инфанте для проведения выставки в одном из московских НИИ, но этот проект не был реализован из-за административных проблем. То, что излагается ниже, — литературно-концептуальный проект.

множество входов, и где никто не встречается со всеми, но каждый с каждым.

В индивидуальных экспозициях возможны самые разные вариации общей лирической установки или же сознательные и значимые ее нарушения, «антилиризм», позволяющий резче ощутить музейную доминанту. Могут быть подробные комментарии к несуществующим или по какой-либо причине отсутствующим предметам. Экспонат может быть «провокативным», рассчитанным на какое-либо действие, в результате которого он должен состояться как экспонат. Описание может быть бытовым или философичным, серьезным или шутливым, буквально соответствующим выставленной вещи или подчеркнуто и гротескно несоответствующим. В принципе желательно участие в музее лиц разных профессий, возрастов, интересов, чтобы как можно более объемно предстал вещный мир, в котором мы живем и который живет в нас.

Далее автор предлагает вниманию читателя два лирических комментария к собственным экспонатам — опыты конкретных вещеописаний¹. Хотелось бы ввести читателя в обстановку воображаемого музея, насколько это может позволить наличие текста при отсутствии реально выставленных предметов. В предварение приведем слова Монтеня, достойные стать эпиграфом ко всему лирическому музею: «Мое мнение о вещах не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу вещи»².

Фантик

Что сказать об этом фантике со звучным названием «Былина», случайно затерявшемся на моем столе среди книг и бумаг гораздо более многословных, многозначительных и предназначенных для прочтения? Кто услышит это выкрикнутое второпях и тут же со стыдом оборванное слово? Крошечный потрепанный лоскуток не минутного даже, а мгновенного употребления — и тысячелетняя память, «былина»!

У вещей есть своя служебная лестница, восходящая к человеку, и фантик находится едва ли не в самом ее низу. Жалкая участь

¹ Ср. с опытами других авторов — участников экспозиции: *Аристов В. В., Михеев А. В.* Тексты с описанием вещей-экспонатов «лирического музея» // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984. М.: Советский художник, 1986. С. 324–331.

² *Монтень М.* Опыты: В 3 кн. Кн. 1–2. М.: Наука, 1980. С. 357.

вещей, служащих обертками, упаковками для других вещей, — типа коробок, кульков, пакетов, которые не имеют собственной ценности и лишь облачают более важные, достойные хранения вещи. Но даже в этом второстепенном ряду фантик занимает последнее место. Какая-нибудь коробка или пакет еще могут и дальше использоваться по своему назначению, но куцый фантик, развернутый и скомканный, становится решительно никому и ни на что не нужен.

И все-таки есть в нем что-то привлекательное, узнаваемое человеком как малая, но значимая часть собственной судьбы. Вот перед нами две бумажки, белая и цветная, словно нижняя и верхняя одежда, «маечка» и «рубашечка» конфеты. Тут как бы действует закон всех многослойных покрытий, к какому бы «содержимому» ни относились они: внутренний слой немарок, бесцветен, предназначен хранить чистоту, наружный — пестр и ярок, предназначен привлечь взор. (Возможен и средний слой, самый плотный, защитный, — фольга.) Казалось бы, задачи эти противоположные: сокрыть и привлечь, но вместе они и образуют существо обертки, через которую вещь одновременно уходит вглубь и выходит наружу, пребывает внутри и вовне себя. Двойное и тем более тройное пышное одеяние придает конфете вид манящий и таинственный, вызывающий и недостижимый, какой и является всякая сладость. Сама многослойность фантика указывает на присутствие в нем чего-то соблазнительно-сокровенного и превращает процесс развертывания в растянутое сладкое предвкушение того, что иначе пришлось бы лишь грубо и коротко вкусить. Фантик — это сладкое внутри сладкого, оболочка его физического, но ядро психического содержания. Сладкое тут выводится из разряда простых вкусовых ощущений в область внутреннего состояния, ожидания, своего рода томления. Дети, по-видимому, чувствуют это лучше взрослых и сохраняют фантики не только за их нарядность, но и потому, что это есть некий экстракт сладости, существующий вне и помимо языка...

И одновременно эта «чистая», нефизиологическая сладость находит себе выражение в языке, в надписи на обертке. Ведь фантик — не только одеяние конфеты, но и имя; и если бумажка есть материальный покров сладости, то надпись — выражение ее «идеального» смысла. Эта называется «Былина», но и другие названия: «Маска», «Муза», «Чародейка», «Кара-Кум», «Озеро Рица», «Южная ночь», «Вечерний звон», «Полет», «Жар-птица», «Золо-

той петушок» — как-то необыкновенно красивы и сказочны, уводят в дальние края, волнуют воображение. Сладость конфеты будто не от мира сего, обретается за тридевять земель, в царстве обольстительных грез. Надпись на фантике точно соответствует его скрывающе-привлекающей сути. Да и не случайно, что «фантик» — того же звучания, что «фантазия», «фантом»: на этом крошечном листочке пишется одно только слово, но оно почти всегда — из мира воображения. Фантик — минимальная страничка фантазии, конфета — двойная сказка, поведенная языком-мечтателем языку-лакомке. «Сладкая» фантазия низводит себя в материальную действительность того языка, идеализирующая способность которого обозначена словом на фантике.

Так два свойства *языка*, разошедшиеся к дальним пределам культуры и природы, вновь сходятся, как две стороны одного листка, узнают свое забытое родство в фантике, этом маленьком двуязычном словарики, переводящем с языка говорящего на язык вкушающий. Обертка конфеты — обращение языка к самому себе, плотской его стороны к знаковой, способ беседовать с собой и восстанавливать единство своих способностей. Не такая уж малая вещь этот фантик: в нем самая отвлеченная мечта и самая осязательная явь замыкаются друг на друга, природа внедряется в культуру и учит нас культивировать прекрасное на кончике своего языка.

Калейдоскоп

В этот детский калейдоскоп я подробно и долго глядел один только раз, в трудный, ответственный момент своей жизни, и, может быть, поэтому у меня связались с ним те общие мысли, которыми хотелось бы поделиться.

Самые случайные сочетания стеклышек обнаруживают в калейдоскопе соразмерность и целесообразность, отражаясь в зеркальной чистоте окружающих стекол. Ведь порядок — не что иное, как симметрия: случайность, повторенная справа и слева, сверху и снизу, становится закономерностью. Магия калейдоскопа — мгновенное упорядочивание любой прихоти, превращение ее в закон, по которому строится все это сыпучее, переливчатое мирозданье. Через темную трубку, как через метафизический микроскоп, мы вглядываемся в таинственную сущность жизни и постигаем порядок в ее мерцании.

Тот самый камень, который у Тютчева в стихотворении «Problème» падает с горы в долину, низвергнутый то ли собственной волей, то ли незримою рукой, здесь рассыпается на множество камешков, которые своими сочетаниями дают ответ на вечный вопрос о свободе воли. Вот передо мной будущее — я волен в нем стать тем или другим, поступить так или этак, все зависит от свободного решения. Но как только поступок совершен, оказывается, что он и не мог быть другим, что вся цепь предыдущих поступков подвела к этому, единственному, и делала его необходимым звеном. В миг перехода от прошлого к будущему, в точке настоящего происходил роковой скачок «из свободы в необходимость», и полнейший произвол вдруг обнаруживает себя как глубочайший промысел.

Словно бы в глубине мироздания расставлены зеркала, придающие симметрию и упорядоченность любому нашему поступку, едва он совершен. По-всякому может повернуться то или иное стеклышко, но в любом повороте раскроется изумительная целостность и осмысленная завершенность всей картины мира. Прошлое и будущее — это как бы зеркальные стенки вокруг настоящего, в котором может происходить все, что угодно, — но с каждым происшествием меняется вся целостность жизни, ее пронизывает новый смысловой узор; и что бы ни происходило, она каждый миг остается целостной, как не может быть несимметричным узор в калейдоскопе.

Этот закон сохранявшейся целостности при подвижном и свободном наполнении настоящего — едва ли не основной в жизни. Человек может совершить преступление или пожертвовать собой — и точно так же вмиг перестроится в новую, строго закономерную и законченную конфигурацию вся его предыдущая и последующая жизнь. Каждый наш поступок заново кристаллизует формы не только будущего, но и прошлого — симметрический ряд от него выстраивается во все противоположные стороны.

Правда, стенки калейдоскопа не так чисты и яркие, как срединный световой треугольник. Отражения в них тем больше замутняются и искажаются, чем ближе к входному отверстию, и становится очевидна их иллюзорность. Но ведь и в жизни — на полном свету, в строгом очертании дневного сознания предстает только настоящее, а чем дальше в прошлое и будущее, тем тусклее и призрачнее его симметрические отражения, тем туманнее облик вре-

мени, в последней, непроглядной дали которого смотрит на эти мельтешения всевидящий глаз.

Предупреждение тем, кто хотел бы заглянуть в этот калейдоскоп. Он слегка побился, побывав в руках у детей. Поэтому наружное стекло, защищающее глаз, отсутствует. Между стенок калейдоскопа блуждает голубая крошка, вывалившаяся из цветного затона, — будьте осторожны, чтобы она не попала вам в глаз, не наклоняйте калейдоскоп слишком отвесно. Нет гарантии, что не могут просыпаться и другие стеклышки. Нет непроходимой грани между иллюзией, радующей зрение, и реальностью, способной ранить глаз.

* * *

Наряду с описанием конкретных вещей индивидуальная экспозиция может выражать авторское видение мира вещей в целом, как в нижеследующих фрагментах.

Вещь — это урок смирения, согласия с миром. «Вещи кротки. Сами по себе они никогда не делают зла. Они сестры духов... Душа моя была непреклонна перед людьми, и, однако, я часто плакал, созерцая вещи... Какое-то сияние исходило от них, сияние, подобное трепету дружбы», — писал французский поэт Франсис Жамм («Вещи», 1889)¹.

Ощутите на себе этот крошечный рай, в котором каждая вещь послушствует своему творцу. Она не отклонит ничьей просьбы, но при этом останется верна своему назначению: чашка никому не откажет в питье, но не позволит вытереть об нее руки. Человек еще «не дорос» до такой верности своему назначению и до такой отзывчивости к окружающим. Он жестче к другим и мягче к себе, тогда как следовало бы, наоборот, быть жестче к себе и мягче к другим. У вещей он может учиться искусству сочетать послушание каждому, кто нуждается в нем, с преданностью своему назначению, вложенному Творцом.

Если от вещей — сильнейший соблазн стяжания, то от них же — и урок бескорыстия. Вещи, как святые, одевают нас безвозмездно всем, что у них есть, и ничего не оставляют себе. Нагие и нищие, они буквально выполняют завет «раздай имение свое». Все, что мы имеем, — это вещи, сами же они ничего не имеют,

¹ Цит. по: *Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 217–218.

раздавая себя. У каждой вещи — особое служение, и жизнь каждой вещи — непрерывающаяся служба. Вещи ничего не могут и не хотят взять у нас, ведь то, что можно отдать и взять, — это сами вещи. У зверя есть нора, у растения — почва, только само имущество ничего не имеет. Оно поистине неимущее. Отдаваясь нам во владение, вещи учат нас не владеть.

Призвание человека — не обогащаться вещами, но и не отказываться от вещей, а быть с вещами, разделять их безмолвие, беззлобие, бесстрашие, бескорыстие. Люди могут разрешить проблему собственности, не распределяя по-новому вещи между собой, а разделяя судьбу самих вещей. Их можно любить не за богатство, которое они приносят, а за бедность, в которой они пребывают.

Растение тише и послушнее животного, а вещь тише и послушнее растения. Чувство покоя и замирания, которое мы переживаем в лесу или в поле, должно быть еще глубже среди собрания вещей. Одни люди прилепляются всем сердцем к вещам за их вещественность, другие отвергают и обличают ее как вещизм. Третьи считают, что вещественность — это название судьбы, которую вещи умеют принимать и претерпевать глубже, чем люди.

Мера себя мерой вещей, не имеющих ничего, кроме бытия, человек достигает смирения. «Человек — мера всех вещей...» — сказал Протагор. Но верно и то, что *вещь* — *мера всего человеческого...*

Бог, говорит Р.-М. Рильке, «Вещь вещей», «Безграничное присутствие». Монах, по словам Рильке, «слишком ничтожен и все-таки недостаточно мал», чтобы уподобиться вещи перед Богом. Мир вещей — погруженный в молчание и терпение монастырь, через который люди проходят странниками, учась послушанию. Мы учимся у тех, кто служит нам. Тогда-то вещь и являет свое затаенное свойство — кроткого, безгласного Слова, неутомимо поучающего нас.

7. Вещь как слово о себе

Вышеприведенные тексты о фантике, о калейдоскопе рассчитаны, конечно, на восприятие рядом с описанными в них экспонатами и в постоянном соотношении с ними. И здесь возникает последний вопрос: а нужно ли такое удвоение слова вещью? Каждый может без труда представить себе фантик от конфеты или детский калейдоскоп — зачем помещать рядом со словесным опи-

санием его натуральный объект, о который должен спотыкаться читающий взгляд? Если раньше мы старались обосновать, почему нужно осмысливать вещи, то в заключение попытаемся понять, почему смыслу необходима сама вещь.

Как правило, текст для того и существует, чтобы не было необходимости в существовании рядом с ним той реальности, которую он описывает. Знак есть замена, замещение вещи. Если же вещь выставлена рядом со своим знаком, отсюда следует, что ее бытие весомее ее значения и существенно как таковое. В лирическом музее слова напряженно стремятся выявить сущность вещей для того, чтобы в конечном счете показать их внесловесность, сверхсловесность — и указать на сами вещи. И тогда, быть может, в неуловимую долю секунды происходит самое главное: внутренний контакт зрителя с молчащей вещью, которая *больше* всех слов, о ней сказанных. Теперь само ее бытие продолжает говорить вам, действовать на вас. В ее молчании и неподвижности прорезывается какое-то особое, непроницаемое слово — поэзия чистого бытия.

Прикосновение к этому бытию доставляет ни с чем не сравнимую радость, которая по силе не уступает эстетической, хотя и отличается по качеству. Мы наслаждаемся здесь не творческим преобразованием вещи, ее превращением во что-то иное, как на картине, — а именно присутствием вещи в ее «естности», во всей подлинности *ее* существования, которое прямо и непосредственно сообщается с *нашим*, увеличивает его емкость, укрепляет его основу. «Есть» вещи звучит как утверждение нашего «есмы». Эту радость, в отличие от эстетической, можно назвать экзистенциальной, поскольку она столь полно приемлет существование вещей, что не нуждается в их образном пресуществлении. Точнее, вбирает эту образность — и снимает ее в себе.

Однако неверно считать, что такое восприятие первоистины и самоценности вещей приходит само собой, без предварительного труда их смыслового и словесного освоения. Будучи первичной по сути, «естность» вещи является последней по порядку. Если мы просто и «непосредственно» взглянем на вещь, до всякого опыта ее понимания и выражения, то увидим лишь бедную предметность, сведенную к какой-либо практической функции. Стул — чтобы сидеть, чашка — чтобы пить, ключ — чтобы отпирать двери, фантик — чтобы обертыть конфету: значение вещи в таком эмпирическом контексте сводится к тавтологии, отождеств-

ляется со способом ее употребления. Созерцать вещи в этом «первом» плане невыносимо тягостно и скучно — нужно просто пользоваться ими.

Осмысляя вещь, создавая ее концептуальное описание, мы переводим ее во второй, более глубокий план, где она выводится из равенства себе, выступает не как тавтология, а как *метафора*. Вещь включается в такой словесный контекст, где ее прямая бытовая функция получает переносный и обобщенный смысл. Функция фантика обертывать сладость или функция калейдоскопа разноцветными узорами радовать взор получает истолкование в масштабе личного опыта и судьбы, на языке философии, психологии, морали. В этом плане лирический музей представляет собой совокупность текстов, извлекающих, «вытягивающих» из вещей все возможные смыслы — исторические, биографические, символические, ассоциативные... Но конечная задача состоит в том, чтобы все эти смыслы «вернулись» в вещь, влились в свой исток.

Лишь после того, как вещь выведена из функциональной тесноты на концептуальный простор, начинает раскрываться в ней третий план — экзистенциальная глубина. Вещь уже не используется как предмет и не истолковывается как знак, но исполняется как бытие — во всей полноте смыслов, замкнутых и растворенных в ее предметности. В этом третьем плане значение вещи уже не тавтологично и не метафорично, а, можно сказать, *мифично*, совпадает не с внешним ее употреблением и не с обобщенным смыслом, а с собственным ее бытием. Вещь становится тем, что она значит, больше того, она *значит* то, что она *есть*.

Вот почему в этом третьем плане вещь нельзя вполне, до конца, осмыслить — отпал бы смысл самого ее бытия. Можно бесконечно долго и трудно приближаться к этой задаче — но в конце нас встречает все та же единичная вещь, неосмысляемая вполне и потому неотменяемая в своем бытии. Как бы ни был лирически проникновенен и философски значителен текст, на самом пределе своих постижений он должен будет включить в свой состав целую, подлинную вещь, которая и явит высшую степень той конкретности, к которой восходит мышление. Эта вещь станет уже не объектом, но актом мысли. Эта вещь войдет в текст на правах основного, аксиоматически неопределимого понятия, которое будет вводиться в определения других понятий. Осмысленная до конца

в своей сущности, вещь начинает мыслить своим существованием. Самая авторитетная и неоспоримая ссылка — указание на «это».

Таким образом, мемориал вещей нужен не только потому, что вещи требуют осмысления, но и потому, что их нельзя до конца осмыслить. Иначе в этом мемориале не оказалось бы главного — самих вещей. Эта диалектика необходимости-невозможности и развертывается в экспозиции, где слова так же нужны вещам, как вещи — словам.

Обычно слова говорят, вещи молчат. Но когда слова доходят до границ молчания, само молчание вещей начинает говорить. Труднее всего — найти такие слова, среди которых сама вещь стала бы единственным недостающим и незаменимым словом. Тогда она и становится собой — «вестью», голосом, звучащим в молчании, в ответ на все наши слова, сказанные о ней.

Это особый вид поэзии — вещь как слово о самой себе. По Роману Якобсону, речь поэтична в меру своей автореферентности. «Направленность (*Einstellung*) на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это поэтическая функция языка»¹. Но если все слова обращены на вещь, которая безмолвно присутствует среди них, тогда эта самореферентность поэтического переносится на саму вещь. В лирическом музее, помещенная в контекст своих описаний, вещь сама приобретает статус слова, но, в отличие от других слов, которые общаются о ней, она сообщает о себе — и тем самым становится *поэтическим сообщением*. Таким образом, описанный здесь музей лиричен не только потому, что в нем человек лирически повествует о вещах, но и потому, что сама вещь приобретает лирическое измерение, повествуя о себе, выступает от первого лица, становясь единственным, незаменимым знаком себя.

Лирический музей — это проект, рожденный в рамках концептуализма как одного из художественных направлений постмодернизма — и вместе с тем выводящий за эти рамки. Концептуализм обнаруживает пустотность реальности, стоящей за словами. Следующий шаг ведет к осознанию пустотности слов, за которыми стоит молчащая реальность вещей. Лирический музей выводит

¹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Сокр. пер. И. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М.: Прогресс, 1975. С. 202–203.

в транссемиотическое пространство, где знаки обозначают предел самой знаковости — и указывают на нечто внезапное, безусловное. Игра знаков уступает место новому чувству подлинности, того, что можно определить как область единичности (необобщенности) и молчания (невыворенности).

Нельзя утверждать, что господство знаковости в культуре, где еще недавно доминировал постмодернизм, подходит к концу, но оно все более осмысляется как необходимое движение *за пределы знаковости*. У нас нет иных средств говорить о мире, чем слова, знаки; но сами знаки в постмодернизме обнажают и подчеркивают свою знаковость, а следовательно, предполагают возможность внезапного существования. *Идти за знаком — значит выходить за пределы знака*. Лирический музей — опыт такого постижения вещей, который постепенно заменяет знаки вещей самими вещами, как последними и самыми точными знаками себя.

Это уже не наивный реализм, который верил в прозрачность знаков, а искушенный реализм, который сомневается в соответствии языка и реальности. Тем самым реальность восстанавливается в правах, но уже не как позитивно означенная языком, а как самонегация языка, умолкающего на подступе к тому, о чем он говорит. Постмодернизм, как период интенсивного языкового самосознания культуры, открывает новое пространство внеязыковых существований — мир нетиражируемых единичностей.

При обосновании реалогии как области знания можно было бы воспользоваться риккертскими идеями о построении «индивидуализирующих» наук, которые (в отличие от «генерализирующих») имеют дело со смыслом единичных явлений¹. К числу таких наук следовало бы отнести не только (как предлагал Риккерт) историю, изучающую смысл однократных событий на оси времени, но и некоторую дисциплину «х», которая изучала бы уникальные смысловые образования на осях пространства. То, что мы предположительно называем реалогией, — это и есть наука о вещах как *формообразующих единицах пространства*, границах его *смыслового членения*, через которые выявляется его ценностная наполненность, культурно значимая метрическая природа (подоб-

¹ См.: Риккерт Г. Философия истории. СПб., 1908. С. 19 и след.

но тому, как история выявляет ценностную наполненность времени в смысловых единицах событий).

Согласно современным гуманитарным представлениям, вещи придают пространству свойства текста. По мысли В. Н. Топорова, «вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок — синтагму, то есть некий текст... Реализованное (актуализированное через вещи) пространство в этой концепции должно пониматься как сам текст...»¹. Таким образом, реалогия есть наука о расчлененном и наполненном *вещами* пространстве, о его текстуальных свойствах, которые перекодируются в языковые тексты. Лирический музей — это пространство, говорящее сразу на двух языках: вещей и слов, которые обнаруживают благодаря этому совмещению и возможности, и границы своей взаимопереводимости.

Игра в жизни и в искусстве

1. Игра и постмодерн

Установка на игру — одна из основополагающих примет постмодерна. С 1960-х годов понятие игры распространяется на разные сферы жизни и культуры, вызывая пристальный интерес со стороны многих гуманитарных и даже негуманитарных наук. Раньше детские игры изучались педагогикой, актерская игра — театроведением, и этим почти исчерпывалось внимание науки к «несерьезной» сфере человеческой деятельности. Теперь же проблема игры становится актуальной, подчас центральной в социологии, психологии, культурологии, лингвистике, литературоведении, семиотике, антропологии, теологии, математике, теории хаоса и нелинейных процессов... Такие выражения, как «теория игр», «социология роли», «человек играющий», «Христос-арлекин», «карнавальное мироощущение», «деловые игры», «метафизика маски», «язык как игра», «теология празднества», «игра различий», «игра означающих», взятые из разных научных и идеологических контекстов, приобрели характер устойчивых словосочетаний, почти

¹ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 279–280.

фразеологизмов, за каждым из которых стоит целое направление современной мысли.

Понятие игры приобретает особое значение в философии и эстетике постмодерна как вызов «серьезности» современного проекта: просветительского, рационалистического, авангардного, а в конечном счете — тоталитарного. В своем докладе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» (1966) Жак Деррида выступил с обоснованием безграничной игры различий, которая не должна прерываться, задерживаться такими «метафизическими устоями», которые притязают на руководство игрой, на роль «центра» или на статус последнего и неотменимого «присутствия», «трансцендентального означаемого». «Отсутствие трансцендентального означаемого расширяет поле и игру означивания до бесконечности»¹. Постмодернизм видит культуру именно как бесконечное поле игры, в котором нет привилегированных, «неиграющих» элементов, таких как «начало всего», «основополагающий принцип», «исходное понятие», «подлинная реальность». «Игра — всегда игра отсутствия и присутствия, но если мы хотим осмыслить ее в корне, надо мыслить ее прежде самой их альтернативы; надо мыслить бытие как присутствие или отсутствие, исходя из самой возможности игры, а не наоборот»².

Собственно, понятие «возможного» указывает на ту область, где альтернатива присутствия или отсутствия еще не возникла или уже разрешена. Если, например, актер играет Гамлета, верно ли утверждать, что он есть Гамлет или что он не есть Гамлет? Выражение «игра различия» указывает именно на мир возможностей, в котором человек отличается от себя, не делаясь при этом реально другим человеком. Игра есть деятельность в сфере возможного, где свойством возможного наделяется либо субъект, либо объект, либо само действие («игрок», «игрушка», «игра»). Так, театральная игра предполагает, что в одном человеке (актере) раскрывается возможность другого (персонажа). Как только один и в самом деле становится другим, игра кончается и начинается область либо морали (человек работает над собой, совер-

¹ Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. под ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. С. 354. При этом Деррида постоянно пользуется понятием *jeu libre* (свободная игра), подчеркивая, что игра свободна даже от собственных правил, точнее, может произвольно их менять.

² Там же. С. 367.

шенствует себя), либо психопатии (человек отождествляет себя с кем-то другим). Главное правило игры — вовремя снять маску и уйти со сцены, то есть сохранить возможностный характер действия, не переводя его в изывательное наклонение. Игра происходит в разрыве между потенциальным и актуальным, как самоценное раскрытие потенций за пределом их актуализации¹.

Интерес к игре как общему принципу культуры возник почти одновременно в России и за рубежом. В конце 1930-х годов создаются, а в 1960-е приобретают особое влияние основополагающие в этой области труды: Йохана Хейзинги «*Homo ludens*². Об игре как источнике культуры» и М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Очевидна разница в мировоззренческой установке этих книг. Для Хейзинги всякая культура относится к сфере игры, поскольку в ней преодолевается зависимость человека от природной необходимости, возникает импульс к свободе, не вмещающейся в рамки серьезного, однозначно утилитарного поведения. Поэзия и философия, искусство и наука, юридические институты и социальные церемонии — все это, по Хейзинге, коренится в способности человека к игре — бескорыстной деятельности, имеющей цель в себе. Для Бахтина же игра — истинная принадлежность только народной, «низовой» культуры, смыкающейся с природой, в противоположность социальному порядку с его строгой иерархичностью. Если у Хейзинги апология игры служит критике «истерической взволнованности» — необузданных природных инстинктов, враждебных и разрушительных для культуры, то у Бахтина критикуется «авторитарная спесь» — мертвящий социальный законопорядок, который своей избыточной условностью тоже враждебен развитию культуры, поскольку навязывает ей свой обязательный код и этикет.

В 1950–1970-е годы проблематика игры все больше привлекает внимание теоретиков и историков культуры (О. Bollnow, E. Fink, B. Callois, H. Cox и др.). При этом намечается сближение бахтинской и хейзинговской концепций: критике подвергается

¹ О понятии игры в постструктурализме и о растущем значении категории возможного в современной культуре см.: *Эпштейн М.* Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001 (см. в особенности главы «Центр и структура» и «Обратная метафизика. Иное, игра и письмо»).

² Человек играющий (*лат.*).

как жесткая упорядоченность социума, так и стихийность чисто природного существования. Игра разворачивается на границе общественной и природной сфер, не совпадая ни с одной из них. Достойный человека удел, оберегающий и отграничивающий его как от натуральной серьезности животного, так и от официальной серьезности чиновника, обретается только в игре, а это и есть собственно область культуры.

Диалектике игрового и серьезного, раскрывающей культуру как целостность в ее саморазвитии, в ее подвижно-противоречивых связях с природой и обществом, и посвящена данная глава.

2. Эстетические и социологические концепции игры

Первые в европейской традиции теоретические рассуждения об игре мы находим у Платона в его проекте идеального государства. Согласно Платону, игра есть занятие, наиболее достойное человека, хотя он и выступает в ней как существо несамостоятельное, подчиненное, скорее игрушка, чем игрок.

Человек — это какая-то выдуманная игрушка бога, и, по существу, это стало наилучшим его назначением... Надо жить играя... Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы, играя, снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине¹.

Платон. Законы

Отношение Платона к участи играющего человека двойственное — модернизируя, мы могли бы охарактеризовать его как героический пессимизм. С одной стороны, в своем идеальном государстве люди освобождены от проклятых житейских нужд и предаются «прекраснейшим играм», уподобляясь в них самим богам и воспроизводя внушаемые им действия. С другой стороны, игра — это всего лишь уподобление, подражание, которому доступна малая, частичная истина, и насколько в ней человек выступает свободным по отношению к миру земных вещей, настолько он несвободен по отношению к богам и тем законам, которые устанавливаются мудрыми старейшинами — правителями государства и исполнителями воли богов. Играющий человек — господин

¹ Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 282–283.

над своими земными рабами, но сам — раб небесных господ, дергающих его, словно куклу, за нитки-законы.

Такова роковая, неизбывная двойственность игры, возносящей человека высоко — но не выше его человеческого удела. Игра воспроизводит состояние свободы, но лишь миметически, иллюзорно, оставаясь внутри реального мира, не имея власти для его подлинного преобразования. Игра поднимает человека над серьезностью низшего порядка — угрюмой, рабской, бессловесной, животной, но не достигает того уровня высшей серьезности, которая присуща всеведущему и всемогущему богу или его служителям, правящим старцам, ведущим между собой беседу в «Законах».

Сама двойственность игры такова, что впервые могла быть раскрыта только в Платоновом учении о дуализме вещей и идей. Все последующие наиболее влиятельные концепции игры так или иначе соотносятся с одной из сторон этой диалектики, акцентируют либо «надо жить играя», либо «человек — всего лишь игрушка». Например, в кантовско-шиллеровской традиции подчеркивается преимущество игры перед всеми прочими видами жизнедеятельности, поскольку она не направлена на что-то внешнее, но находит в самой себе оправдание и смысл. «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»¹. Игра есть конечная цель человеческого существования, далее уже не к чему стремиться, ибо она заключает в себе всю действительность, но в духовно преображенном виде, воспроизводимую лишь ради того наслаждения, какое она доставляет человеку. У Ф. Шиллера философия игры приобретает характер открытой утопии, обращенной в будущее или вечное. «Государство эстетической видимости», где воцарится игра и человек будет свободно выбирать и менять, как актерские маски, все виды существования, претворяя их в ряд художественных образов, — эта шиллеровская идея легла в основу романтического направления в философии и в искусстве, ее влияние ощутимо у Вагнера, Ницше, Г. Гессе.

Эстетические концепции игры были наиболее развиты немецкой культурной традицией, всегда склонной к некоторой мечтательности, отвлеченности, романтичности. Здесь в основном подчеркивалась свобода человека в игре, та полная власть над реальностью, которая достигается эстетической иллюзией. Другая концепция, напротив, отмечает внешнюю вынужденность и обус-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 302.

ловленность той роли, которую приходится исполнять играющему. Так называемая «социология роли» была развита преимущественно на иной национальной почве — англо-американской, где всегда поощрялось уважительное отношение к эмпирической реальности. Согласно исследованиям таких известных социологов, как Дж. Мид, Р. Линтон, Э. Гофман, поведение человека в обществе должно рассматриваться как игра, поскольку обнаруживает условность, нарочитость принимаемых обличий. Ведь общественное бытие есть бытие-с-другими и для-других, то есть в известном смысле выставление себя наружу, напоказ, надевание маски (пристойной или полезной). Вполне «естествен» человек лишь в природе и подвластных ей ситуациях рождения, смерти, обществу же есть плод сознательного договора между людьми, каждый из которых соглашается принять на себя определенную роль и держаться в ее рамках, чтобы обезопасить себя и других от вторжения слепых природных стихий. Общественное поведение есть результат неизбежного и в какой-то мере благотворного конформизма, приспособления к тем «статусам», совокупность которых составляет пьесу, разыгрываемую социумом.

Итак, перед нами две концепции игры, как будто совершенно противоположные. Если эстетика игры утверждает, что все неигровое, серьезное есть сфера тяжелой необходимости и житейских забот, то социология роли утверждает обратное: именно внерольное поведение человека есть сфера его наибольшей свободы и права распоряжаться собой, играть же он вынужден лишь ради соблюдения законов общественной жизни.

Есть еще одна концепция — нечто среднее между двумя вышеупомянутыми. Вернее всего ее назвать психологической; ее создатель Якоб Морено окрестил соответствующий раздел своего учения «психодрамой». Вполне объяснимо, почему именно в области психологии возникла теория, сводящая воедино эстетическую и социологическую трактовки игры. И социальные, и эстетические феномены связаны между собой духовной жизнью людей, которая общественной действительностью подавляется, а художественным творчеством раскрепощается. Морено как раз предлагает совместить два вида игры, чтобы одним восполнить ущербность другого. В социальных ролях личность осуществляется лишь отчасти, многое в ней остается нереализованным, загнанным вглубь подсознания, где принимает форму маниакальных идей, невротических комплексов. Эти выводы Морено разделяет с фрейдовским психоанализом, но выход из психопатологической ситуации,

созданной ущербной игрой, им предлагается иной — не аналитически-исследовательский, а опять-таки игровой.

Принципы психодрамы широко применяются в профессиональном театре. Задача в том, чтобы в творческой, театральной игре люди обретали ту полную, целительную свободу, в которой отказывает им социум и система обязательных статусов. Психодрама родилась спонтанно, когда Морено в возрасте четырех-пяти лет (1893) решил сыграть роль Бога, а своим сверстникам поручил роль ангелов¹. А первое официальное и публичное представление состоялось в Вене 1 апреля 1921 года: в этой психодраме была одна-единственная роль — короля, и на пустой сцене возвышалось только кресло, подобное трону, занять которое приглашались по очереди зрители. В сущности, роль Бога или короля идеальна для психодрамы, поскольку воплощает собой идею всеполноты человеческой личности, изживающей на сцене ограниченность своих социальных ролей. Участники психодрамы выбирают себе роли, которые позволяют им максимально выявить свое «я»; например, страдающий от комплекса неполноценности человек играет на сцене Нерона или Робеспьера, реализуя в акте перевоплощения подавленную волю к власти. Сцена образует как бы микросоциум, в котором перевертываются все отношения макросоциума, сильный выступает слабым, слабый — сильным, и тем самым восстанавливается целостная природа человека, не принятая или искаженная обществом.

Однако социальное фактически остается в своей сфере, эстетическое — в своей, взаимно не преобразованные, хотя и совмещенные. В социуме и на сцене один человек переживает два противоположных состояния: полной раскованности, но иллюзорной, и ущербной раздвоенности — вполне реальной. И обе эти крайности именуется одним словом — «игра». Очевидно, само это понятие должно быть расчленено, выведено из мертвого тождества себе.

3. Разновидности игры

В английском языке существуют два различных по смыслу слова: «play» и «game». «Play» — это свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами, прелесть ее в том и состоит, что

¹ Морено Я. Психодрама. М., 2001. С. 16–17.

любые ограничения серьезной жизни могут в ней легко преодолеваться. Так бурно, бесшабашно, безоглядно играют дети: возятся, толкаются, устраивают куча-мала. «Game» — это игра по правилам, о которых заранее договариваются между собой участники, и она внутренне гораздо более организована, чем окружающая жизнь. Шахматы, карты, футбол, рулетка — примеры такой игры, в которой ценна не свобода выразить себя, а достижение выигрыша и избежание проигрыша. Игра импровизированная и игра организованная, «play» и «game», имеют совершенно разную философию, да и к серьезности у них разные отношения: «play» трактует серьезный мир как урегулированный, в котором все происходит по определенным канонам, и задача игры — взорвать этот упорядоченный мир, опровергнуть его правила, стереть все различия в нем и обнаружить такое сущностное единство, где никто никого не стесняет и все может быть всем. К таким играм приобщаются с раннего детства, когда человек еще не четко определяет свое индивидуальное «я» и легко переступает как физические, так и психологические границы, отделяющие его от других людей, животных, вещей. «Мама, я птичка, и ты тоже птичка. Да?»¹

Но вот постепенно ребенок вступает в мир четких социальных и этических дифференциаций, что-то ему позволено, в чем-то — отказано, он то и дело наталкивается на границы, суживающие и уточняющие его «я» и отделяющие от других существ. На этой более поздней возрастной стадии и возникают организованные игры, существенный признак которых — наличие соперника, противника. Если перевоплощение (я как другой) основано на чувстве тождества с миром, то соревнование (я или другой) — на стремлении к размежеванию, отличению. Скрытое различие в начальной силе и умении партнеров доводится до открытого противопоставления, когда один из них оказывается победителем, другой — побежденным. Да и цели в игре у них изначально взаимоисключающие: поставить мат королю соперника, забить мяч в чужие ворота и т. д. Сами правила таковы, что ставят перед игроками множество запретов, образуются путем ограничения ряда «естественных» способов поведения; так, в футболе нельзя трогать мяч руками, в шахматах — ходить ладьей по диагонали, в боксе — наносить удар ниже пояса. Без подобных ограничений исчезнет сам феномен игры, которая утратит принцип внутренней организации и растворится в хаосе внеигровой деятельности; бокс превратится в дра-

¹ Чуковский К. От двух до пяти. М., 1958. С. 192.

ку и т. д. Серьезное (не-игровое) поведение полагается слишком вольным, стихийным, случайным, в нем царствует вседозволенность, которую и ограничивает игра-game.

Напротив, игра-play стремится уничтожить преграды, сковывающие поведение человека в серьезном мире, приравнять его всему и вывести из равенства самому себе, обнаружить в нем души многих людей. В одном случае игра есть система запретов, отделяющих ее от реальности, в другом — область вольности, тоже отделяющая ее от реальности. Сама реальность берется при этом в противоположных модусах — то как слишком естественная, то как чересчур искусственная, и игра служит как бы регулятором и коррективом реальности, придавая ей то, чего в ней недостает, внося в природную стихию начала организации, а в социальный порядок — начала импровизации.

Итак, есть существенная разница между олимпийскими состязаниями и дионисийскими празднествами в Античности или между рыцарским турниром и уличным карнавалом в Средние века. В одном случае человек противопоставляется человеку, в другом — объединяется с ним. Не случайно театр — искусство перевоплощения — родился из праздников в честь Диониса, единственного греческого бога, требовавшего от своих почитателей не молитвенной отстраненности (как Зевс или Афина), но оргиастического экстаза, в котором участники обряда причащались самой сущности этого бога, отождествляли себя с ним, обретали силу переступать четкие границы своего «я» и перенимать свойства других людей, сливаться с ними в общем восторге душами и телами. Дионис — бог изобилия во всем, бог весеннего расцвета и осеннего урожая, и в нем ярче всего раскрывается сущность игры-play как бьющей через край жизненной силы.

В каждом из двух видов игр можно выделить еще по две разновидности¹. *Импровизированные* игры различаются степенью

¹ Похожая, но не тождественная нашей и восходящая к иным основаниям классификация разработана в замечательной книге Роже Кайюа «Игры и люди» (*Caillois R. Les jeux et les hommes. Paris, 1958*), где выделяется четыре класса игр: состязания, случая, подражания, головокружения — именуемые греческими словами *agon, alea, mimicy, ilinx*. Каждый из этих классов имеет три формы функционирования: 1) культурно-маргинальную (например, для игры-состязания — спорт); 2) социально-институционализированную (коммерческая конкуренция); 3) извращенную, деградированную (насилие, воля к власти). Существенный недостаток книги — эклектичное определение игры (Р. 23) и, как следствие, неясное различение игровых форм жизни.

выразительности или изобразительности: одно дело — прыгать через веревку, кататься на качелях, кружиться в танце, другое дело — подражать какому-то определенному лицу, воспроизводить его характерные манеры, уподобляться ему внутренне и внешне. Первую разновидность условно можно назвать экстатической, вторую — миметической. Экстатические игры более древни, и в них сильнее сверхличностное начало; человек ощущает себя переполненным природной стихией, которая не вне его, но в нем самом и не изображается им, а выражает себя через него. Такова суть синкретических обрядовых действий, в которых участники не подражают друг другу, но одновременно и независимо подчиняются одному общему закону, объединяющему жизнь космоса с жизнью организма, — закону ритма. Пляска и пение — две наиболее популярны разновидности экстатической игры. Другой пример подобных игр — аттракционы: садясь в аппараты, которые качаются, кружатся, кувыркаются, люди техническим способом приобщаются к движению космических стихий — поступательному, вращательному, волнообразному и т. д. Когда ребенок бежит наперегонки с набегающей и отбегающей волной на берегу моря, тоже происходит слияние человека с универсальным ритмом природы, которому подчиняется все: от вращения планет до биения сердца. Общее, испытываемое нами в экстатических играх, — переполняющее чувство единства со всем окружающим: мир переживается изнутри как целое.

Миметическая игра предполагает уже выделение из мира кого-то другого, отличного от нас, имеющего свое лицо; мы подражаем ему, имея образец, предстоящий нашим глазам или нашему воображению. Исторически мимезис столь же вторичен по отношению к экстазу, как театр — по отношению к ритуалу, и представляет собой результат усиления *личностного*, дробления природно-целостного начала.

Существенное различие внутри *организованных* игр связано с тем, используют ли игроки свои собственные силы или доверяются всеразрешающему случаю. В рулетке, лотерее, игре в кости и отчасти в карты воля участников, их порыв к победе мало что решают или не решают вообще ничего — в отличие от футбола, шахмат, метания копья и борцовского поединка. Разница между спортивными играми и играми фатума напоминает разницу между мимезисом и экстазом: в одном случае игра основана на отношении личностей (подражание или соревнование), в другом — на

отношении личности к сверхличному, которое обнаруживается то экстатически — как внутренняя переполняющая стихия, то фаталистически — как извне объемлющий и непостижимый рок. Если в ритме все повторяемо и предсказуемо, завораживает равномерное чередование одних и тех же импульсов и интервалов, то случай в принципе «случается» лишь однажды, по отношению к нему невозможны никакие гарантии, он неповторим и раскрывает собой необратимость и непредсказуемость временного процесса. Сверхличное явлено в нем не как строй, но как чудо — то самое чудо, на которое уповают все игроки.

С каждым типом игры сочетается определенная мирозерцательная установка. В «случайностных» играх только одна из возможностей становится действительностью, другие же отпадают в небытие, то есть мир еще творится, он в рабочем, неготовом состоянии — это ощущение открытости грядущих времен родилось в христианстве, поэтому закономерно, что теория этих игр (кости, рулетка) стала разрабатываться только в Новое время, и основоположником ее был такой трепетный в делах веры мыслитель, как Паскаль. Гармонические же ряды колебаний, законы ритма и метра были известны еще Античности, о них учили Пифагор и Платон, полагавшие число моделью мироустройства и сущностью всех вещей. Таким образом, «математичность» экстатических и фаталистических игр принципиально разнородна: если теория гармонии имеет дело с явлениями абсолютно детерминированными, численно упорядоченными и замкнутыми, то теория вероятности связана со статистическими закономерностями, оставляющими внутри себя зону свободы и непредвиденности для конкретных событий, из которых и вырастает история.

О мирозерцательной насыщенности игр свидетельствует опыт не только ученых, но и художников. Рулетка приковывала дух Достоевского, была не мимолетным увлечением, но глубокой страстью, очевидно как-то связанной с законами творчества. Подтверждение этому не только роман «Игрок», но вообще «азартный» характер героев Достоевского. Ставка делается однажды — за нею неминуемо следует проигрыш или выигрыш. Достоевского безудержно притягивает сама эта решительная минута выбора, когда личность еще ничто, но сейчас станет всем, — эта зияющая и напряженно ждущая пустота, в которой, может быть, сильнее всего выявляется сущность личности: ее абсолютная свобода от

всего — и абсолютная необходимость стать чем-то. Иначе строится художественный мир Л. Толстого, более близкий античному, гомеровскому с его языческим любованием космосом; и страсть у Толстого была к другой игре — по нашей терминологии экста-тической: исступленно мчаться на лошади, ощущать в себе ритм всей природы. И героям Толстого в миг наивысших духовных проявлений свойственно экста-тическое чувство слияния со все-ленной (вспомним, как Пьер испытывает во французском плену свою благоую причастность мировому Целому), а вовсе не одино-кое полусомнение-полурешимость перед чуждой судьбой, кото-рую страшно и все-таки нужно выбирать для себя, — как у героев Достоевского.

Разновидности игры различаются не только общим мировоз-зренческим содержанием — они обнаруживаются в конкретных формах художественного творчества.

4. Игра и литература

На первый взгляд кажется, что только драматический род ли-тературы имеет отношение к игре, тогда как лирика и эпос вовсе не связаны с ней. Это верно, если признать только одну разновид-ность игры — миметическую, да и то понятую узко — как теат-ральное перевоплощение. Но суть игры глубже и проявляется многообразнее.

В лирике заметны признаки игры-импровизации. Тут глав-ное — свободное самовыражение человека, для которого весь мир дан не как нечто окружающее, как преграда, но как внутреннее содержание «я». Лирика рождается экста-тическим ощущением полноты бытия, любовью к другому человеку и к мирозданию в целом, в ней выражается восторг слияния с жизнью, поэтому наиболее ранние и чистые формы лирики — гимн, дифирамб, пса-лом, ода, прославление Бога и возлюбленной. Две главные разно-видности импровизированной игры — ритмическая (экспрессив-но-экста-тическая) и миметическая — легко угадываются в струк-туре лирического произведения с его музыкальным размером и метафорической образностью. Равномерное повторение удар-ных или долгих слогов в стихе приобщает его к «музыке сфер», обнаруживает в нем числовые закономерности космического

и органического ритмов. Генетическая связь с пением и инструментальным сопровождением позволяет охарактеризовать лирику как экстастическую игру в сфере слова.

Однако слово существует не только как звук, но и как смысл, и в построении лирического смысла воспроизводится другой типический момент игры — перевоплощение. Суть метафоры, метонимии, сравнения, вообще переносного употребления слова сводится к тому, что одному предмету присваиваются свойства другого предмета. Между буквальным и фигуральным значением слова примерно такое же отношение, как между актером и персонажем, слитыми в теле одного человека. «Деревья в зимнем *серебре*» (Пушкин), «Французы двинулись, как *тучи*» (Лермонтов), «Золотою *лягушкой* луна распласталась на тихой воде» (Есенин) — очевидна лицедейская сущность всех этих тропов, где в «маске» серебра предстает снег, где французы перерядились тучами, а луне поручена роль лягушки. Пере-носному значению слова соответствует пере-воплощение обозначенного им предмета. И в сущности, игра актера есть просто реализованная метафора, троп не словесный, а действенный. «Фамусов Щепкина», «Гамлет Смоктуновского» — говорим мы примерно так же, как «золото луны» или «брызги черемухи». В обоих случаях между двумя лицами или предметами обнаруживается слияние и взаимоперетекание: в одном лице проступают черты другого лица. Актер, сохраняя собственную личность, вмещает в себя личность иного человека; в одном теле живет несколько душ, так же как в одном слове живет несколько значений, переходящих друг в друга.

Эпическое произведение, напротив, строится по законам размежевания и соперничества, здесь действуют правила и ограничения организованной игры. Сюжет представляет собой серию препятствий, которые необходимо преодолеть герою, чтобы достичь цели. Весь мир — подчеркнуто чужой для него, требующий борьбы; судьба протагониста разворачивается в ходе соперничества с антагонистами.

Если лирика вдохновляется любовью и посредством *тропов* совокупляет все вещи, то эпос вдохновляется расколом в бытии, враждой могущественных сил, последовательно противопоставляя их посредством конфликта и выявляя характеры людей в их резкой несовместимости, взаимной обособленности, противоречивости интересов.

Почему же именно драма, единственный из всех родов литературы, связана с настоящей сценической игрой? Как известно, в драме переплетаются свойства лирики и эпоса. Драматический герой, с одной стороны, подобен лирическому, поскольку высказывается прямо от своего имени, раскрывается как самосушее «я» — волящее, мыслящее, действующее. Слово — в его владении, он сам говорит о себе, не претерпевая «унижения» от автора быть названным в третьем лице (за исключением ремарок). С другой стороны, он подобен эпическому персонажу, поскольку существует не один, окружен другими лицами, которые говорят о нем, обсуждают его, обращаются к нему, — они для него чужие, и он для них чужой. Драматический герой находится на перекрестке *двух модусов существования: в себе и для других*. Он *есть* не то, чем он *кажется*. Но это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга. Ни лирика, ни эпос не ведают этой двойственности, являя героя лишь с его внутренней или внешней стороны, как «я» или как «он». Между тем только эта двойственность по-настоящему реальна, ее-то и испытывают люди в действительной жизни, тогда как лирика и эпос — лишь условные проекции одного аспекта человеческого бытия на сферу слова. Поэтому-то драма и нисходит на сцену, что раскрывает ситуацию реального человека — не такого, которого можно только увидеть и описать со стороны, и не такого, который весь мир без остатка преломил в себе и выразил через себя. Реально люди выступают и как субъекты, и как объекты во взаимоотношении с другими людьми, со своей судьбой, с целым миром. Но между субъективным и объективным бытием человека всегда остается зазор — из этой их взаимной несводимости и возникает игра.

5. Игра драматическая и театральная

На первый взгляд кажется, что пьеса начинает играть только в театре — с того момента, как к персонажам прибавляются актеры и приступают к перевоплощению, к представлению вымышленных лиц. Но это значило бы, что театральная игра носит чисто формальный характер — удвоения литературных образов на сценической площадке, перевода их из плоскости слова в объем действия. Тогда польза театра была бы чисто иллюстра-

тивной и популяризаторской и у критиков появилось бы достаточное основание отрицать его духовную глубину и предрекать его гибель. Юрий Айхенвальд в своей знаменитой статье «Отрицание театра» как раз исходил из того, что театр — «суррогат литературы», грубая физическая копия словесно-художественного образа, уничтожающая его многозначность и таинственную увлекательность для воображения. Но может быть, внутри драматической литературы есть некое содержание, требующее именно театрального осуществления? Или, выражаясь точнее, актер играет роль не потому, что надо представить персонажа на сцене, а потому, что сам персонаж играет некую роль и в какой-то мере сам является актером? Не есть ли театральная игра лишь продолжение и развитие жизненной игры, раскрытой в драме?

Вглядевшись внимательнее в репертуар мирового театра, мы обнаруживаем, что почти все персонажи, роли которых любят играть актеры, — сами играют, выступая в своей сценической жизни как субъекты или объекты игры, как актеры или марионетки.

Эдип, Гамлет, Тартюф, Хлестаков — само бытие этих персонажей театрально, ибо включает момент разорванности между внутренним и внешним, «есть» и «кажется», что составляет суть драматичности — в ее трагическом и комическом вариантах. Эдип играет предназначенную ему роль в спектакле судьбы: под маской мудрого правителя и благодетельного мужа, каким он кажется самому себе и всем окружающим, обнаруживается его истинное лицо — убийцы своего отца, супруга своей матери. Гамлет из марионетки, каким он чувствует себя при датском дворе, хочет превратиться в актера, ведущего свою собственную игру, для чего надевает маску безумия¹. Действие «Тартюфа» и «Ревизора» основано на лицедействе главных героев, один из которых выдает себя за блюстителя религиозной нравственности, а другой принят за блюстителя государственных законов. Даже у Чехова, с его борьбой против вульгарной театральщины и тяготением к простой и безыскусной правде будней, персонажи все-таки не избавлены от актерской позы, нарочитой или бессознательной: Аркадина и Раневская — трагические актрисы (у первой это еще и профессия), в каждом движении которых чувствуется рассчитанный жест; Гаев и Трофимов — буффоны, комедианты, прикрывающие

¹ О театральности самой жизни у Шекспира см.: *Пинский Л. Е.* Шекспир. М., 1971. С. 555–599.

высоким либерально-прогрессистским красноречием безнадежную потерянность и бесплодность своей судьбы; Треплев живет и убивает себя по законам романтической мелодрамы... У Чехова благодаря трезвому изображению повседневной жизни момент театральной аффектации выступает даже отчетливее, чем у других драматургов. Такова природа драматического действия: оно становится драматическим в тот момент, когда персонаж надевает маску, скрывая лицо, или с него спадает маска, обнажая лицо, — в момент обостренного несоответствия между его «бытием-в-себе» и «бытием-для-других».

В драме каждый элемент действия имеет двойное значение, каждое слово и жест «играет»: возвышая героя, готовит ему падение; суля избавление, ведет к несчастью; выражая любовь, таит ненависть... Каждый поступок Хлестакова, продиктованный его бедственным положением (например, то, что он берет обеды в долг и заглядывает кушающим в тарелки), воспринимается городским чиновничеством как свидетельство его чрезвычайных ревизорских полномочий. Когда Хлестаков, еще не войдя во вкус своей роли, говорит правду о том, что «поиздержался», это принимается за тонкую ложь и мистификацию, когда же он безудержно врет, то это выслушивается как святая правда. Отелло принимает на веру лживые и злорадные слова Яго, а чистосердечные сетования Дездемоны кажутся ему неслыханным коварством. Речи Гамлета, в которых двор находит признак усиливающегося безумия, являют глубину его мысли, погруженной в тайны мироздания. Чем заносчивее держит себя Эдип с Тиресием и Креонтом, чем настойчивее ищет виновников мора, тем с более жестокой очевидностью раскрывается его собственная трагическая вина. Игра заключена почти в каждом слове, которое одним своим смыслом обращено к внешнему восприятию, другим — к внутренней правде вещей. Каждый персонаж не есть то, что он есть: он играет свою роль в спектакле, затеянном либо им самим (Тартюф), либо другим персонажем (Отелло), либо всемогущей судьбой (Эдип).

Но именно благодаря этой раздвоенности персонажа делается возможным и необходимым его удвоение актером на сцене. Частью своего существа актер отождествляется с субъективной ипостасью персонажа — с его верованиями, надеждами, умственным кругозором. Но актеру ведомо и то, чего не знает персонаж. Когда Отелло верит словам Яго, актер, играющий Отелло, знает, что Яго лжет. И суть его игры состоит в том, чтобы соединить веру

своего персонажа со своим актерским неверием, соединить то, как Отелло воспринимает мир, с тем, как мир воспринимает Отелло. Для актера персонаж — это и субъект, которому он сопереживает, и объект, на который он смотрит со стороны. Актер то предстает в маске персонажа, то показывает собственное лицо, выражающее отношение к этой маске.

Почему же актер — «иной» по отношению к персонажу — необходим для выражения сущности персонажа? Потому что сама эта сущность двоична, в ней персонаж выступает как некто «иной» по отношению к самому себе. Есть «Хлестаков-в-себе» и «Хлестаков-для-чиновников», «Эдип — великий царь» и «Эдип — раб судьбы». Драматизм человеческой жизни состоит в том, что человек вынужден выступать в роли, отчужденной от его подлинного «я», хотя именно благодаря этому его «я» приобретает подвижность и способность к самоопределению, самоизменению. Актер на сцене воссоединяет расколотое бытие персонажа. Если в персонаже две его ипостаси необходимо разделены — роковой жребий неведом Эдипу, верность Дездемоны сокрыта от Отелло, — то у актера они введены в состав одной души, где вглядываются друг в друга, беседуют, сравниваются; из этого сравнения рождается нечто третье — интерпретация. Актер ревнует Дездемону — и знает о ее невинности; ведет себя по-царски надменно — и знает о своей жалчайшей участи; тем самым вступают между собой в теснейшую связь распавшиеся части души и судьбы персонажа, не вмещенные им в свое «я».

Актер больше персонажа настолько, насколько персонаж меньше целостного человека в себе. Все, что внешне по отношению к персонажу и тайно определяет его судьбу, все, что противостоит ему в окружающем мире и в нем самом, — все это актер вмещает в себя, делает внутренним своим достоянием. *Лицемерие изживается лицедейством.* Потому и отношение между актером и аудиторией совершенно иное, чем между персонажем и его внешней средой: тут нет отчуждения, захватывающей власти среды, напротив, тут внутреннее, живущее в актере, подчиняет себе аудиторию. В театре весь внешний мир существует ради углубленного в себя человека и втягивается во внутреннюю работу его души, составляет как бы орган его самонаблюдения и самооценки. Если в игре персонажа единое раздваивается, то в игре актера раздвоенное объединяется: *искусством театра* человеку прибавляется знание и власть, отнимаемые у него *драмой жизни*.

6. Системы актерской игры

Существует несколько систем актерской игры, соотносящихся с разными типами «драматического» в жизни персонажей. Например, система Станиславского непосредственнее всего соотносится с чеховской драматургией и рождена одной с ней исторической ситуацией. В чеховских персонажах наиболее драматично их расхождение с жизнью, непонимание ее задач и своего места в ней. Эта жизнь настолько буднична, скучна, тягуча, что поведение персонажей, мало-мальски сохранивших свое «я», кажется на ее фоне эксцентричным, декоративным, театральным (Нина Заречная и Треплев, Раневская и Гаев...), и сами они сознают свою лишность и ненужность для всего окружающего. И вот основная задача системы Станиславского — добиться правды актерских чувств на сцене, играть так, чтобы возратить персонажам недостающую им в жизни естественность и простоту. Если человек в жизни актер, то пусть актер на сцене будет больше всего и прежде всего человеком. В соответствии с лирическим характером чеховской драматургии система Станиславского тоже имеет по преимуществу «лирическую» ориентацию: поскольку герои Чехова всей слабеющей силой своей человечности противятся пошлости и обыденности окружающей жизни, то нужно встать на их сторону, разделить их внутренние терзания и принять как свои, внести от себя дополнительную силу жизненчества в их угасающее «я». Сопереживание персонажу, всепонимающая и всеотзывчивая любовь к нему, готовность отождествиться с ним во всем, целиком перелиться в его личность — такова основная установка системы Станиславского.

Система Брехта акцентирует противоположный полюс драматического синтеза — эпический. Тут задача актера — не сопереживание персонажу, а, напротив, резкое его остранение, повествование о нем в третьем лице. У Станиславского актер думает о персонаже — «я» («как я повел бы себя в этих условиях?»); у Брехта — «он» («почему он так ведет себя?»). Эта театральная установка связана со спецификой того драматического материала, на основе которого возник брехтовский театр, — с драматургией самого Брехта. Тут персонажи (мамаша Кураж, Галилей, человек из Сычуани и др.) вовсе не расходятся со средой — они яростно к ней приспособляются, подчиняются ее диктату, их внутренняя точка зрения на вещи сглаживается и тушует перед

порабощающей их активностью самих вещей. Человек капитулирует перед историей, становится как все — элементом массы, в нем уничтожается «я» и воцаряется «он». Потому и эпичен брехтовский театр, потому и «очуждает» персонажа, что сам персонаж глубоко и необратимо отчужден от себя, лишен внутреннего ядра, которое вызывало бы сопереживание актера, — остается только внешняя развертка личности, ее проекция на экран истории, в плоскость, подлежащую демонстрации. Да ведь сама история в брехтовский период — не та, что в чеховский. Это не медленная, почти уже призрачная, «тающая» история России конца XIX века, в которой высвобождается место для надежды, для хрупких сил новой человечности, — это атакующая, диктаторская, тоталитарная история Германии 1930–1940-х годов, которая не позволяет человеку хотя бы в виде слабости уйти в себя, но требует его всего без остатка и на место личности ставит толпу. Брехтовский персонаж (когда бы и где бы он ни жил) вольно или невольно отождествляет себя с историей, и поэтому актер не имеет внутреннего права отождествлять себя с персонажем: он должен спорить с ним и в его лице — с историей. Отношения актера и персонажа у Брехта — дистанционные и соревновательные: кто кого победит? Актер, имитируя персонажа, всеми силами старается показать, что он не прав, что можно вести себя иначе, лучше, честнее: актер ведет интеллектуальный и нравственный поединок со своим персонажем.

Однако этим противопоставлением двух разновидностей актерской игры: перевоплощения и состязания («очуждения») — не исчерпываются все ее возможности. Ведь лирический, или импровизированный, тип игры имеет еще одну разновидность, помимо миметической, — экстатическую; а эпический, или организованный, вид игры включает не только состязание, но и игру случая, судьбы. Театральная практика XX века знает такие системы и методы, которые приближаются к этим «сверхличностным» разновидностям игры. В качестве яркого примера можно привести метод Антонена Арто. Персонаж и отношение к нему актера (сопереживательное или соревновательное) перестают быть существенным элементом театральной системы. Актер ориентируется не на персонажа — персону, не на индивидуальный характер, а на самые общие закономерности духовного и физического мироздания, которые он должен проявить в своем теле. Арто присущ интерес не к истории, а к метафизике. У его театра нет современ-

ной драматургической основы, как у Станиславского и Брехта, нет пьес с исторически актуальным содержанием. Арто предпочитал иметь дело с мифами и легендами; он мечтал о театральной постановке космогонических мифов Востока и Мексики, а подробно разработанный им план первого спектакля основывался на сюжете покорения испанцами государства ацтеков. Для Арто абсолютное — это космос, извне обступающий человека и сжимающий его «партикулярную» душу оболочкой всевластного тела.

Слово «жестокость», взятое Арто для определения сущности его театра (*Le Theatre de la Cruaute*), означает ту непредсказуемость и неумолимость, с какой реальность воздействует на человека, — если это истинная, объективная реальность, а не созданная самим человеком (его фантазией и техникой) для самозащиты и успокоения. «Жестокость» — это не достойная осуждения склонность нравственно свободного человека, а «склонность» самого существования, которое не позволяет человеку быть свободным и как таковое — вневременно. «В жестокости есть нечто от того высшего детерминизма, которому подчиняется даже палач...»¹

С точки зрения Арто, современная действительность (Франция 1920–1930-х годов) слишком уютна и безопасна: человек, окружив себя комнатным комфортом, приятной атмосферой задушевных разговоров и корректных общественных отношений, отрезал себя от подлинной реальности — ужасной, кровавой, мучительной. Эта реальность космических бездн и органических глубин человека раскрывается в древних мифах, повествующих о преступлениях и войнах, о любви и безумии; эта реальность знакома магическому искусству Востока, и ее надо вернуть в западный мир, обескровленный и обеспоженный удобствами социальной жизни и достижениями исторического разума. Средне-европейскому человеку, создавшему вокруг себя защитный слой цивилизации, нужно донести ужас и величие Рока, который превыше всяких ожиданий и пожеланий. Орудием Рока, напоминанием о жестокости подлинного существования должен стать театр, воздействующий на зрителя столь же резко, наступательно и безжалостно, как некогда — реальность. Театр становится последним прибежищем подлинной реальности, изгнанной из внетеатральной среды, которая настолько культивирована и укрощена худо-

¹ *Artaud A. Le theatre et son double. Paris, 1964. P. 154.*

жественным вкусом и нравственными ограничениями, что из реальности превращена как бы в театр, где разыгрываются парламентские выборы и душещипательные мелодрамы интимных отношений. Только в театре зритель может обрести не-театр: на него с разных сторон обрушивается каскад жутких звуков, перед ним и позади него разворачиваются жестокие сцены насилия, торжества преступных страстей; он чувствует себя в гуще действительности, похожей на ад, — ибо она не поддается сознательному регулированию и успокоительной расшифровке.

В отличие от традиционной сцены, где все зрелище компактно сосредоточено перед глазами зрителя, у Арто действие происходит одновременно по всему зрительному залу, на разных сценических площадках, оно выведено за пределы созерцаемости, охватывает зрителя со всех сторон и само не может быть охвачено им, как всякое подлинное бытие, в полноте своей не объемлемое восприятием. В театре Арто слову отводится последняя роль, а первая — жестам, пластике, звукам, реальности физического присутствия актеров. Важно не то, что значит данная вещь или слово, а само их бытие, сила голоса, произносящего слово, или величина пространства, занимаемого вещью; при этом размеры вещей и звучание голосов чудовищно преувеличены, доведены до грандиозной какофонии, нагромождения объемов; одна только борода короля Лира имеет длину порядка нескольких метров. В театре Арто подчеркнута и выпячено все то, что противоречит воле и сознанию личности, превосходит ее «я», непроницаемо для психологизма и интеллектуализма — ибо принадлежит сфере космоса и органики. По Арто, культура вообще и театр в частности должны быть подобны чуме, перед которой возможно только чувство паники, — настолько самодостаточна и безусловна ее реальность.

В то время, когда Арто призывал благополучное французское общество отрешиться от интеллектуальной болтовни и внять голосу иррационального Рока, Брехт был свидетелем этого Рока в немецком обществе и искал оружия против него именно в интеллектуализме. Между «театром очуждения» Брехта и «театром жестокости» Арто — тот разительный контраст, на который бывают способны только современники. «Жестокость» была для Брехта свойством окружающей социально-исторической реальности, где сверхчеловеческий Рок принял черты государственного тоталитаризма, — и театру надлежало спорить с ним, всячески отдалять, о(т)странять, занимать по отношению к нему интеллекту-

альную дистанцию. Арто же исходил из реальности либерального общества, томившегося избытком свобод и жаждавшего «высшего детерминизма», который и должен был предоставить ему «театр жестокости». Искусство находится не в подражательных, а в дополнительных отношениях с действительностью, возмещая недостающее ей, восполняя до Целого.

Режиссерские системы Брехта и Арто, эти крупнейшие новации западноевропейского театра XX века, соотносятся между собой примерно так же, как две разновидности организованной игры: состязательная и «фаталистическая». При этом задача актера — не выразить внутренний мир (свой или персонажа), а показать внешний мир во всей его независимости от себя — и опровергнуть или превознести его, разоблачить его чуждость человеку или преклониться перед ней. У режиссеров, представляющих достижения и возможности восточноевропейского театра, более поощряется импровизационный характер игры, когда актер раскрывает в себе человека, преступившего правила и ограничения внешней жизни и получившего свободу выражать себя и других людей в себе. Не случайно известный польский режиссер Ежи Гротовский, признавая значение и влияние Арто (тяга к мифу, переориентировка с персонажа на сценическое бытие самого актера), считает себя в главном учеником Станиславского, с которым его объединяет задача духовного самообнажения человека в игре.

Если театр Арто по своему замыслу предельно богат техническими средствами представления, создающими могучее физическое присутствие Рока, то театр Гротовского предельно *беден* ими, что отражено в самом его наименовании — «Бедный театр». Тут абсолютным, сверхперсональным является сам человек во всемогуществе своего духа, преодолевающего косность тела и заполняющего физически пустое пространство. У Арто актеры должны были тренировать свои мускулы и голосовые связки, чтобы продемонстрировать превосходство в человеке космических начал над психическими; у Гротовского же физическая подготовка служит противоположной цели — «устранить сопротивление организма психическим процессам, чтобы его как бы не существовало»; актер перестает ощущать собственное тело и делает его незаметным для зрителей¹.

¹ Разница между актером-куртизаном и священным актером такова же, как между флиртом и любовью. В первом случае встает вопрос о существовании тела, во втором — о несуществовании. *Grotowski J. Holsterbo. 1968. P. 35.*

Но для Гротовского, требующего искренности и правдивости от актера, важен в игре момент не мимезиса, а экстаза, и в этом его коренное отличие от Станиславского. Актер должен не перевоплотиться в конкретного персонажа, а раскрыть с помощью персонажа самого себя, осуществить сполна свое человеческое бытие на сцене. Главная беда современной жизни, по мнению Гротовского, — то, что человек изображает в ней кого угодно и менее всего является самим собой, скрывает свое «я» за множеством масок, предназначенных для службы, для семьи, для друзей, для общества в целом. Театр — это место, где можно стать собой; и нужно не надевать на себя очередную маску — на этот раз персонажа, а снять с себя все маски, в том числе и эту последнюю, самую вышнюю, вмещающую все остальные.

Такое состояние полной открытости актера, когда он «приносит в жертву» даже свою особую индивидуальность, собственную «персону» (что буквально и означает по-латински — «маска»), Гротовский называет «трансом»: «Актер должен играть в состоянии транс... отдавая себя ему полностью». Персонаж как некто иной, внеположный актеру, изживается им в игре, как и собственное «я», отдельное от персонажа. Поэтому закономерно, что в поздних театральных проектах Гротовского («Гора» и др.) вообще отсутствует категория персонажа, — есть только актеры, умеющие жертвовать своей индивидуальностью, и зрители, побуждаемые ими к соучастию в этой жертве.

В 1960-е годы в американском «нонконформистском» театре также оформилась новая система актерского поведения, соответствующая экстастическому типу игры. В таких труппах, как «Живой театр» («Living Theatre») и «Театр окружающей среды» («Environmental Theatre»), главным признается абсолютно искреннее и естественное соучастие актеров и зрителей в жизни на сцене; игра состоит не в приятии, а в отказе от ролей.

В отличие от Арто, который в своем устремлении к сверхличному тоже почти преодолел категорию персонажа, «перевоплощения» (нужно не перевоплощаться, а быть), абсолютное здесь проявляет себя не как Рок, тяготеющий над человеком, а как его собственное экстастически-стихийное самоосуществление и тяга к природно-непосредственному слиянию с другими людьми. Не вражда, не угроза, а любовь и доверие — вот пафос этого театра, воскрешающего атмосферу древних ритуально-оргастических действий не для того, чтобы ужаснуть зрителя этой первородной ре-

альностью, как чумой, а чтобы вовлечь в нее, как в рай. Если Арто своими чудовищными фантазмагориями боролся с добропорядочным уютом и «пошлой» задушевностью честных европейских нравов, то Ю. Бек, Р. Шехнер и их последователи проповедуют десублимированно-откровенный, «живой» театр, противостоящий фантазмагории отчужденных и «рекламно-демонстративных» американских нравов.

Таким образом, выясняется соотносительность театральной игры с тем типом серьезности, который господствует во внетеатральной жизни. Игра на сцене как бы преодолевает, изживает однозначность и односторонность обыденного существования, восстанавливает недоступную ему целостность. Причем в художественной практике театра вновь обнаруживаются те же разновидности игры, которые вначале были выделены в житейском обиходе. Этим ставится вопрос о единой природе игры, проявляющейся во всех ее разновидностях и соотносимой только с одной, столь же глобальной категорией — серьезностью.

7. Игровое и серьезное

Понятия «игра» и «серьезность» настолько осложнены философско-культурной традицией, что вряд ли поможет ссылка на какой-нибудь теоретический авторитет: ему всегда можно противопоставить другой. Полезнее обратиться к авторитету самого языка, вскрыть заключенную в нем смысловую память и выделить ту бесспорную значимую основу, на которую наслоились позднейшие теоретические споры. Тогда окажется, что отвлеченное и неопределенное понятие серьезности, проанализированное этимологически, имеет значение «тяжесть, груз, вес» (этому заимствованному из латыни слову родственно, в частности, немецкое «schwer» — тяжелый). Вообще, все слова данного синонимического ряда восходят к изначальному представлению о весе вещества, находящегося во власти земного притяжения: «важный» значит «веский»; «строгий» — это «твердый», «жесткий» (ср. нем. stark); «солидный» — «плотный», «твердый» (то есть буквально — не жидкий и не газообразный); «степенный» этимологически связано со словами «стопа», «ступать». Серьезный человек — тот, кто обременен духовной или физической ношей, прочно привязан к земле, твердо ступает по ней, берет на

себя тяжесть трудов и забот. По контрасту с этим образом тяжести и твердости должно мыслиться понятие игры. Играющий прежде всего текуч, легок, невесом, как вода или воздух. Поэтому про волны моря или языки пламени говорят, что они «играют».

В игре есть некий сдвиг и переворот законов серьезного мира, причем существен сам момент переворота, а не его итог, переходящий в новую серьезность, только противоположно направленную. Человек, напряженно преодолевающий земную тяжесть, всеми силами устремленный ввысь, к небу, остается серьезным: в его действиях дает себя знать, хотя и отрицательно, сила земного притяжения. Всякое сопротивление и преодоление столь же однонаправленно, как исходное удержание и принадлежность. Однозначное «да» и однозначное «нет» одинаково серьезны, «вески». Но вот акробат в цирке, для которого «верх» и «низ» легко меняются местами, — он играет: суть его действий — переворот неба и земли; пространственная вертикаль оказывается обратной, ее векторы — равнозначными. Наряду с игрой тела возможна игра ума, порождающего двусмысленности: одно и то же высказывание может быть понято двумя противоположными способами. Парадокс, как продукт умственной игры, так же переворачивает понятия добра и зла, истины и лжи, как акробат — пространственные ориентиры. Своеобразие парадокса в том, что он не опровергает общепринятого суждения, «трюизма», а, допуская его правоту, обнаруживает правоту и противоположного суждения, оставляя их в равновесии, в колебании на острой грани (отсюда — «острота»). Этим парадокс отличается от однозначного философского утверждения — как акробат отличается от альпиниста, покоряющего вершины, а бриллиант — от электрической лампочки, разгоняющей тьму. Игра может заключаться и в человеческих отношениях — таково, например, кокетство, говорящее «да» в значении «нет» и «нет» в значении «да»; тут каждый шаг приближения таит в себе возможность отталкивания, а каждый шаг удаления зовет приблизиться и настичь. Значит, слово «игра» применяется к таким процессам, где постоянно чередуются противоположные состояния, плюс меняется на минус, где постоянна только сама перемена.

Исконный смысл слова «игра» («восхваление и умилоствление божества пением и пляской») располагает к такому пониманию: древнегреческое «agos», содержащее тот же корень, что и русское «игра», означает «священный *трепет*»; родственное

санскритское слово «eḥjati» означает «двигаться», «шевелиться». Действительно, игра в сравнении с серьезностью есть то же, что «движение» в сравнении с «тяжестью», но не просто движение, а как бы движение самого движения, смена его направлений, именно то, что лучше всего выражается словом «трепет». Ведь серьезность тоже может выражаться в движении, но всегда одностороннем, сохраняющем инерцию, то есть тяжесть внутри себя. Трепет же есть движение, меняющее свои полюса и векторы, устремленное вверх и вниз, вправо и влево, вперед и назад, состоящее из одних поворотов. Вот почему оно «священно» и посвящается богам: оно не направлено на что-то внешнее, но есть цель в себе, самодостаточное целое.

Во всех разновидностях игры есть момент этого священного трепета — телесного и душевного. Наиболее наглядно он выражен в экстатических играх, непосредственно раскрывающих самодвижение Целого, ритмическую пульсацию космоса. Например, танец отличается от обычного хождения тем, что односторонне-поступательное движение заменяется вращательно-колебательным, в котором каждый жест получает симметричное отображение в противоположестве, а пространство изотропно в каждой своей точке, пересекаемой в противоположных направлениях. В миметической игре происходит постоянное совмещение и расслоение индивидуальностей, как бы вибрирующих своими контурами: актер то входит в образ персонажа, то выходит из него. Игровая природа состязания обнаруживается в колебательном соотношении соревнующихся сил: между ними устанавливается подвижное равновесие, в котором они поочередно могут добиться успеха. Наконец и в «случайностных» играх, наподобие рулетки, предварительным условием является равенство шансов для всех соперников, вследствие чего судьба каждого игрока являет череду взлетов и падений, в отличие от целенаправленно растущей, «серьезной» судьбы усердного работника.

Таким образом, игра представляет собой как бы самый срединный слой бытия, где уравниваются и переворачиваются все его крайности: великое и малое, высокое и низкое, белое и черное...

Срединность игры обнаруживается хотя бы в том, что высшие боги монотеистических религий и низшие представители животного мира (инфузории, амебы) никогда не играют: они не раздваиваются, не становятся противоположностью себе. Играют только

низшие языческие боги и высшие животные (млекопитающие, птицы), а наиболее способен к игре, очевидно, человек — самое срединное из всех существ: таким он, во всяком случае, себе представляется, поскольку берет себя за точку отсчета. В человеческой же деятельности наиболее срединным является искусство, вот почему в нем сильно игровое начало. Эстетические явления отличаются от не-эстетических именно наличием внутренней колебательной подвижности. Например, чистое стекло, пропускающее свет, и черный уголь, задерживающий свет, «не играют» и не относятся к разряду эстетических явлений в природе. Но алмаз, преломляющий свет, то есть одновременно и пропускающий, и задерживающий его, причем угол преломления в разных гранях то и дело меняется, — алмаз, конечно, является объектом эстетического (ювелирного) творчества и восприятия¹. Точно так же поэт работает со словом, смысл которого мерцает в зависимости от положения соседних слов и точки зрения читателя — как свет в алмазе.

В художественном произведении многозначен каждый элемент образной системы, соотносимой с другим элементом по принципу сходства и различия. «Как» — великое слово искусства, начисто отсутствующее в логике — последовательном выражении серьезности всерасчлняющего рассудка. Два главных закона логики — законы тождества и противоположности ($A = A$; $A \neq \text{не-}A$), ее главные слова — «да» и «нет», «истина» и «ложь». Но отношения между предметами не сводятся к тождеству и противоположности, а могут совмещать их. «Как» — это и есть формула такого парадоксального отношения между вещами, когда они *подобны* друг другу: не тождественны, но сходны, не противоположны, но различны. Причем в истинно художественном образе устанавливается точное смысловое равновесие между компонентами, сочетаемыми знаком подобия «'как». Например, когда у Пастернака люди роняют слова «как сад — янтарь и щедро, рассеянно и щедро, едва, едва, едва», то многолистье сада и многословье людей взаимно отражаются друг в друге, обмениваются содержанием. Тут нет одного совсем ясного предмета, вводимого нарочно для пояснения другого, как в иллюстративном, вспомогательном сравнении, часто используемом наукой или публицистикой. В художествен-

¹ Этот пример взят из статьи Владимира Соловьева «Красота в природе» (1889).

ном образе важна именно взаимность, оборачиваемость отношений между предметами, составляющая признак настоящей игры. Когда же образ устаревает, становится банальным, утрачивает художественность, то предпосылкой этого обычно бывает разрыв двусторонности, переход ее в «серьезную» односторонность. Например, в сравнении «щеки алеют, как розы» вторая часть сугубо вспомогательна и подчинена первой: щеки можно уподобить розам, но обратное уже неестественно. Образ полноценен в меру своей подвижности; его структура — динамический баланс.

Но области игры и искусства не совпадают. Только импровизированные игры — танец, пение, музыкальный и драматический театр — входят в художественную сферу, тогда как организованные игры — спортивные, азартные и пр. — остаются за ее пределами. Очевидно, это объясняется тем, что организованные игры не сохраняют до конца своего игрового характера, — кто-то в них оказывается победителем, динамический баланс разрушается, торжествуют односторонние отношения первенства, выигрыша. В организованных играх только первоначальный момент предполагает полное равновесие сил или шансов, впоследствии же внутри колеблющегося и самоподвижного целого одна часть берет верх над другой, и в итоге целое распадается, части из него выходят разрозненными и противоположно оцененными: плюс и минус, победа и поражение. Этим играм неведом катарсис — возвышение над крайностями, очищение от односторонности, принятие целого во всех его перемежающихся противоположностях. Своим результатом организованные игры принадлежат уже тому серьезно-настоящему состоянию мира, которое именуется борьбой, — каждый участник ее предстает во всей частичности и односторонности своих интересов.

Не только область игры шире искусства — область искусства также шире игры. Литература, живопись, музыка не принадлежат к игровым видам деятельности, в отличие от искусства актера, — хотя в них много элементов игры. Дело в том, что художник, писатель, композитор работают с такими материалами — полотном и красками, бумагой и словом и т. д., — которые отделены от них самих. Художественное произведение — картина, книга, симфония — также существуют отдельно и независимо от своего творца. Эта направленность работы на предмет придает ей свойство серьезности, вообще присущее труду, в отличие от игры. У актера же

производитель и произведение, инструмент и материал существуют в одном лице — его собственном. Об этом точно сказал режиссер А. Таиров:

Вы — актер. Вы (ваше «я») являетесь творческой личностью, задумывающей и осуществляющей произведение вашего искусства, вы же, ваше тело (то есть ваши руки, ноги, корпус, голова, глаза, голос, речь), представляете и тот материал, из которого вы должны творить, вы же, ваши мускулы, сочленения, связки, — служите нужным вам инструментом, и вы же, то есть все ваше индивидуальное целое, воплощенное в сценический образ, являетесь в результате и тем произведением искусства, которое рождается из всего творческого процесса¹.

Актерское искусство — единственное, в котором и материалом, и инструментом, и произведением является сам человек. Плюса активности и пассивности, субъекта и объекта здесь не разорваны, но совмещены в одной душе и одном теле — в едином целом, которое само раздваивает себя на актера и персонажа, лицо и маску и само воссоединяется с собой, замыкаясь на процессе внутренней пульсации.

Таким образом, обособляясь друг от друга, расходясь в разные стороны, игра переходит в серьезность *борьбы*, искусство — в серьезность *труда*, и лишь в театре они обретают точку пересечения и единства. Лишь в актере, который заключает в себе и предмет, и средство, и результат своего искусства: работает над собой и борется с собой, строит свое новое «я» и спорит с ним, — лишь в актере, как средоточии колебательной подвижности бытия, искусство игры достигает своего чистейшего выражения.

¹ Таиров А. Я. О театре: Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 111.

Раздел 5

Движения мысли

Между экзистенциализмом и постмодернизмом. Андрей Синявский

Андрей Синявский (1925–1997), создавший свои самые блистательные труды под псевдонимом Абрам Терц, был прежде всего мыслителем и уже по дальнейшим разветвлениям этого сложного призвания — прозаиком, литературоведом, культурологом, публицистом. «Мыслительство» — особая склонность российского ума, которая не совпадает с традиционным делением культурных областей на «литературу», «эстетику», «политику», «философию» и т. д. По этой причине облики российских мыслителей расплываются в восприятии Запада и часто не попадают ни в какую категорию, то есть попросту игнорируются.

«Мыслитель» — это вообще загадочный род деятельности, который отсутствует в любом перечне социально признанных профессий. Ни в одной самой причудливой и богатой культуре нет таких штатных единиц — «мыслителей». Есть профессии писателя, критика, литературоведа, философа, преподавателя, но можно принадлежать к любой из них и при этом не быть мыслителем. Синявский был участником и открывателем во всех этих видах деятельности, но то, что соединяло их и в них не умещалось, было главным в нем — труд мыслителя.

Как верно замечает автор одной из первых американских книг о Синявском, «Синявский философичен, хотя и не философ: он не строит системы, не изобретает нового словаря. Этим он вписывается в господствующую российскую традицию, в которой литература и философия, как правило, не разделяются полностью»¹. По признанию самого Синявского, мысли настигают его «вра-

¹ Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Tertz. Ithaca; London: Cornell University Press, 1975. P. 122.

сплох», не вписываются ни в какой план и распорядок. И возможно, по этой же самой причине главные свои мысли Синявский высказывает от чужого лица, приписывая их своему «сомысленнику» или «иномысленнику» Абраму Терцу. Эта заведомая цитатность мысли, ее чуждость своему автору и делает Синявского созвучным той эпохе, которая устами Ролана Барта и Мишеля Фуко провозгласила «смерть автора», точнее, рассеяние авторства, которое свободно перетекает через границы индивида как суверенного государства, образуя множественные диаспоры.

1. Соцреализм как пародия и мистика

В истории российского постмодернизма Андрей Синявский должен по праву занять место мыслителя-основателя. Сам он этим термином не пользовался и избегал относить себя к какому-либо направлению, но именно эта «внеаправленность», рассредоточенность его писательских усилий, которые даже делятся более или менее поровну между двумя авторами: «актуальным» — Андреем Синявским и «виртуальным» — Абрамом Терцем, — подтверждают постмодерную, игровую тенденцию его творчества.

Книга Синявского «Что такое социалистический реализм» (1956), опубликованная в Париже в 1959 году, была первой попыткой не просто оправдать или отвергнуть соцреализм, но воспользоваться им как площадкой для строительства новой эстетики, которую спустя двадцать-тридцать лет стали повсеместно называть «соц-артом». Синявский вторгается в унылый спор между советскими апологетами соцреализма и западными его критиками, показывая внутреннюю противоречивость соцреализма, которую сам этот искусственно построенный метод не сумел эстетически оценить и освоить. Это противоречие между классицистическим и реалистическим в соцреализме укоренено в самом марксизме как противоречие между телеологией и материализмом. Марксизм подчиняет все бытие историческому целеполаганию, включая самые простые и повседневные дела и мелочи быта в «общечеловеческий проект» достижения царства свободы. Синявский ссылается, в частности, на «голоса великой религиозной Мистерии», звучащие со страниц якобы научных трудов, вроде утверждения Сталина из «Марксизма и вопросов языкознания»: «Надстройка для того и создается базисом, чтобы она служила

ему»¹ (построенное по модели: «Бог создает человека, чтобы человек мог служить Богу»).

Эта одержимость великими целями определяет устремление соцреализма к возвышенному, прекрасному, должному, нормативному, что плохо сочетается с заявкой на правдивое, конкретно-историческое воспроизведение действительности. То, что соцреализм выдавал за величайший в истории синтез: между идеалом и реальностью, между возвышенными целями и правдой жизни, — есть на самом деле метод пародийно-эклектического смешения одного с другим. Соцреализм — это пародия на реализм, поскольку даже самая будничная реальность здесь описывается классицистическим методом, и пародия на классицизм, поскольку идеалы и нормы здесь даются в образах, претендующих на психологическую и бытовую достоверность. «Нельзя, не впадая в пародию, создать положительного героя (в полном соцреалистическом качестве) и наделить его при этом человеческой психологией. Ни психологии настоящей не получится, ни героя»². Зато, по Синявскому, можно одновременно получить и героя, и пародию, чем и очерчивается задача, точнее, возможность следующего, «монументально-иронического» этапа постсоцреалистического искусства.

Синявскому искренне жаль, что сам соцреализм, в который вложено столько стараний и надежд, не может воспользоваться тем богатством, которым владеет, а именно богатством своих пародийных и фантазмагорических возможностей. В его нынешнем виде (1930–1950-е годы) соцреализм — жертва своей пародийности, тогда как Синявский предлагает соцреализму сознательно использовать пародию и стремиться к фантазмагории, то есть очерчивает ту перспективу, где соцреализм превращается в соцарт, а Дейнека и Герасимов — в Комара с Меламидом. Например, смерть Сталина, по Синявскому, могла бы стать темой религиозного искусства, которое не исключало бы, а, напротив, предполагало пародийные эффекты. «Ах, если бы мы были умнее и окружили его смерть чудесами! Сообщили бы по радио, что он не умер, а вознесся на небо и смотрит на нас оттуда, помалкивая в мистические усы. От его нетленных мощей исцелялись бы паралитики и бесноватые. И дети, ложась спать, молились бы в окошко на сияющие зимние звезды Небесного Кремля...»³ Это написано в се-

¹ См.: Что такое социалистический реализм // Фантастический мир Абрама Терца. Нью-Йорк: Inter-Language Literary Associates, 1967. С. 409.

² Там же. С. 443.

³ Там же. С. 444.

редине 1950-х годов, а воспринимается как прямой комментарий к картинам Виталия Комара и Александра Меламида начала 1980-х годов из серии «Ностальгический соцреализм»: «Сталин и Музы», «Рождение социалистического реализма», «Вид на Кремль в романтическом пейзаже» (1981–1982) и др.

Соцреализм в 1950–1960-е годы было принято официально восхвалять за глубокое проникновение в реальность или диссидентски осуждать за лживое, извращенное представление о реальности. Синявский же вообще снимает вопрос об отношении искусства к реальности — для него соцреализм представляет своеобразную ценность именно потому, что он отступает от реальности и создает условную систему знаков, которой и может воспользоваться художник, играя на их пустоте, бессмыслице, эклектичности. Так открывается перспектива постмодернистской переработки соцреализма — метода, который долгое время считался на Западе чисто пропагандистским и художественно бесперспективным.

И в последующих своих работах, например в книге «Советская цивилизация» (1988), Синявский продолжает исследовать коммунизм как особую историческую формацию, которая обладает своей мистической и эстетической глубиной. Ленин и особенно Сталин для него — это прежде всего мастера театрального жанра, режиссеры и исполнители некоей «мистерии-буфф», которая десятилетиями разыгрывалась на подмостках огромной державы. «Я же здесь намерен заняться не столько историей советской цивилизации, сколько ее теорией и — я бы сказал даже — метафизикой»¹. Можно добавить: и лингвистикой. Советская цивилизация, в истолковании Синявского, — это игра слов «на повышение», гротескное преувеличение их значимости и в конечном счете победа знаков над действительностью. Большевики победили именно потому, что нашли выигрышные слова, архетипически убедительные для массового сознания: «Советы», «Чека», «большевизм».

2. Между экзистенциализмом и постмодерном

Все эти постмодерные мыслительные ходы у Синявского соединяются с философией в духе экзистенциализма. Вообще, в развитии западного мышления второй половины XX века между его

¹ Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2001. С. 6.

«начальной» и «конечной» стадиями, экзистенциализмом и постструктурализмом, есть преемственность «двойного отрицания». Как экзистенциализм был выведен из моды структурализмом, так сам структурализм был выведен из моды *post* течениями, которые восстановили экзистенциальную тягу к бесконечному и неопределимому, к антиметафизической и антирационалистической проблематике «лица» и «различия». Отсюда прямая связь между деконструкцией у Ж. Деррида и экзистенциализмом М. Хайдеггера и Э. Левинаса, у которых мышление погружается в область бытийствующего и немислимого. Постструктурализм — это прилив той же интеллектуальной волны, что уже была о берег европейской культуры и разрушала ее рациональные построения в эпоху романтизма и Кьеркегора, символизма и Ницше, экзистенциализма и Хайдеггера.

В послевоенной Советской России ни экзистенциальные, ни постмодерные движения не успели выйти на поверхность и сформироваться настолько, чтобы четко противостоять друг другу, как предструктуралистское и постструктуралистское сознание, — поэтому между ними наблюдается мягкий волновой переход. В творчестве Синявского экзистенциальное и постмодерное почти незаметно перетекают друг в друга, как философия личности, заброшенной в абсурдную действительность, и философия искусства и искусственности, которая заменяет и подменяет собой эту мнимую действительность. Если трактат о соцреализме — теоретическое начало русского соц-арта и постмодерна, то афористически-автобиографические книги Синявского «Мысли врасплох» (далее — МВ) и «Голос из хора» (ГИХ) — это позднее, вторичное зарождение советского экзистенциализма (в отличие от собственно российского, предреволюционного экзистенциализма Розанова, Шестова и Бердяева).

Экзистенциализм Синявского не книжен, не идеалистичен, поскольку коренится в бытии самого писателя как подпольного автора в первой книге и политического заключенного во второй. Эти, в духе Ясперса, «пограничные ситуации» срывают с личности всякие защитные социальные покровы и требуют самого начального самоопределения перед лицом абсурда, в той пустоте, где, по словам Синявского, люди «не живут — они существуют. (...) В старости или в тюрьме, там, где ничего не оставлено, страдание прорезало лица, и они высунуты на зрителя: нос торчит, как копые, и глаза мечут бисер, и рот оскален, за неимением стан-

дартной улыбки, в нескрываемой жадности — быть. Лицо несет честь последнего представительства» (ГИХ, 441)¹.

Экзистенциализм Синявского окрашен национально и религиозно и сознательно полемичен по отношению к его атеистической французской версии. Особенно раздражает Синявского «свобода выбора» — фирменный термин парижского экзистенциализма 1950-х годов. «Никак не пойму, что за „свобода выбора“, о которой столько толкует либеральная философия. Разве мы выбираем, кого нам любить, во что верить, чем болеть?» (МВ, 325). Разумеется, и у Сартра человек находит себя в предзаданных обстоятельствах, в «ситуации существования», из которой он, путем свободного выбора, создает свою сущность. Но экзистенциализм Синявского предполагает гораздо большую силу давления на человека, чем сартровский, — давления не только извне, но и изнутри, как обреченность своему «я», полученному из рук Творца. Человек даже сущности своей не выбирает, он застает себя с готовыми страстями, вкусами, складом ума: поле выбора сужено до той последней ускользающей точки, где человек ничего не может определить и предрешить даже в самом себе, но может вдруг от всего отказаться. Даже мысли застают его врасплох, он не волен над ними, но и сам он живет «врасплох», неожиданно для жизни, вопреки ее ходам и правилам, и в этой естественной, теплой абсурдности человека — его единственно достойный ответ холодному абсурду жизни. Отсюда, по Синявскому, и прирожденная экзистенциальность русского народа, который ни над чем не властен, ничего не накопил, но готов идти до последнего в потере. Вместо пограничной ситуации — постоянная ситуация границы. «Все-таки самое главное в русском человеке — что нечего терять. (...) И прямота народа: спяна, за Россию, грудь настезь! стреляйте, гады! Не гостеприимство — отчаяние. Готовность — последним куском, потому что — последний и нет ничего больше, на пределе, на грани» (МВ, 321).

Экзистенциализм Синявского в какой-то точке «отчаяния» сходится со своей противоположностью — фатализмом. Такой странный симбиоз находит почву в российской духовной традиции, например у Лермонтова, в героях которого фатализм выраста-

¹ Цитаты из книг Синявского «Мысли врасплох» (МВ), «Прогулки с Пушкиным» (ПСП) и «Голос из хора» (ГИХ) в дальнейшем приводятся по изданию: Терц А. (Андрей Синявский). Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: СП «Старт», 1992. Указание на источник и номер страницы дается в тексте.

ет из той же бретерской отваги и ощущения, что «терять нечего». Верить в судьбу — это не значит покоряться ей, это значит — ничему не покоряться. Лишний всему на свете, ничем не связанный, ничему не подотчетный, человек возвышается до игры с судьбой и, значит, позволяет ей играть с собою на равных. Судьба — это та последняя несвобода, которая освобождает человека от привязанности к жизни, от всех бытийных определений; это существование «меня без меня», которое только само может поставить себе предел.

Этот экзистенциальный фатализм Синявского, утверждающий невласти человека над собственной сутью и судьбой, отчасти сближает его с религиозными версиями отечественного (советского) экзистенциализма — у Якова Друскина и Григория Померанца. Правда, у Синявского этот религиозный мотив не звучит так настойчиво и не связан с определенным кругом конфессиональных мотивов — христианских у Друскина, восточных и универсалистских у Померанца. Бог всего ближе человеку, когда терять воистину нечего, когда кончаются все гарантии, отказывает разум и даже вера. Бог не имеет определенной и заведомой сущности. «Бог в нашем сознании — понятие настолько широкое, что способно выступать как собственная противоположность даже в рамках единой религиозной доктрины» (МВ, 334). Вслед за Блаженным Августином Синявский предпочитает взывать к Богу, чем называть Его. «Господи! Лучше я ошибусь в Твоем имени, чем забуду Тебя. {...} Лучше я душу свою погублю, чем Ты исчезнешь из вида» (МВ, 336). И даже сверхопасное: «Господи, убей меня!» (МВ, 321).

Если христианство ближе всего Синявскому, то именно в силу своей экзистенциальной готовности расстаться со всякой сущевенностью и даже самим существованием. «Рядом с другими религиями христианство выполняет роль ударного батальона, роль штрафной роты, кинутой на самый опасный и горячий участок фронта. Где-то, может быть, имеется артиллерия, авиация, но в рукопашную схватку, в пекло брошен именно этот батальон смертников... Мудрецов здесь не так много, а все больше подвижники, снискавшие славу стойкостью и смертью» (МВ, 336). Иными словами, религиозная вера для Синявского — не отрешенный покой, не созерцание вечности, восходящее над брэнностью бытия, но то же экзистенциальное отчаяние, порыв, смертничество, которое он считает главным в русском человеке: вперед — и грудь нараспашку!

Таким образом, экзистенциализм Синявского имеет какое-то «народное» наполнение, заостряя не свободу самоопределения личности, а, напротив, готовность человека всем поступаться, даже и личностью. Кто был никем, тот и остается никем, и экзистенциализм — это готовность сознательно принять истину своего небытия. Личность для Синявского — категория чересчур буржуазная, накопительская. «Любая личность противна, если ее много. Личность всегда — капитал, хотя бы он состоял из добродетелей, ума и таланта. „Раздай добро свое...“ Христос возлюбил тех, кто был „никем“. Да и сам Он разве не был „Никто“. (...) „Личность Иисуса Христа“ — звучит кощунственно» (МВ, 324).

В отличие от современного ему европейского экзистенциализма, Синявский не склонен нагнетать трагическое чувство абсурда. Именно потому, что за личность бояться нечего, вообще «терять нечего», ему скорее ближе смеховое сознание неизбежной обреченности абсурду — не только сознания, но и человеческого тела. Эта новая для русского экзистенциализма нота, восходящая, по Синявскому, к русскому фольклору, к архетипу Ивана-дурака, чужда и Розанову, и Бердяеву, и Шестову, которые в своих сочинениях, даже и склоняясь к иронии, оставались все-таки чужды юмору, шутовству, буффонаде.

Одна из сфер жизненного абсурда, которая приковывает мысль Синявского, — это загадка пола, где совмещается жуткое и смешное. В лагере, в отсутствие партнера, органы болтаются как бессмысленные, ненужные придатки, становясь предметом юмора. «...Пародия на собственный подвиг. И соседство секса и смеха. Секса и смерти» (ГИХ, 475). Но и вообще в половых органах угадывается какая-то комическая несообразность с тем великим и таинственным чувством любви, которое они призваны выражать. И расположены они в такой близости к органам выделения, что не могут не восприниматься как «брезгливая, саркастическая гримаса» самой природы. Пол, по Синявскому, — это «пародия», по которой можно «реставрировать приблизительный смысл и загадку оригинала, и если это бросает в восторг и ужас, то что же делало то?!» (ГИХ, 476). Но именно отличие «этого» от «того» и содержит какую-то ухмылку, которая в разных обстоятельствах представляется Синявскому то злокозненной, то добросердечной. В целом стиль его мышления настроен скорее на волну меланхолического юмора, чем бодрого и мстительного сарказма. Юмор — это такое терпеливое восприятие всемирного абсурда, которое не

мешает все-таки признать непостижимую Божью милость к человеку. «...Бог относится к людям с юмором. В юморе есть снисходительность и одобрение: „ну-ну!“» (ГИХ, 480). Именно здесь, в этом игровом и смеховом восприятии абсурда, экзистенциализм Сияявского приобретает постмодерные очертания, вырываясь за предел трагической философии личности.

При всей «фольклорности» своих экзистенциальных мотивов, при всей своей критике самодостаточной «личности» Сияявский остается, в общем-то, далек от бахтинского, «карнавального» мироощущения, от пластики всенародного тела, неумирающего и незавершаемого, преодолевающего статуарные границы частного индивида. Знаменательно, что книга Бахтина о народно-карнавальном культуре и маленькая книжка Сияявского «Мысли врасплох» были впервые опубликованы одновременно, в 1965 году, и во многих отношениях образуют невольный контраст. В бахтинской концепции не остается места абсурду, отчуждению, юмору как напряженному взаимоотношению личности, народа и природы в их несводимости друг другу. «...Телесные глубины плодотворны: в них умирает старое и с избытком рождается новое...» — так прославляет Бахтин плодотворящую силу пола¹. Для Сияявского, наоборот, половые органы — знак первородного греха и отчуждения человека от самого себя: «Физически неприятное, вонючее окружение вопит о клейме позора на наших срамных частях» (МВ, 319).

И дальше выписки из Бахтина и Сияявского можно сопоставлять как прямые реплики в споре. Не исключено, что Сияявскому, как сотруднику Института мировой литературы, где образовался круг читателей и публикаторов Бахтина (Бочаров, Кожин), книга о Рабле была знакома еще в рукописи.

Бахтин: «...В образах мочи и кала сохраняется существенная связь с рождением, плодородием, обновлением, благополучием. (...) Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище»².

Сияявский: «То, что находится рядом с мочой и калом, не может быть чистым, одухотворенным» (МВ, 319).

Бахтин: «Все эти выпуклости и отверстия характеризуются тем, что именно в них преодолеваются границы между двумя те-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 367.

² Там же. С. 160, 363.

лами и между телом и миром... это — проходной двор вечно обновляющейся жизни, неисчерпаемый сосуд смерти и зачатия»¹.

Синявский: «Общее удовольствие похоже на пир в клоаке и располагает к бегству от загаженного источника» (МВ, 319).

Зрочок Синявского чувствителен к неприятностям и помехам, зацепляющим вхождение нашего «я» в плоть народной жизни, которая предстает здесь не столько раздольным космическим праздником, сколько полуунылым-полубесшабашным каторжным распорядком. Бахтинский «гротеск» обозначает собой только вход в ту пьяную, псевдокарнавальную, тоталитарную эпоху, из которой Синявский нащупывает трезвящий выход, где скука — знак самой трезвости. Его юмор так же далек от искрометного карнавального веселья и амбивалентного смеха, как и от трагифилологической подоплеки европейского экзистенциализма. «Длинная, скудная жизнь, и ничего нет под руками, кроме срамных частей, которые болтаются, как детская погремушка, и почему бы немного в нее не поиграть заскучавшему человеку?» (МВ, 319). Именно — «немного не поиграть», не сделать женщине «разных нехороших предложений» — только ради того, «чтобы что-то сделать и о чем-то сказать» (МВ, 321). Мир Синявского — это «немного игра», которая едва-едва позволяет рассеять скуку томительного и нелепого существования, но одновременно и заостряет ощущение этой скуки; игра без особого азарта и упоения, которая лишена собственных больших целей и перспектив, а потому иногда с облегчением вспоминает о неминуемом конце жизни, а значит, самой игры. Возможно, это даже не игра, а лишь ее тень, негатив серьезности — несерьезность. «...На какой-то стадии приходит сознание несерьезности всего, что делал, чем жил, и это чувство способно довести до отчаянья, пока не вспомнишь, что и вся мировая история не очень-то серьезна» (ГИХ, 532). «Не» — хороший способ уйти от «свободного выбора» между серьезностью и игрой, отчаянием и смехом: не холодное или горячее, а только теплящееся, нехолодное и негорячее «не».

Мысль Синявского упруго колеблется между полюсами экзистенциального и постмодерного, не называя ни того ни другого по имени, избегая всяких наукообразных дефиниций и квалификаций. Если экзистенциальное «ничто» открывается индивидом *внутри* самого себя как абсолютная свобода самоопределения,

¹ Там же. С. 344.

в постмодернизме «ничто» открывается индивидом *вокруг* себя как стирание всяких следов реальности, почти неощутимая зависимость от каких-то внесознательных инстанций, которые никогда и ни в чем прямо не являют себя, но создают знаковую систему своих отсрочек, непоявлений. В постмодернизме человек — зависимое существо, которое само не знает, от чего зависит, ибо включено в систему игры, которая сама играет с ним. «Чистый экзистенциализм» — это героический пессимизм, который пессимистичен в своем признании бессмыслицы окружающих обстоятельств и именно поэтому героичен в своей попытке наделить их смыслом через акт свободного выбора самого себя. Этот вариант мировоззрения для Синявского слишком «либерален», поскольку недооценивает систему человеческих зависимостей. «Как только мы желаем освободиться... над нами уже властвует новая сила, шепчущая об освобождении лишь до тех пор, пока мы ей всецело не предались. Свобода всегда негативна и предполагает отсутствие, пустоту, жаждущую скорейшего заполнения» (МВ, 325). Такое признание неизбежных зависимостей, все новых и новых условных заполнений пустого места свободы означает жест Синявского в сторону постмодернизма, умонастроение которого, по контрасту с героическим пессимизмом, можно охарактеризовать как комический оптимизм. Именно восприятие комичности и несообразности всех человеческих претензий на истину и знание, реальное бытие и моральную свободу позволяют человеку без отвращения и отчаяния участвовать в игре, где сам он является не столько игроком, сколько игрушкой.

3. Пушкин — наше ничто. Творчество из пустоты

Пустота, жаждущая наполнения, но никогда не утоляющая своей жажды, — один из главных метафизических мотивов, который проводится Синявским в его размышлениях о Пушкине и русском национальном характере вообще. Книга Синявского «Прогулки с Пушкиным» оказалась его вторым, после трактата о соцреализме, постмодернистским манифестом и произвела двойной скандал, поскольку на этот раз к ряду «незначущих знаков» сводилось уже не официальное искусство советской эпохи, а святая святых национального мифа, то, чему предназначалось быть и оставаться первой любовью и вечным спутником народа в годи-

ну самых тяжелых испытаний. В восприятии и по поручению своих благодарных потомков Пушкин легко входил в любую роль: певца Русского государства и провозвестника русской свободы, друга царя и друга бунтовщиков, мятежного вольнолюбца и смиренного христианина, народного пророка и сторонника чистого искусства, пылкого любовника и заботливого семьянина, мечтательного романтика и трезвого реалиста. «Пушкин — наше все», — произнес Аполлон Григорьев крылатую фразу. «Пушкин — наше ничто», — мог бы переиначить ее Синявский.

«Прогулки с Пушкиным» (далее — ПСП), которые пересылались письмами жене из Дубровлага в 1966–1968 годах, стали первым и лучшим российским образцом «деконструкции» художественного мира, «постструктуралистским» прочтением классики, свободным от любой методологической натужности, как структуралистского, так и антиструктуралистского толка. Собственно, нет никакой нужды применять к «Прогулкам» поглупевшее от злоупотреблений тяжеловесное понятие «деконструкция». Напротив, можно расширительно обозначить жанр и метод истолкования, предложенный Синявским, «прогулкой» и понять весь постструктурализм как множество разнонаправленных прогулок — с Платоном и Руссо, с Шекспиром и Малларме, со всей классикой и мировой культурой. То, что Деррида впоследствии назвал «рассеянием и осеменением» смыслов в языке (*dissemination*), а Делёз и Гваттари — «детерриторизацией» (перемещением), у Синявского раньше того выразилось простой формулой «искусство гуляет» (ПСП, 436). И критику ничего не остается, как гулять вместе с художником, то есть постоянно уклоняться от однонаправленного понимания путей искусства. Только нам показалось, что вот оно куда-то ведет, чему-то служит, к чему-то призывает... «Оно все это делает — до первого столба, поворачивает и — ищи ветра в поле» (ПСП, 436).

Отсюда «подвижность, неуловимость искусства, склонного к перемещениям...». Искусство Пушкина «настолько бесцельно, что лезет во все дырки, встречающиеся на пути», «ландшафт меняется, дорога петляет» (ПСП, 435, 436).

«Прогулки с Пушкиным» оказались одной из самых скандальных книг на русском языке и подверглись остракизму и в кругах русской эмиграции (1975), и после перепечатки на родине (1989). Если до того России был известен Пушкин — золотой классик, «дитя гармонии» (А. Блок), «обличитель тирании, великий пат-

риот и провозвестник светлого будущего» (А. Твардовский) и, в 1970–1980-е годы, «христианин, познавший мудрость смирения» (В. Непомнящий)¹, то в истолковании Синявского Пушкин — пустейший малый, циник и ветрогон, который с самим Хлестаковым на дружеской ноге. Если роман «Евгений Онегин» и есть «энциклопедия русской жизни», то лишь в том смысле, что энциклопедия, как правило, состоит из общепринятых мнений, сокращенных выжимок и цитат — ничего оригинального, своего, «лексикон прописных истин» и «салонное пустословие». Весь роман — попытка уклониться от написания романа, система уверток и «отступлений», где автор, по его собственному признанию (в письме А. Бестужеву), «забалтывается донельзя». Как образно доказывает Синявский, «роман утекает у нас сквозь пальцы... он неуловим, как воздух, грозя истаять в сплошной подмалевок и, расплывшись, сойти на нет — в ясную чистопись бумаги» (ПСЦ, 383).

И — совсем уже грозное обобщение, где национальная святыня и «наше все» приравнивается к упырю: «Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было... Любя всех, он никого не любил, и „никого“ давало свободу кивать налево и направо... <...> В столь повышенной восприимчивости таилось что-то вампирическое. Потому-то пушкинский образ так лоснится вечной молодостью, свежей кровью, крепким румянцем... вся полнота бытия вместились в момент переливания крови встречных жертв в порожнюю тару того, кто, в сущности, никем не является, ничего не помнит, не любит...» (ПСЦ, 372, 373). Очень жутко и ново — хотя и вспоминается, что Достоевского восторгала именно «всемирная отзывчивость» Пушкина, который, как никто из мировых поэтов — несравнимо с Шекспиром и Шиллером, — умеет перевоплощаться в характеры и атмосферу других народов. «Ведь мог же он вместить чужие гении в своей душе, как родные»² — призрак вампира уже витает над этой благоговейной фразой. То, что у Достоевского звучит беспримечной хвалой, у Синявского — разоблачение гения российской переимчивости, который ухитрился обчистить все закрома европейской словесности, до отвала насытиться чужой кровью. Это ли не творческий вам-

¹ О меняющихся образах Пушкина в 1960–1980-е гг. См.: *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. С. 96–110.

² *Достоевский Ф. М.* Пушкин (Очерк) // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 148.

пиризм? И если Пушкин есть откровение о всемирном призвании и отзывчивости русской души, то вывод Синявского отдает еще большим кощунством: как разоблачение кровососной, «подражательной» сущности целой культуры-упыря, разметнувшейся на шестую часть света.

Но если внимательно перечитать «Прогулки с Пушкиным» (1966–1968) рядом с «Голосом из хора» (1966–1971), который одновременно отсылался письмами из Дубровлага, то видно, что «пустота» и даже «вороватость» в понимании Синявского — это не оскорбительное, а скорее лестное качество, необходимое художнику. И если Пушкин — пустейший малый, то и сам автор, уже в отношении собственных опытов, ловит себя на том же состоянии пустоты. «Чтобы написать что-нибудь стоящее, нужно быть абсолютно пустым. (...) Не устаю удивляться тому, как писатель ничего не знает, не помнит, не умеет, не может и этой немощностью своей — всем бессилием высказать что-либо путное — обращен ко всему свету, и только тогда он что-то может и знает» (ГИХ, 603). Для Синявского сам язык есть пустота, точнее, сетка слов, сквозящая пустотой и молчанием. «Абсолютно пустой. Силки, сети. Сетка речи, брошенная в море молчания с надеждой вытащить какую-нибудь золотую рыбку. (...) Писатель — немножко рыбак. Сидит и удит. Ничего не понимая, не думая — положите мне чистый лист, и я из него непременно что-нибудь выужу» (ГИХ, 643, 668). Здесь почти дословно повторяются мотивы книги о Пушкине: писатель, ни о чем не думая, выуживает из чистого листа золотые слова, которые никому не подчиняются и не исполняют ничьих поручений, но, вильнув хвостом по воде, уплывают в море, сходят на нет в ясной чистописи бумаги.

Да, каждый из нас, пользуясь языком, может высказать на нем что-то свое, но ведь язык сам по себе ничего не говорит, он великий немой, и писатель, приближаясь к этому молчанию всего языка, сам немеет, точнее, немymi становятся сами его слова, говоря все обо всем — и ничего в особенности. «Хуже нет, когда из-под слов торчит содержание. Слова не должны вопить. Слова должны молчать» (ГИХ, 493). Писательство, по Синявскому, — искусство молчания, а также искусство многозначительной и малозначащей болтовни, как бы взбалтывающей мыльные пузыри, оболочка которых сияет радугой, а содержимое — «ищи ветра в поле».

То, что впоследствии стало штампом постмодернистской теории, — стирание следов письма, стирание и отсрочка значений

в игре знаков — у мордовского политзека Синявского высказалось метафорически свежо и ясно в то самое время (1966–1971), когда деконструкция была еще в новинку в Париже. Напомним, что книга Жака Деррида «О грамматологии» появилась в 1967-м, «Рассеменение» — в 1972 году. Синявский, конечно, не создал категориального аппарата нового метода, но удивительно чуток к его метафорическим возможностям — а ведь деконструкция и предполагает обреченность теоретического мышления возвращаться в круг метафор. Перечитайте хотя бы фрагмент из книги «Голос из хора», который начинается так: «...Я повторяюсь и переливаю из пустого в порожнее. В оправдание замечу, что текст как пространственная задача не может быть ни статичной площадкой, ни движущейся в одном направлении лентой. Он ближе к кругам по воде. Антиномии — типа „зимы“, „солнца“, „острова“, „женщины“, „книги“ и т. д. — заставляют слова разбегаться по радиусам, повторяя и исключая друг друга, производя вращение речи...» (ГИХ, 479). Это вращение знаков вокруг пустой воронки центра-значения — одна из самых устойчивых, «коллективных» метафор всего корпуса текстов западного постструктурализма.

4. Голоса ниоткуда

Разбегание речи по радиусам образует у Синявского форму самой его книги «Голос из хора». Множество голосов, включая и голос автора, звучат здесь, нигде не пересекаясь, не образуя центра: это как бы колесо со спицами, но без втулки — или, как говорит сам Синявский, «это не поток слов, не голос, но сам горизонт вращается и поворачивает вспять...» (ГИХ, 479–480). Синявский создает форму многоголосия, совершенно иную, чем в романах Достоевского и в интерпретациях Бахтина, — лишенную диалогической напряженности, момента узнавания и встречи разных сознаний. Это хор, в котором нет ни слаженности, ни спора, но скорее — проплывание и исчезновение голосов, удаляющихся куда-то с той же безымянностью, с какой пропадают в зонах и расходятся на пересылках узники.

- Нам даже по радио женский голос был сладок, как яблоко.
- У нашей кассирши розовые трусы. Я во сне видел!
- Мне больше подходят женщины типа мадам Бовари. (...)

- Женой я изменен («Поэма из личной жизни»).
- Жена пошла работать в баню.

А. Синявский. Предел падения (ГИХ, 472, 478)

Между голосами прослаивается какая-то пустота, безотзывчивость, лишенная и диалогической напряженности, как у Достоевского, и алогической неуместности-несовместимости, как у Чехова. Реплики тематически совмещены, но интонационно и лично не касаются друг друга. Перед нами — постмодернистский текст, лишенный центра и вместе с тем не вопиющий об отсутствии такового. Здесь нет персонажей в собственном смысле слова, нет характеров, нет персон — а только ниоткуда в никуда звучащие голоса, на полном ходу работающие машины речи. «Правильная» речь создала эти огромные призрачные зоны, наполнила их людьми, посаженными сюда за «неправильную» речь, — и содержанием этой жизни тоже остаются неизвестно кем и к кому обращенные речи. Синявский — собиратель именно таких «речений», лишенных источника и адресата, обреченных на анонимность.

Как полагает Мишель Фуко, «цель письма сводится не более как к его (автора. — М. Э.) своеобразному отсутствию, он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма»¹. Роль мертвеца естественнее всего сыграть зэку — вот почему тезис о рассеянии и исчезновении автора воплощается у Синявского в речевом образе лагерной зоны, рассадника нашего отечественного постмодерна. Ведь именно туда и ведут идеи Бердяева о конце Нового времени, то есть «модерна» с его индивидуализмом и гуманизмом, и о начале постмодерной эпохи — «нового средневековья» с его господством безличного, анонимного, безавторского. Новое средневековье, по Бердяеву, — «конец гуманизма, индивидуализма, формального либерализма культуры Нового времени и начало новой коллективной религиозной эпохи...»². Коммунизм в представлении Бердяева был началом этого нового средневековья, а еще более «внеличностный» постмодерн западного образца, очевидно, стал его продолжением. Так что в лагерном «хоре» Синявского тема зрелого социализма и стилистика раннего постмодерна по праву перекликаются, показывая, как «вращается и поворачивает вспять», с Запада на Восток, сам горизонт новосредневековой эпохи.

¹ Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт-Экспентр. 1991. № 3. С. 28.

² Бердяев Н. А. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. С. 24.

Вопреки экзистенциальному тезису Синявского: лагерь срывает с человека костюм и обнажает лицо — в этой книге нет лиц, реплики живут сами по себе, образуя безлюдный словесный космос. Лагерь у Синявского — это язык, который продолжает говорить в отсутствие говорящих, и поэтому даже самые теплые слова подернуты пеплом угасшей экзистенции, скончавшейся эпохи авторства и персонажности. «Легко можно вообразить себе культуру, где речь будет круговращаться без малейшей нужды в авторе... во всеобъемлющей анонимности», — продолжает Фуко¹. Мордовский лагерь Явас, в самом названии которого слились два местоимения, первого и второго лица, словно пародия на буберовское экзистенциально-диалогическое отношение «я — ты», стал для политзэков развитого социализма строительной площадкой такой анонимной культуры.

Отсюда и редко провозглашаемая в те искренние и приподнятые советские годы, характерная скорее для концептуальных 1980–1990-х годов лукавая любовь Синявского к задушевному и пустоватым штампам:

На них опирается сознание, разматывая рассказ по знакомой канве. (...) «Красавец», «кровь с молоком», «в самом соку», «в ратиновом пальто» — они перепрыгивают с ветки на ветку, по событиям, с «него» на «нее» («как лань», «как серна»), и благодаря им все совершается естественно, само собою — как в жизни. (...) Штампы — знаки искусства (ГИХ, 548).

Что может быть надрывнее, задушевнее, оголеннее — и вместе с тем шаблоннее, чем бандитская песня?

...Пела скрипка приволжский любимый напев,
 Да баян с переливами лился,
 И не помню тогда, как в угаре хмельном
 В молодую девчонку влюбился...

(ГИХ, 548)

Для Синявского штамп как сгусток эмоций — примерно то же, чем станет концепт для поколения 1990-х, постконцептуалистов-сентименталистов вроде Тимура Кибирова, который точно так же любит прибегать к перепевам бандитских песен, в канон

¹ Foucault M. What Is an Author? // Critical Theory since 1965 / Ed. by H. Adams, L. Searle. Tallahassee: Florida State University Press, 1990. P. 148.

которых он недавно уложил сюжетную схему «Евгения Онегина». От многократных повторений штамп не теряет своей задушевности — и наоборот, задушевность нуждается в штампе, чтобы отделаться от чересчур своеобразных, индивидуальных и интеллектуально усложненных эмоций, то есть остаться задушевностью, неким расплавленным, хоровым состоянием души и речи.

Вообще, Синявский мало воодушевляется постмодернизмом как современным философско-литературным движением — у него, четверть века прожившего в предместье Парижа и читавшего лекции в Сорбонне, начисто отсутствует интерес к столь близкой всемирной толкучке идей, к французской кухне постструктурализма. Зато он сильно увлечен всемирным фольклором, находя в нем именно те свойства «волновой» или «мерцающей» эстетики, которые в наше время считаются прерогативами и новоткрытиями постмодерна. Даже в своем мордовском заточении Синявский без конца читает и перечитывает произведения народного творчества, и книга «Голос из хора» полна толкований ирландских саг, новозеландских мифов, русских былин, сказок, духовных стихов, древних индийских и египетских повестей, яванского театра теней, литературы европейского Средневековья. Он даже собирает чеченские песни, по-видимому ранее не записанные, — мусульманские духовные стихи о пророке... И в самой ткани этой книги голоса безымянных эзков естественно переплетаются с выписками из безымянных памятников древности.

Особенность Синявского в том, что он все это «новосредневековое» мировоззрение, новую безличность, безымянность, цитатность проецирует назад в прошлое, в «старое» средневековье, прежде всего в народную культуру Древней Руси. В этом смысле, по точному выражению Александра Гениса, который проложил путь к пониманию парадоксов Синявского, он — «архаический постмодернист». И если для российской культуры первостепенна роль Синявского как пролагателя путей от соцреализма и коммунизма к постмодерну, то для западной культуры особенно значима и уникальна роль Синявского как «архаиста», сумевшего соединить постмодерн с фольклором, с начальными стадиями жизни языка и искусства. Западный постмодерн, не имея особого вкуса к архаике, старательно избегает всякого обращения к «началам», да и отвергает саму категорию «начала» и «происхождения». Для Синявского же «постмодерн» прямо соприкасается с «домодерном», когда «мир еще достаточно метаморфичен, чтобы перевора-

чиваться с боку на бок, обращая одно в другое и давая слову толчок к производству иносказаний-загадок. Мы присутствуем как бы на действе рождения искусства, когда фольклорная почва еще горяча и дымится и вспухает ростками метафор, когда жизнь языка, памятуя о чуде своего происхождения, еще кажет фокусы, которыми, как и загадками, как всевозможным плутовством и обманом, полнится и пенится сказка» (ГИХ, 580). Вся постмодерная теория языка как «плутовства и обмана», как вечно ускользающего значения, подменяемого все новыми знаками, находит блестящее подтверждение в ранних памятниках словесности, где язык играет еще более бурно и неукротимо и еще меньше может быть «расколдован», чем у Руссо, Ницше или Хайдеггера.

5. Художество — дурачество — воровство

Синявский старается ввести «хоровое» начало и в синтаксис, расслаивая единство словесного потока на несколько русел, разделенных скобками.

«А еще я люблю скобки. Не то что люблю, а как-то хочется постоянно говорить в скобках, забываясь куда-то между слов, глубже, в нору... Скобки имели в основном вспомогательное значение и не смели претендовать на внимание. Между тем построение речи на каких-то параллельных и пересекающихся путях или уровнях, что графически можно выявить скобками, сближает письменность с формами пространственного искусства, в котором глаз перепрыгивает с предмета на предмет...» (ГИХ, 589–590).

Синявскому мало круглых скобок — он хочет еще наставить побольше квадратных и угловых, чтобы росла слоистость текста, ветвилось древо мысли. В этом он следует примеру Розанова, который писал двумя параллельными рядами: основным текстом вверху страницы и равными ему, а подчас и более пространственными примечаниями внизу, так что глаз то и дело скачет по странице. Синявский посвятил Розанову книгу, в которую включил множество характеристик, легко относимых к нему самому. В частности, Синявского, как и Розанова, «привлекала возможность быть бессвязным и непоследовательным, возможность противоречить самому себе, а не излагать какую-то стройную концепцию. (...) Благодаря этой противоречивости и возникает у нас ощущение ка-

кого-то очень естественного и живого процесса, процесса роста и развития мысли»¹.

Надо отметить, однако, что «естественный и живой» процесс мысли у Синявского гораздо более умышлен и художественно синтезирован, чем у Розанова. Собственно, у этих двух авторов, при сходстве жанра разрозненных мыслей, противоположный вектор мыслительных устремлений. Розанов отбрасывает условности культуры, культа и языка, ищет точек их внедрения в телесность бытия, укоренения религии в тайне пола, книги — в рукописи, философии — в быту, заменяет высоколобую мудрость ковырянием в носу, доводя до предела модернистскую тенденцию разоблачения культуры и «бегства в природу», начатую Руссо и продолженную революцией, чьим зеркалом Розанов был не меньше Толстого, а по-своему и Ленина. Синявский, напротив, окруженный со всех сторон жалким каторжным бытом, где культура распадается до полуживотных составляющих, ухитряется всюду находить приметы фигурности и искусства, воспринимая даже природу как бутафорию. «Пейзаж начинает постепенно смахивать на декорацию. Меня предупреждали. Небо и лес приклеены к заднику, — это я заметил на четвертый год» (ГИХ, 556). Угадывается реминисценция из опыта другого утонченного узника, Цинцинната из романа «Приглашение на казнь». Розановские парадоксы у Синявского преломляются в набоковских зеркальцах, посылающих лучи в обратную сторону, где натуральные вещи проецируются в виде художественных причуд.

Вообще, искусство — это главное понятие в «системе» Синявского, которой он так и не создал, но которая непредумышленно вырастает из суммы его созданий. Искусство — не только в той собственно художественной сфере, которую он профессионально исследовал как критик, но и в той сфере «жизни вообще», где все мы до конца остаемся дилетантами, способными, однако, оценить игру замысла в какой-нибудь «сырой», но явно подделанной случайности. «Искусство и жизнь? А может, и нет никакой жизни, а есть одно искусство?..» (ГИХ, 450). Природа в восприятии Синявского — это грандиозный музей, почище Лувра или Эрмитажа, где разом представлены все бывшие, а также только еще возможные художественные стили, сменяющиеся в истории

¹ *Синявский А. Д.* Очерки русской культуры. 1. «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж: Синтаксис, 1982. С. 187.

человечества. «В природе мы то и дело наталкиваемся на искусство. Горная архитектура, предварившая готику. Лужи и облака, выполненные во вкусе ташизма. (...) Смена стилей вместе с наступлением ледников, извержением вулканов. Живой музей, где все обновляется и сохраняется, где все, как в искусстве, достаточно реально и достаточно иллюзорно» (МВ, 332).

Синявский превосхищает постмодерное видение реальности как искусственного конструкта, но понимает его не столько как концепт, идеологическую схему, сколько как художественную идею. Это мягкая версия постмодерна, граничащая с более традиционным эстетизмом, который постигает жизнь как феномен игры, но не сводит ее к игре знаков и кодов, предполагая более полное соучастие разных жизненных сил. Вот, например, характерное для Синявского размышление о жизни и смерти, куда естественно вписываются эстетические термины: «Смерть сообщает жизни сюжетную направленность... Человеческая судьба в идеале уловлена в жанре трагедии, которая ведь и разыгрывается по направлению к смерти» (МВ, 332–333). Даже в политике, как уже отмечалось, Синявского интересует прежде всего эстетика и лингвистика — в этом смысл его скандального заявления, уже после эмиграции на Запад, что у него с советской властью расхождения только стилистические. Для Синявского мораль — тоже вопрос стилистики.

Вместе с тем эстетизм Синявского лишен характерного для конца XIX века привкуса аморализма и антирелигиозности. Постмодерный эстетизм, в отличие от модернистского, не враждебен другим формам сознания и легко вбирает и «коллекционирует» их фрагменты, включая, например, христианских подвижников, юродивых и даже Богоматерь в неканоническую область «народной эстетики» — как в книге Синявского «Иван-дурак. Очерк русской народной веры». Не то чтобы Синявский эстетизировал мораль и религию, скорее он ищет той общей точки, где они (1) укореняются вместе с искусством, (2) откуда исторически расходятся и (3) где им легче всего сойтись в будущем. Художник когда-то был колдуном — и в современном мире ему не хватает этого магического измерения: слова как дела, способности преображать мир. Оттого-то художник и склонен идти в услужение к религиозным и политическим идеалам, которые требуют у него отказа от искусства ради возможности чуточку поколдовать и изменить мир. Но только искусство, по Синявскому, и есть настоящая белая магия, которая не вредит, а врачует, тогда как отрицание ис-

кусства, даже во имя самых высоких целей, — признак черной магии, наводящей порчу.

Таков, например, ущербный морализм позднего Гоголя. Синявский мечтает о том, чтобы «силы художника, деятеля, святого — соединились в Гоголе в утраченном магическом синтезе...»¹ — тогда не пришлось бы проповеднику убивать в себе художника. Живая вера, по Синявскому, неотделима от очищения игрой и смехом и потому ближе искусству, чем суровое жреческое служение и назидание. Свою книгу «В тени Гоголя» Синявский заключает тем, что Гоголь тогда-то и выполнял свое религиозное предназначение, когда всенародно скоморошничал, служил своему Божьему шутовскому дару, — и изменил ему, когда возложил на себя обязанность пророка и вероучителя. «Кажется, в своих поэтических созданиях Гоголь даже более религиозен, чем в своем обескровленном и расчисленном христианстве»². Вот почему скоморох, который, как и юродивый, знает свое шаткое и жалкое положение на земле и не стыдится свалить дурака, вызвать смех и поношение, осуществляет в прямом смысле свое религиозное служение, — и Гоголь, да и все искусство в своей религиозной жажде должно двинуться за этим скоморохом.

Мы пошли на иншее царство
Переигрывать царя Собаку...
Ты пойдем, Вавилу, с нами скоморошить...
Пойдем за ними.

Это поют скоморохи, Кузьма с Демьяном, зовущие с собою в дорогу крестьянского сына Вавилу. Только с ними спасен Гоголь. Только с ними спасется русское искусство...³

Синявский намечает, в общем-то, характерный для постмодерна апофатический⁴ тип взаимоотношения искусства с религией —

¹ *Абрам Терц* (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М.: СП «Старт», 1992. С. 335.

² Там же. С. 334.

³ Там же. С. 336.

⁴ *Апофатика* — отрицательный метод в богословии, показывающий невозможность положительного представления Бога в чувственных образах или умопостигаемых понятиях и на практике часто ведущий к юродивости — преворачиванию всех жизненных ценностей, превознесению уродства над красотой, глупости над мудростью и т. д. Подробнее о значении апофатики для российской религиозности и художественной культуры см.: *Этштейн М. Н.* Религия после атеизма: Новые возможности теологии. М.: АСТ-Пресс, 2013. С. 61–86 (глава «Авангард и религия»).

не через проповедь каких-то основоположений веры, а через отказ от всякой гордыни, канона, наставничества, через сознание своего пустословия, через игру и дурачество, к которому по милости Божией может пристать благодать («дурак милостью Божией»). Дурачество для Синявского — это особая метафизика незнания и психотехника бездействия в ожидании чуда. Дурак тем и отличается от своих более умных братьев, что они гонятся за богатством, счастьем и красотой, а к нему все это приходит само. Дурачество — это мудрость отказа от разума, готовность попасть в самые смешные, нелепые и унижительные положения, оставаясь открытым случайностям, которые таят в себе возможность волшебного преображения всей жизни. По Синявскому, мудрость Ивана-дурака — героя русской сказки и архетипа русской духовности — сопоставима с мудростью величайших мыслителей древности, Сократа и Лао-цзы, которые учили об ограниченности и самоограничении человеческого знания и гордыни¹. Когда человек возлагает все надежды на самого себя, на свои усилия и разум, он и получает в лучшем случае только то, что сам способен дать себе (судьба «умных» братьев). Дурачество — это такое нулевое и даже минусовое состояние ума и воли, которое делает возможным самооткрытие истины, самодарение блага, вводит нас в область самопроявлений бытия.

Дурачество — это как бы феноменология не только разума, но и воления, которая выносит за скобки все субъективные моменты, чтобы созерцать бытие таким, каким оно само являет себя. И не только являет себя сознанию, но и передает нам свои силы и состояния, позволяет действовать так, что каждое действие в момент своего совершения становится полной и безусловной действительностью. Какие-то почти гуссерлевские мотивы и интонации можно уловить в том, как Синявский старается очистить сознание от всего «субъективного», от самого раскола на субъект и объект, чтобы подготовить его ко встрече с «самоявленностью» явлений, с реальностью как дверью, которая сама открывается в нужный момент «пассивной готовности»:

...Знание, опыт, память, авторитет, тренировка, традиция и даже само желание постичь реальность становятся неодолимым препятствием на пути и сдвигают нас в сторону ложного

¹ Синявский А. Д. Очерки русской культуры. 2. Иван-дурак. Очерк русской народной веры. Париж: Синтаксис, 1991. С. 39.

самогипноза, что будто мы близимся к истине, и только все отбросив и погасив и ни на что не надеясь, можно еще надеяться, что эта дверца сама собой приоткроется... (ГИХ, 557–558).

Дурачество сродни творческой пустоте, из которой появляется на свет никогда раньше невиданное, неизвестное нам; и потому в понимании Синявского Иван-дурак — это прототип художника, который ведет себя как «дурак из дураков», отбрасывая все ранее усвоенное, становясь «никем», самым ничтожным «среди детей ничтожных мира». Но где пустота, неимение своего, там и присвоение чужого, поэтому художество — не только дурачество, но еще и воровство. Художник — это дурак «себе на уме», который все свое промотает, а чужого не упустит, тут не только законы разума, но и права собственности выворочены наизнанку. У Синявского эта метафора, точнее, парадокс: художник-вор — работает в обоих направлениях. Вынужденный во время заключения общаться с воровским миром, Синявский наблюдает в нем действие тех же зрелищных законов, что и в искусстве, и такую же роль искусности, виртуозности, «инструментовки в пальцах». «...Власть в руках чародея. С тонкой инструментовкой в пальцах. У щипача-музыканта. Власть в руках искусства. Почти как у поэтов, в воровском этикете первенство отдано зрелищу и зрелищному пониманию личности и судьбы человека» (ГИХ, 543). Воровство — это «призвание» и «отверженность», которые противостоят скучно-благополучному «фраерству», подобно тому как бесприютный художник противопоставляет себя миру богатства и обывательства. Художник нищ и гол и в смысле духовного имущества — он живет на подачки свыше, но не пренебрегает и запускать руку в карман ближнего, на чем основано широко ныне изучаемое явление интертекста — переключки и заимствования у авторов разных стран и эпох.

У Пушкина в этом смысле были и впрямь «руки чародея» — он запускал их по локоть в «сокровища мировой культуры», брал все, что плохо (и хорошо) лежит, и его пресловутая восприимчивость к гениям других народов есть лишь эвфемизм этой уникальной способности превращать чужое в свое. Потому с таким удовольствием пересказывает Синявский блатной анекдот о Пушкине, которого воры считали своим и который сам по гроб жизни считал себя вором. Когда суки поджаривали Пушкина на железном листе, он прокричал: «Эй, фраера! Передайте людям, что я умираю вором!...» (ГИХ, 550).

Для Синявского в этом анекдоте нет ни капли кощунства: фразу «умираю воров» он готов поставить эпиграфом к собственному творчеству, «если бы только счел себя достойным ее повторить».

6. Эстетическое оправдание России

Как видим, мышление Синявского тесно связано с апофатическими мотивами русской религиозной и философской мысли: самое ценное — не слова, а молчание; не ум, а дурачество; не проповедничество, а скomorошество; не собственность, а пустота и воровство... Этим легко объясняются его «отрицательные» мнения о России и русском народе, которые во многом вторят чаадаевским и которые заслужили ему в стане «патриотов» прочную репутацию русофоба. «...Самое главное в русском человеке — что нечего терять... <...> Ничего не накопили, ничему не научились» (МВ, 321)¹. Отсутствует «прочная вера в реально-предметные связи» — отсюда и пьянство, и вороватость, которые «нам сообщают босяцкую развязность и ставят среди других народов в подозрительное положение люмпена. <...> Мы теперь все — блатные (кто из нас не чувствует в своей душе и судьбе что-то мошенническое?)» (МВ, 322).

Но если сам метод размышления Синявского — «отрицательный», то и его «русофобия» подлежит апофатическому переворачиванию — это любовь именно к пьяной, вороватой, босяцкой России, как и к пустейшему Пушкину. И любовь далеко не безотчетная, а вполне сознательное любование теми возможностями, которая Россия, во всем своем раздрызге и беспредметности, предоставляет художеству. Дурачество, нищенство, вороватость в масштабах огромной страны — ведь все это, по условиям апофатической эстетики, суть предпосылки к какому-то небывалому акту творчества. Россия в глазах Синявского — это место и условие тотального художества, которое оправдывает весь ее экономический развал, политический беспредел, ее нестроения и уголовщину — все приносится в жертву фантазии и фантазмагии, в жертву художества, даже сам художник.

Синявский даже предлагает некое богословское оправдание России как страны художества, ставя ее под водительство третьей

¹ Ср. у Чаадаева: «Одинокие в мире, мы миру ничего не дали, ничего у мира не взяли...» См.: Чаадаев П. Я. Соч. М.: Правда, 1989. С. 25.

ипостаси Троицы, Святого Духа. Вообще, по Синявскому, вполне законно «непосредственное соединение эстетики с религией (через голову морали)»¹. В этом несколько нарочитом пропуске морального звена Синявский следует примеру К. Леонтьева и В. Розанова, как он их понимает, — но сама эстетика у него уже иная, и соответственно в православии ему близка не церемониальная пышность обряда и не домашняя задушевность церковного быта, а сочетание «святой» материальности с духовной избыточностью и бесформенностью. По Синявскому, православие потому-то и не приняло «philioque», католическое добавление к Символу веры, что не допускало умаления Святого Духа догматом его исхождения от Сына (наряду с Отцом), но ставило Святой Дух наравне с Сыном, как исходящий только от Отца. Эта идея, конечно, преемственно связана с утопическим богословствованием Серебряного века, с религией «третьего завета» и «третьей ипостаси» у Мережковского и Бердяева, но у Синявского она выступает не столько как пророчество о будущем, сколько как объяснение-оправдание уже случившегося с Россией в XX веке. Религия Святого Духа, как она исповедуется в России, парадоксальным образом сочетает эстетическую чувственность и нечувствительность к форме.

«Наша русская чувственность в отношении к чуду, иконам, мощам, обрядам питается осязательным, вплоть до магических импульсов, приятием Духа Святого, Господа животворящего. (...) Дух мы склонны воспринимать столь же реально, как плоть. Религия Св. Духа как-то отвечает нашим национальным физиономическим чертам — природной бесформенности... текучести, аморфности, готовности войти в любую форму (придите и войдите нами), нашим порокам или талантам мыслить и жить артистически при неумении налаживать повседневную жизнь... В этом смысле Россия — самая благоприятная почва для опыта и фантазий художника, хотя его жизненная судьба бывает порой ужасна» (ГИХ, 613)².

Основной нерв мышления Синявского — поиск того, что по-гречески называется «калодицея»: оправдание красоты и оправ-

¹ Синявский А. Д. «Опавшие листья» В. В. Розанова. Цит. изд. С. 298.

² Эта же мысль более академически выражена в книге о Розанове: «Как мне представляется, русский национальный гений состоит именно в „бесформенности“, что проявляется и в жизни, и в культуре. Это дает нам и большие преимущества, и определяет наши недостатки и пороки» (С. 197).

дание красотой. Это редкое для русских мыслителей умонастроение сочетается у Синявского, казалось бы, с совсем противоположной, апофатической тенденцией, подрывающей ценность зримого и изреченного. Пожалуй, единственный известный прецедент религиозного эстетизма на русской почве — философия К. Леонтьева, которая, однако, и стилистически, и догматически вполне чужда Синявскому, поскольку эстетизирует византийскую пышность и сложность культуры как ритуала и требует искусственной подморозки гниющих и распадающихся форм самодержавной российской цивилизации. У Синявского же, напротив, именно распад всех форм и устоев, переливание из пустого в порожнее, характерное для России вообще и особо далеко зашедшее при Советах, создают возможность великого художества¹.

Дело в том, что само искусство Синявский понимает уже не как классик, любующийся пышным цветением форм, а скорее как модернист и постмодернист, вкус которого воспитан русским и всемирным фольклором, Свифтом и Гофманом, Гойей, Шагалом и Дали, Гоголем, Маяковским и Набоковым... Россия, какую ее видит Синявский, напоминает тексты поэтов-абсурдистов и полотна Дали и Магритта — это фантазмагорическое нечто, которое сотворило себя по законам неклассической красоты, с размывами, двоениями, зияниями, червоточинами, где безобразное и безобразное входят в апофатическое определение красоты, но не отменяют ее как эстетический феномен, напротив, ведут к эстетическому оправданию общественных катастроф. Не в том телеологическом смысле, что эти катастрофы были нужны для целей художества, а в том смысле, что уроком и выводом этих катастроф, поскольку они уже состоялись, может быть новое художественное видение, экспериментально подготовленное в России. Перефразируя известное высказывание Ленина о России, выстрадавшей марксизм, теперь, на исходе XX века, уместнее было бы сказать, что Россия выстрадала себя как эстетический феномен, как произведение какого-то небывалого искусства, которое так же «переворачивает» соц-арт, как соц-арт «переворачивает» соц-реализм — и воссоздает на развалинах всех утопий и пародий но-

¹ Синявский отмечает, что у Леонтьева повсюду «господствует стилистический принцип» («„Опавшие листья“ В. В. Розанова». С. 297), но подчеркивает, что эта стилистика «романтика и аристократа» ему не близка. Гораздо ближе — розановская стилистика «бедной и прозаической повседневности» (Там же. С. 298).

вое возвышенное зрелище, для которого еще предстоит изобрести эстетические термины и категории.

Если революционный эксперимент в России провалился по всем историческим меркам, то, может быть, к нему следует прилагать другие мерки — эстетические? Если русский опыт XX века лишен рационального смысла и объяснения, то, может быть, цель его заключается в нем самом — и тогда мы вправе приложить к нему кантовское определение: «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели»¹. Собственно, уже Чаадаев выразил такой взгляд на Россию, как на бесцельную игру общественной природы, которая лишь внешне воспроизводит формы целесообразности, сложившиеся в западных обществах, но лишает их какой бы то ни было рациональной цели и тем самым придает им чисто миметическое, то есть эстетическое, качество. «...Мы как бы чужие для себя самих. (...) Это естественное последствие культуры, всецело заимствованной и подражательной. (...) Мы воспринимаем идеи только в готовом виде... мы подвигаемся вперед, но... по линии, не приводящей к цели. (...) Из того, что создано воображением других, мы заимствовали одну лишь обманчивую внешность и бесполезную роскошь»². Если отнять у этого суждения осудительный смысл, вынести его за оценочные скобки, то как раз и останется то, на чем Синявский воздвигает свое эстетическое оправдание России. Как ее первый поэт Пушкин, так и вся Россия — это только «кивки и поклоны в пользу отечества, добра, милосердия...» — то есть чисто игровая жестикация, свойственная искусству вообще, которое «настолько бесцельно, что лезет во все дырки, встречающиеся на пути...» (ПСП, 435). Потому Россия и не дает ответа на гоголевский вопрос: «Куда несешься ты?» — у нее нет иного пути, кроме как у ветра в поле. Россия — это игра в цивилизацию, игра в экономику, игра в демократию, конституцию, правопорядок... И если Россия не выдерживает критики по существу каждого из этих параметров, как «цивилизация», «демократия» и т. д., то, может быть, ее и надо судить по законам самой игры?

Постмодерный вкус ведь и не требует, чтобы игра достигала полного, «реалистического» перевоплощения, так сказать, по сис-

¹ Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 240.

² Чаадаев П. Я. Соч. С. 21, 25.

теме Станиславского. Наоборот, существенно, чтобы играющий столько же входил в образ, сколько и выходил из образа, «мерцал» в нем, обнаруживал переменную дистанцию между собой и образом. Вот Россия и «играет» в постмодерном вкусе — одновременно и входит в роль цивилизации, и выходит из нее, облачается в благопристойную маску и показывает ее изнанку, раскавычивает свой «европейский» и «просвещенный» характер и снова закавычивает, создает новый жанр международного зрелища: «пост-сверхдержава». Следуя этой логике «художества-дурачества-воровства», Россия приходит к концу XX века не с одними только политическими и экономическими проигрышами, но и с неким выигрышем — не как результатом закончившейся игры, а как эстетическим качеством игры продолжающейся и в принципе незавершимой. Игры геополитической, социальной, интеллектуальной, в которой крупными проигрышами обеспечивается чистота жанра, искренность и неистовость самой игры. Поскольку история не повторяется, сомнительно, чтобы из нее можно было извлечь какие-то уроки, кроме жанровых и стилистических, — ведь именно эстетика основана на повторе, ритме, симметрии. Россия XX века не только подарила миру великих художников, но и сама предстает на исходе века как уникальное произведение постклассического искусства, как историческая (не компьютерная) игра под названием «Россия».

7. Стилистика еврейского вопроса

Эстетическое оправдание России, как «почвы для опыта и фантазий художника», позволяет понять и особое отношение Синявского к «еврейскому вопросу». Среди русских мыслителей второй половины XX века Синявский, пожалуй, самый известный и последовательный филосемит, не упускавший случая дать ответь столь частым в эту эпоху проявлениям идейной юдофобии. В этом отношении его можно сравнить, пожалуй, только с Владимиром Соловьевым и Максимом Горьким — самыми стойкими защитниками еврейского народа в два предыдущие полустолетия. Но если сравнить филосемитизм этих трех авторов, обнаружится громадная разница в самом характере и источнике их симпатий к еврейству.

Для Владимира Соловьева, как и для других религиозных русских мыслителей — Бердяева, Мережковского, Вяч. Иванова, ев-

рейский народ — это прежде всего первый носитель христианского откровения, отеческая среда религии Сына. Глубокая религиозность и преданность Богу до самопожертвования; высокое развитие национального и индивидуального «я», самосознания и самостоятельности; крайний житейский материализм и практическая устремленность — таковы, по Вл. Соловьеву, три основные черты еврейского национального характера, которые привели к воссоединению Божественного и плотски-человеческого в новозаветном откровении Иисуса Христа. Христианство — это в какой-то мере иудаизация языческих народов эллинско-римского круга, привитие дикой лозы к благородному монотеистическому корню. Потому «еврейский вопрос» для русских религиозных мыслителей — это прежде всего «христианский вопрос», вопрос отношения к евреям в соответствии с заповедями о любви к ближнему и о почитании родителей, ведь иудеи — не только «ближние» христиан, но и их «родители» по вере.

Другой тип филосемитизма представлен у Горького и многих других деятелей социал-демократического круга, к которому можно причислить и Ленина. Горького восхищает в евреях их неутомимое трудолюбие и жизнелюбие, практическая сметка, их здравомыслие, склонность к научному мышлению и активное участие в делах социального и технического прогресса — в этом смысле он противопоставляет еврейство русской обломовщине, мистицизму, культу страдания и самоотречения.

Синявский же находит какое-то третье измерение еврейства, чисто художническое, через которое он с ним и породнился, не кровно, но творчески, выбрав себе пожизненным псевдонимом имя персонажа блатной одесской песни Абрама Терца. Кто такой Терц? Не еврейский праведник и не носитель социального и научного прогресса, а «карманник всем известный» — то есть тот самый щипач-виртуоз, который оправдывает буквальный смысл выражения «власть в руках искусства». Именно блатная, бандитская, не талмудически-ученая и не хасидски-мечтательная, но одесски-жовиальная, бабелевская ипостась еврейства вызывает у Синявского наибольшую симпатию, сливаясь с его собственным представлением о художнике — фокуснике, ловкаче, обманщике, скоморохе. Если еврей Терц и вносит какую-то дополнительную ноту в репертуар русской фольклорной уголовщины, то именно тем, что он, как человек южный и темпераментный, имеет и более беглую инструментовку в пальцах, и ножом может острее полос-

нуть, и ловче выследить фраера, и хитрее ускользнуть от милиционера — то есть он «художественнее». Синявский сообщает о Терце: «Он гораздо моложе меня. Высок. Худ. Усики, кепочка. Ходит руки в брюки, качающейся походкой. В любой момент готов полоснуть — не ножичком, а резким словом, перевернутым общим местом, сравнением... (...) Терц — мой овеществленный стиль, так выглядел бы его носитель»¹.

И действительно, если сравнить стили Синявского и Терца, то легко обнаружить, как выразился бы прототип Терца, «две большие разницы». Стиль книг, подписанных именем «Синявский», учено-велеречив, плавен, замедлен, риторически слегка избыточен, отягощен правилами хорошего академического тона. «Розанову свойственна разносторонность интересов и материалов, которые он подымает, вопросов, которые он ставит в той или иной области жизни, науки, культуры». Так пишет Синявский — и о ком? — о Розанове!² Материал самый скандальный, а манера, словно по контрасту, самая академическая. «Подымать интересы», «ставить вопросы» — будто перед нами заговорил словарь словосочетаний русского языка.

«На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в русскую поэзию и произвел переполох» (ПСЦ, 346). Так пишет Терц — и о ком? — о Пушкине! Материал самый академический, а манера, опять же по контрасту, самая скандальная. Стиль Терца, в самых выразительных и динамичных образцах, — это именно полосование пером-ножичком, уголовный почерк, весь состоящий из углов, лихих поворотов, острых прочерков и завитушек.

В целом Синявский сильнее, когда пишет «не от себя», и в этом — черта его авторской щедрости и жертвенности. В каталогах библиотек под именем Синявского числятся три-четыре академические книги — зато десятки разножанровых книг принадлежат перу неутомимого и искрометного Терца. Победенный автор дарит свои книги персонажу-победителю — и даже не своему персонажу, поскольку в таком качестве Терц нигде не выступает у Синявского, а персонажу чужому, промелькнувшему в какой-то блатной песенке. Пример Синявского доказывает, что вообще говорить о «смерти автора» в безличной тональности «свершившегося факта», как это делают французские постструк-

¹ Синявский А. Д. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 4 (цит. по предисловию В. Новикова).

² Синявский А. Д. «Опавшие листья» В. В. Розанова. Цит. изд. С. 17.

туралисты (Барт, Фуко), — теоретическое лицемерие. Есть жертва, приносимая автором, — или такой жертвы нет, и тогда тексты, возвещающие смерть автора, исполнены несравненной авторской самоуверенности и самолюбования, решимости запечатлеть на самой идее «новой анонимности» знак своего авторства.

Вообще удивительно, насколько Сиявяский в трех своих монографических исследованиях о писателях сумел дистанцироваться от Пушкина, меньше — от Гоголя и совсем не сумел или не захотел — от Розанова, отчасти, может быть, потому, что в данном случае ему приходилось бороться с общественной инерцией «благородного негодования и презрения к розановщине», в отличие от инерции «благоговения перед первым русским поэтом». Сиявяский, как современный критик, вообще склонен противодействовать своему материалу, искать интриги в расхождении с ним и установке на «дополнительность». Пушкин, по Сиявяскому, — поэт общих мест, прописных истин, поэтому в книге о нем автор сыплет блестящими парадоксами. И наоборот, книга о Розанове, главном российском парадоксалисте, грешит общими местами. «Я думаю, в основе розановской парадоксальности лежит его вера в абсолютную ценность человеческой души и человеческой личности, вера, которая не вмещается ни в какие строгие границы...»¹ Автор книги о Пушкине, пожалуй, не преминул бы отпустить остроту по поводу столь округлой и полновесно-риторической фразы. Книга о Розанове полна таких вот «гуманных мест», представляющих попытку оправдать скандального мыслителя перед лицом «гармонических пошляков» на их собственном «правильном» языке.

Не забудем, однако, что книга о Пушкине подписана «Терц», а книга о Розанове — «Сиявяский». Вот так и получается, что Розанов, любивший показывать кукиш человечеству, в изображении академически благожелательного Сиявяского выступает как гуманист из гуманистов, а Пушкин, у которого всегда находили «лелеющую душу гуманность» (Белинский), в изображении хулиганствующего инородца Терца оказывается упившимся кровью вурдалаком.

Конечно, это крайние примеры, между которыми есть и переходные случаи: и у Сиявяского можно найти немало терцизмов, и Терц порой начинает сбиваться на лекторские и менторские ин-

¹ Сиявяский А. Д. Там же. С. 254–255.

тонации, но в целом два «подельника» не изменяют раз и навсегда распределенным ролям. Еврей-уголовник нужен политическому преступнику Синявскому, чтобы взорвать стилевое благообразие и вялое «интеллигентское» добронравие русской мысли, внести в нее резкие и нервные жесты, ускоренные интонации и промельки удаленных понятий, ловкость пальцев, мгновенно опустошающих чужие карманы, атмосферу скандала и толкучки: «Бей жида!», «Держи вора!». Естественно, что «жидом» и «вором» и вообще врагом всех и всего в этой ситуации выступает сам Синявский—Терц, ради художества пошедший на ряд самых неблагоприятных подлогов — имени, нации, культурных традиций. «В эмиграции я начал понимать, что я не только враг советской власти, но я вообще — враг. Враг как таковой. Метафизически, изначально»¹.

Действительно, с какой стороны ни приближайся к Синявскому, он грозит полоснуть по-терцовски заостренным бандитским ножичком. Вот и честь быть «первым мыслителем российского постмодерна» Синявский вряд ли принял бы без резких возражений. Постмодернист по определению не может иметь врагов или быть чьим-то врагом, поскольку он ничему не противостоит и ни с чем не отождествляется, он легко присваивает себе любой стиль и легко отчуждает свою собственную речь в виде цитаты. Синявскому же выпала куда большая честь быть «всеобщим врагом»: и советской власти, и русского народа, и классики, и гуманизма, и священных традиций, и прогрессивного, и реакционного человечества...

Кто такой мыслитель?

Пожалуй, самое опасное и рискованное в деятельности Синявского — не то, что он «клеветал» на Пушкина и Россию, присвоил себе бандитские замашки и «жидовскую» кличку, а то, что он был мыслителем, то есть неизвестно кем и неизвестно для чего. Сюжетные вещи Синявского: рассказы, повести, роман — как-то не проходят вполне по ведомству изящной словесности и вызывают у критиков подозрение в умышленности, надуманности как якобы чересчур «головная» проза, упражнения начитанного литературоведа. Афористические его книги не проходят по разряду на-

¹ Диссидентство как личный опыт (1982) // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1997. 7 марта. С. 25.

стоящей философии, которая предполагает строгую определенность каждого термина и точно оговоренную их связь в системе развивающихся понятий.

Мыслителя нельзя отождествлять с мудрецом. Мудрец пребывает в духовном покое, его мысль обрела точку опоры, он знает истину и согласует с ней свою жизнь, тогда как мыслитель находится в постоянном движении, он ищет и не находит. «Лисица знает много вещей, но еж знает одну большую вещь», — говорит Архилох (фрагмент 201)¹. Если мудрец — еж, то мыслитель — это лиса, которая непрестанно вынюхивает возможность поживы, выискивает многообразие смыслов, на которые откликается мысль, не сводя их к одной большой концепции, к одной всеобъемлющей системе. Мыслитель устраивает круговорот понятий — и сам втягивается в него, отталкивая от себя всякую устойчивую точку опоры. Мудрец ценит ясность головы, мыслитель любит головокружение, он опьяняется мыслью скорее, чем отрешается ею.

Мыслителя нельзя отождествлять с философом как представителем определенной академической дисциплины. Если философ создает законченные системы или систематически доказывает невозможность таковых, то мыслитель действует по принципу «бриколажа»: «все годится», «что ни попадается под руку, все пойдет в дело». Мыслитель использует любую систему как средство движения мысли за пределы системы. Мыслительство — это по сути своей инакомыслие, не политического, а наддисциплинарного уровня. Мыслитель ищет и создает проблемы там, где обыденное мышление не видит проблем, а дисциплинарное мышление считает их решенными или неразрешимыми.

Если философия есть приближение к мудрости, то мыслительство — приближение к философии, как бы вечный ее подогрев, не доходящий, однако, до точки кипения и превращения в пар отвлеченной мысли. Мыслитель бескорыстен, поскольку ничего не требует от своей влюбленности в мысль, но часто и бесплоден, поскольку ничего не дает возрастанию и накоплению мысли, а только волнует ее и сам волнуется ею. Мыслитель не чеканит понятия, не определяет их и не отделяет от других понятий, а пользуется их волновыми свойствами, их зыбкостью, размытостью, способностью незаметно переходить в другие понятия. Поле мыс-

¹ *Archilochus*, frag. 201 // M. L. West (ed.), *Iambi et Elegi Graeci*. Vol. 1. Oxford, 1971.

ли в этом случае предстает континуальным, а не дискретным. Здесь уместно сослаться на налимовское различие жестких и мягких языков¹. Философия — это жесткий язык мысли, а мыслительство — мягкий. Философ использует термины, достаточно определенные в своем значении; шкала распределения их значений тяготеет к высокой частотности и вероятности. Мыслитель, напротив, пользуется достаточно аморфными терминами или употребляет их в малоопределенном значении, как мыслеобразы, как полутермины-полуметафоры, значение которых гораздо менее вероятно и определимо, чем в языке философии, хотя и более дискретно, чем в собственно образном, художественном творчестве. Мыслительство — это широкая зона, лежащая между философией и литературой, между научностью и писательством, поэтому и писатели, тяготеющие к созданию обобщенных концепций, и философы, тяготеющие к более свободному языку притчей, мифов и образов, оказываются мыслителями. Ф. Достоевский — мыслитель от литературы, В. Соловьев — мыслитель от философии, и, хотя они движутся от разных полюсов, оба встречаются в промежуточной зоне мыслительства.

Подобно идеологу и в отличие от ученого, мыслитель работает не столько с научными понятиями, сколько с идеями и идеологемами, то есть с такими понятиями, которые интегрируют в себе оценочность, экспрессивность, эмоциональность, целеполагание. Но в отличие от идеолога, мыслитель расщепляет, релятивизирует идеи, рассекает их компоненты и свободно соединяет заново в новых идеях, при этом часто выступая как критик любой идеологии с ее жестким сцеплением понятийных и оценочных значений в каждой идеологеме. М. М. Бахтин так характеризовал разницу между идеологом и мыслителем:

Идеолог — один из самых страшных человеческих типов. Он бессознательно становится рабом своей умерщвленной части — это рабство стремится неизбежно обратиться наружу тиранией.

¹ *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М.: Наука, 1979. С. 105–108 (глава «Семантическая шкала языков»). Разделение языков по признаку жесткости-мягкости связано со статистической вероятностью распределения значений у соответствующих языковых знаков — максимальной заданностью и предсказуемостью значений у жестких языков, таких как математика, логика, компьютерные программы, и минимальной — у мягких языков, таких как абстрактная живопись или древняя индийская философия.

Напротив, мыслитель вечно насторожен по отношению к этому отчуждению, к полному окаменению своей мысли, он находится в вечном состоянии творчества, все его мышление всегда и в любой момент снова поставлено под вопрос¹.

Задача мыслителя — не столько убеждать, сколько удивлять, остраивать идеи, как искусство остраивает образы. Если здравый смысл — это успокоенность ума на преддисциплинарном уровне, а мудрость — успокоенность ума на постдисциплинарном уровне, то мыслительство — это беспокойство ума, которое побуждает его метаться, перебегать с уровня на уровень, нарушать правила одного уровня вторжением понятий другого уровня. Синявский назвал это приближение мыслей, неожиданных для самого мыслителя, «мыслями врасплах». И наоборот, как только мысли приводятся в порядок, становятся логически предсказуемыми, выводимыми по правилам системы, иссякает сила мыслительства. «Мысли кончаются и больше не приходят, как только начинаешь их собирать и обдумывать...» (МВ, 338).

Такова традиция русского мышления — мыслить порывами и урывками, охватывать все области сразу, соединяя образное мышление с концептуальным, философское с политическим. Отсюда взаимное непонимание и критика русского мыслительства и западной философии. Для западной философии русская мысль синкретична, лишена дисциплины, еще-не-дисциплинарна. Для русских мыслителей западная философия чересчур специальна, аналитична, еще-не-синтетична.

Постмодерная культура Запада пытается преодолеть узкую специализацию и замкнутость своих академических традиций, заново соединить философию с литературой, термин с метафорой, мышление с игрой — и потому могла бы многое усвоить из российского опыта «мыслительства», если бы само мыслительство приняло более трезвый и остранный взгляд на самого себя и не упивалось бы иллюзией своих бескрайних возможностей, которые то и дело оборачиваются отсутствием результатов. «Возможность противоречить самому себе, а не излагать какую-то стройную концепцию» — то, что Синявский столь ценит у Розанова, — действительно позволяет воссоздать «какой-то очень естественный и живой процесс, процесс роста и развития мысли»². Но эта же

¹ Бахтин М. М. Рабочие записи 1960 — начала 1970-х гг. // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 391–392.

² Синявский А. Д. «Опавшие листья» В. В. Розанова. Цит. изд. С. 187.

«процессуальность» мешает мыслителю предъявить результат мышления, который постоянно откладывается на потом.

Именно потому, что мыслительство лишено познавательных преград, оно особенно остро нуждается в иных способах самоограничения и самоорганизации. Взамен познавательной разделенности субъекта и объекта — нравственная участность. Мыслитель сочувственно ищет раскрытия каждого явления на такой глубине, где оно могло бы являться сущностью и целью себя самого. На область мышления переносится та заповедь, которую Кант считал основополагающей для этики: всегда относиться к человеку как к цели и никогда не относиться к нему как к средству. Мыслитель относится к каждому мыслимому явлению как к цели и никогда не превращает его в орудие идеологии, в средство утверждения бесспорной и властной истины.

Синявский — едва ли не самый чистый образец русского мыслительства конца нашего столетия, со всеми опасностями и соблазнами этого далеко не чистого, всегда взвихренного и замутненного жанра. В одном трудно усомниться: Синявский всегда шел вслед за предметом своей мысли и сам пребывал в мыслимом, вместе с ним говорил и молчал, лукавил и опрощался. Он говорил о том, что требует высказывания, и молчал о том, что требует действия, — может быть, поэтому он не сказал о «нравственности» и «ответственности» и сотой доли того, что сказал о «художестве». И если он писал о дурачестве, о босячестве, о ветре, гуляющем в поле, то потому, что и сам жил «дурак дураком» (первая запись «Мыслей врасплох»), и сам был среди тех, которые «идут, идут сейчас... и будут идти и идти...» (последняя запись «Голоса из хора»).

Манифесты нового сознания. 1980-е

Как и «Манифесты новой поэзии», эта глава воспроизводит «изнутри» сам процесс формирования постмодерного мироощущения в России 1980-х годов, но уже в области рефлексии, поэтики мысли. Термин «постмодернизм» здесь не употребляется, но рассматриваются, точнее, манифестируются и осмысляются такие составляющие постмодерна:

экологически чистое мышление, освобожденное от инструментальных и идеологических задач, — «Экология мышления» (1982);

стирание границ между образом и понятием, художественными, философскими и документально-исповедальными жанрами — «Эссеизм как направление в культуре» (1982); выход религиозного сознания за рамки определенных вероисповеданий, постатеизм как религиозный постмодернизм, формирование универсалистской веры за пределом догм, обрядов и церковных организаций — «Бедная религия» (1982);

движение к глобализму и универсализму, формирование метаязыка культуры, стоящего над разделением философских школ, художественных стилей, идеологических течений, — «Эпоха универсализма» (1984);

кристаллизация нового исторического опыта в подвижных, растущих, многозначных формах художественно-философского обобщения, несводимых к исконным и вечным «архетипам», — «К понятию кенотипа» (1984);

ускорение исторического процесса и одновременно его застывание в формах архива и электронного континуума, подготовка «конца» времени и истории — «Парадокс ускорения» (1985); возникновение постсоветской, «русско-сибирской» культуры из форм советской цивилизации — процесс, обратный тому, который описывается Шпенглером как застывание культуры в формах цивилизации, — «Рождение культуры из цивилизации» (1986–1987);

(вос)соединение теории с фантазией, методологический принцип умножения теорий в их относительной независимости от фактов, отход от критерия истины к критерию удивления в познании — «Теория и фантазия» (1987).

Жанр манифеста возродился в России в 1980-е годы после его расцвета в 1910–1920-е и полного увядания в последующие полвека, от Сталина до Брежнева. Сам этот жанр провозглашения новых идей и движений — в искусстве, философии, общественной жизни — находился под запретом в СССР, как проявление инакомыслия. Мои манифесты 1980-х годов, естественно, несут на себе печать времени, прежде всего в их эмоционально-стилевой тональности, которая сейчас, тридцать-сорок лет спустя, может восприниматься как чересчур приподнятая, пафосная. Но следует оценить настрой той поры, когда, еще даже до официального провозглашения перестройки и гласности, вдруг приоткрылся новый исторический горизонт, а строй, казавшийся незыблемым, вдруг обнаружил свою обветшалость. К изложению даже вполне рациональных идей примешивались ликующие нотки — ведь в жиз-

ни нашего поколения впервые стала возможной *манифестация*, пусть еще только в кругу друзей и коллег, на литературных вечерах. Первая публикация этих манифестов состоялась только в 1988 году¹.

Экология мышления

В наше время часто говорят об «экологическом подходе», «экологическом мышлении», принципы которого распространяются на все новые предметные области — уже не только природу, но и общество, культуру. Однако культура — это не одни лишь законченные произведения, памятники старины, хранить которые мы, безусловно, обязаны. Существует еще культура мышления, интеллектуального творчества. Быть может, пришла пора распространить принципы «экологического мышления» на сферу самого мышления? Ведь та среда обитания, частью которой мы являемся, — не только жизненная, но и мыслительная среда. Между тем ноосфера (область разума) загрязнена отходами интеллектуального производства, идеологической деятельности не менее, чем биосфера — отходами технических производств. Что же это такое — экология мышления?

Экологический подход во всем противоположен инструментальному, извлекающему пользу из данного предмета ценой его разрушения во имя каких-то внешних целей. Долгое время природа воспринималась как средство развития промышленности, обогащения общества, самовозвышения человека; между тем сами эти цели, как теперь мы ясно видим, вписаны в целое природы и недостижимы за счет ее обеднения. Точно так же интеллектуальные процессы мы привыкли оценивать по принципу их целенаправленности и результативности: а что отсюда следует? к какому выводу мы пришли? что делать дальше? Мышление представлялось не самоценным, а служебным видом деятельности, который обязательно пристраивался к чему-то внешнеполезному. Отсюда и привычка делать «выводы», «заключения», «обобщения», извлеченные из самого движения мысли, как ее конечный

¹ Эштейн М. Н. Теоретические фантазии // Искусство кино. 1988. № 7. С. 69–81. Вместо заключения. Заметки о культуре и современности // Эштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. С. 381–413.

продукт. Внутри самих мыслительных систем господствовал принцип «единоначалия»: все многообразие действительности выводилось из одного постулата, из первенства «идеи» или «материи», «опыта» или «рассудка», «воли» или «знания», «индивидуума» или «коллектива»... При этом одно объявлялось главным, а другое — второстепенным, обесмысливалось, опустошалось, переходило на роль «подпорки» или «надстройки», лишаясь самостоятельного места и значения в мироздании. Мысли использовались инструментально, становились «идеями» — орудиями подчинения и господства. Быть может, XX век войдет в историю как «век идей», ибо все прочие сферы жизни подчинялись их неумолимой логике, опутывались причинно-следственными связями, стальными цепями посылок и заключений. Идеи — и люди, ставшие их орудиями, — несут ответственность за самые страшные трагедии XX века — мировые и гражданские войны, лагеря смерти, ядерные взрывы, экологические катастрофы, политический террор: одна сторона бытия должна подчиниться другой либо подпасть под уничтожение.

Но постепенно, к концу века, власть «идей» сходит на нет. Человечество убеждается в том, что есть ценности более важные для его сохранения и развития: любовь, жизнь, природа, способность очаровываться всем единичным, неповторимым, своеобразным. Образуется новая духовная среда — сфера мудрости и любви, понимания и согласия между всеми существами, живущими на земле, сфера белой духовности, сочетающей все цвета спектра в своей лучащейся чистоте (софиосфера).

«Идеи» должны вернуться в среду естественного мышления, раствориться в ее органике. И здесь опять хочется указать на ценность того типа мышления, которое мы назвали «эссеистическим», — оно является идеологически «безотходным», поскольку не преследует цели вне себя. Есть мышление, подобное ходьбе или рывку, осуществляющее двигательный или хватательный рефлекс, обязательно к чему-то направленное, чего-то достигающее. Оно как бы упорно «идет» к выводу, результату как к своей конечной цели. Но «цель» — это всего-навсего вырожденное целое, из которого выделилась одна часть, подчинив себе все остальные. Эссеистическое мышление не нацелено, не целенаправленно, потому что оно **целостно**. Его можно сравнить не с рывком, а с дыханием: мысль выдыхает «я» в мир и вдыхает мир в «я». Одно раскрывается в другом, а не выводится из другого, как требует причинно-следственная связь. Каждое явление выступает как са-

моценное, самозначимое и вместе с тем — как образ других явлений, между ними устанавливается не господство—подчиненность, а соответствие, взаимоприсущность. Эссе показывает, как вещь пребывает в мире и как мир пребывает в вещи. В самом названии «эссе» запечатлено это свойство обратимости, двунаправленности, присущее дыханию, — это слово-перевертыш, одинаково произносимое вперед и назад. Стремление что-то доказать или опровергнуть чуждо эссеистическому мышлению, воспринимаясь как тенденциозность, интеллектуальное своекорыстие: мысль эксплуатируется ради какой-то «идеи», из нее извлекается «прибавочная стоимость» в виде жесткого приоритета одной части действительности над другой. Лао-цзы сказал, что «правдивые слова похожи на свою противоположность», а Х.-Л. Борхес заметил, что всякая значительная книга содержит в себе «антикнигу». Это не в последнюю очередь относится к эссе, которое развивает мысль в самых неожиданных и противоположных направлениях, покрывая все поле открывающихся возможностей.

Итак, пришла пора осознать, что инструментальное отношение к мысли, так же как и к природе, грозит саморазрушением человеку как мыслящему существу, *homo sapiens*. ЭКОЛОГИЯ МЫШЛЕНИЯ — это новая дисциплина разума, возникающая в зрелый период его развития, когда разум уже не может довольствоваться прикладной функцией жизнеустройства, но обнаруживает себя как самостоятельную и целостную реальность. Цель этой реальности — не в чем ином, как в ней самой. Еще недавно это прозвучало бы кощунственно, если бы не горькие уроки, преподанные нам «прикладным» использованием природы. Для чего этот лес, эта река, эта травинка? Да для того же, для чего и человек, — само для себя. Вот и мышление открывается нам как самоценная потребность и чистая радость человеческого ума, прирожденная ему дыхательная способность. На этот счет замечательно сказано у Марка Аврелия: «Пора не только согласовать свое дыхание с окружающим воздухом, но и мысли со всеобъемлющим разумом. Ибо разумная сила так же разлита и распространена повсюду для того, кто способен вбирать ее в себя, как сила воздуха для способного к дыханию»¹.

И кому, как не нам, претерпевшим умопомрачающую власть превращенных, «завербованных» форм сознания, быть первопроходцами — экологами ноосферы, хранителями ее чистоты!

¹ Антология мировой философии: В 4 т. Т. 1. Ч. 1. М.: Мысль, 1969. С. 523.

Эссеизм как направление в культуре

Эссе — частью признание, как дневник, частью рассуждение, как статья, частью повествование, как рассказ. В нем соединяются: бытийная достоверность, идущая от исповеди, мыслительная обобщенность, идущая от философии, образная конкретность и пластичность, идущие от литературы. Это жанр, который только и держится своей принципиальной внежанровостью. Стоит ему обрести полную откровенность, чистосердечность интимных излияний — и он превращается в исповедь или дневник. Стоит увлечься логикой рассуждения, диалектическими переходами, процессом порождения мысли — и перед нами статья или трактат. Стоит впасть в повествовательную манеру, изображение событий, развивающихся по законам сюжета, — и невольно возникает новелла, рассказ, повесть.

Эссе только тогда остается собой, когда непрестанно пересекает границы других жанров, гонимое духом странствий, стремлением все испытать и ничему не отдаться. Едва откровенность заходит слишком далеко, эссеист прикрывает ее абстрактнейшим рассуждением, а едва рассуждение грозит перерасти в стройную метафизическую систему, разрушает ее какой-нибудь неожиданной деталью, посторонним эпизодом. Эссе держится энергией сочетания плохо сочетаемых частей. Какому бы автору ни принадлежало эссе, в нем звучит некая жанровая интонация — неровная, сбивчивая: постоянное самоодергиванье и самоподстегиванье, смесь неуверенности и бесцеремонности, печаль изгнанника и дерзость бродяги. Эссеист каждый миг не знает, что же ему делать дальше, — и поэтому может позволить себе все, что угодно.

Хороший эссеист — не вполне искренний человек, не слишком последовательный мыслитель и весьма посредственный рассказчик, наделенный бедным воображением. Грубо говоря, эссе так же относится ко всем другим литературным жанрам, как поддавки — к шашкам. Тот, кто проигрывает в романе или трактате, не умея выдержать сюжета или системы, тот выигрывает в эссе, где только отступления имеют ценность. Эссе — искусство уступки, и побеждают в нем слабейшие. Основоположник жанра Мишель Монтень почти на каждой странице своих «Опытов» признается в своей творческой слабости, в отсутствии философских и художественных дарований, в бессилии сочинить что-либо выразительное, законченное и общепольное. «...Тот, кто изобличит меня в неве-

жестве, ничуть меня этим не обидит, так как в том, что я говорю, я не отвечаю даже перед собою, не то что перед другими, и какое-либо самодовольство мне чуждо... Если я и могу иной раз кое-что усвоить, то уж совершенно не способен запоминать прочно. (...) Я заимствую у других то, что не умею выразить столь же хорошо либо по недостаточной выразительности моего языка, либо по слабости моего ума» (эссе «О книгах»)¹.

Эссе родилось из сочетания бессистемной философии, отрывочной беллетристики, неоткровенного дневника — и вдруг оказалось, что именно в своей неродовитости этот жанр необычайно гибок и плодovit. Не обремененный тяжелым наследством, он, как всякий плебей, лучше приспособляется к бесконечно текучим условиям жизни, к разнообразию пишущих личностей, чем жанры, ведущие свою родословную от древности. Эссеизм — это смесь разнообразных недостатков и незаконченностей, которые внезапно дают обозреть ту область целого, которая решительно ускользает от жанров более определенных, имеющих свой идеал совершенства (поэма, трагедия, роман и пр.) — и потому отрезающих все, что не вмещается в его рамки.

И тут внезапно выясняется, что эссе не на пустом месте возникло, что оно заполнило собою ту область цельного знания и выражения, которая раньше принадлежала мифу. Вот где корни этого жанра — в древности столь глубокой, что, возникнув заново в XVI веке, он кажется безродным, отсеченным от традиции. На самом деле эссе устремляется к тому единству жизни, мысли и образа, которое изначально, в синкретической форме, укоренилось в мифе. Лишь потом эта цельность мифа разделилась на три больших, вновь и вновь ветвящихся древа: житейское, образное и понятийное; описательно-документальное, художественно-фантазийное и философско-мыслительное. И тончайшая, хрупкая веточка эссеистики, пробившаяся в расселине этих трех огромных разветвлений мифа, вдруг, дальше вытягиваясь и разрастаясь, оказалась продолжением главного ствола, средоточием той жизне-мысле-образной цельности, которая давно уже раздробилась в прочих, дальше и дальше расходящихся отраслях знания.

¹ *Монтень М.* Опыты: В 3 кн. Кн. 1–2. М.: Наука, 1980. С. 355, 356.

Ср. в эссе «О самомнении»: «Кроме того, что у меня никуда не годная память, мне свойствен еще ряд других недостатков, усугубляющих мое невежество. Мой ум неповоротлив и вял» и т. д. (С. 581).

И теперь, в век возрождающейся мифологии, опыты целостного духовного созидания все чаще выливаются именно в эссеистическую форму. У Ф. Ницше и М. Хайдеггера эссеистической становится философия, у Т. Манна и Р. Музиля — литература, у В. Розанова и Г. Марселя — дневник. Уже не периферийные, но центральные для культуры явления приобретают оттенок эссеистической живости, беглости, непринужденности, недосказанности. Отовсюду растет тяга к мифологической цельности, которая в эссе дана не как осуществленность, а как возможность и влечение. Почти все новейшие образы-мифологемы — Сизиф у Камю, Орфей у Маркузе, доктор Фаустус и «волшебная гора» у Т. Манна, «замок» и «процесс» у Кафки, «полет» и «цитадель» у А. Сент-Экзюпери — порождены эссеистической манерой письма: отчасти размышляющей, отчасти живописующей, отчасти исповедующейся и проповедующей, то есть стремящейся извести мысль из бытия и провести в бытие. В русло эссеизма вливаются полноводнейшие течения литературы и философии, отчасти даже науки XX века: К. Юнг и Т. Адорно, А. Швейцер и К. Лоренц, А. Бретон и А. Камю, П. Валери и Т. Элиот, Х.-Л. Борхес и Октавио Пас, Я. Кавабата и Кобо Абэ, Г. Миллер и Н. Мейлер, Р. Барт и С. Зонтаг. В России — Дм. Мережковский, Вяч. Иванов, Лев Шестов, М. Цветаева, О. Мандельштам, В. Шкловский, И. Эренбург, А. Синявский, И. Бродский, Г. Гачев, А. Битов, С. Аверинцев...

Какие разные писатели, мыслители, художественные и философские направления! Казалось бы, что может их объединить? Эссеизм — направление гораздо более широкое и мощное, чем любое из философских или художественных направлений, шире, чем феноменология или экзистенциализм, сюрреализм или экспрессионизм и т. д., — именно потому, что он не есть направление одной из культурных ветвей, а есть особое качество всей современной культуры, влекущейся к неомифологической цельности, к срастанию не только образа и понятия внутри культуры, но и ее самой — с бытием за пределом культуры. Эссеизм — область творческого сознания, столь же всеобъемлющая, стоящая над теми течениями, которые в нее вливаются, как и мифология, из которой все они проистекли.

Но есть глубокая разница между мифологией, возникшей до всяких культурных расчленений, и эссеизмом, возникающим впоследствии на их основе. Эссеизм соединяет образ и понятие, вымысел и действительность, но не уничтожает их самостоятельно-

сти. Этим эссеизм отличается от синкретической мифологии древних эпох. А также от тотальных мифологий XX века, требующих признать идеал — фактом, необходимость — действительностью, отвлеченную мысль — материальной силой и двигателем человеческих масс, одну личность — образцом для всех других. Эссеизм воссоединяет распавшиеся части культуры, но оставляет между ними то пространство игры, иронии, рефлексии, остраненности, которые решительно враждебны догматической непреклонности всех мифологий, основанных на *авторитете*.

Эссеизм — мифология, основанная на *авторстве*. Самосознание одиночки опробует все свои возможные, поневоле относительные связи в единстве мира. Свобода личности не отрицается здесь в пользу «обезличивающего» мифа, но вырастает до права творить индивидуальный миф, обретать внеличное и сверхличное в самой себе. Эта авторская свобода мифотворчества, включающая свободу от надличной логики самого мифа, формирует сам жанр. Эссе постоянно колеблется между мифом и не-мифом, между тождеством и различием: единичность совпадает с общностью, мысль — с образом, бытие со значением, но совпадают не до конца, выступают краями, создающими неровность, сбив... И только так, уповая на целое, но не забывая о разности его составляющих, может сбыться современное мироощущение.

«Эссе» буквально означает «опыт» — и таковым оно всегда остается¹. Это — экспериментальная мифология, правда постепенного и неокончательного приближения к мифу, а не ложь тотального совпадения с ним. Эссеизм — это попытка предотвратить как распыление культуры, так и ее насильственное объединение; как плюрализм распавшихся частных, так и централизм нетерпимого целого; как раздробленность узкопрофессиональной светской культуры, так и монолитность обмирщенного культа, возрождаемого с тем более фанатическим рвением, чем менее соединимы разошедшиеся края фантазии и реальности и чем труднее их спаять в непреложный догмат веры.

Эссеизм — это опыт объединения без принуждения, попытка предположить совместимость, а не навязать совместность, опыт, оставляющий в сердцевине Целого переживание неуверенности, пространство возможного, то осторожное монтеневское «не умею»,

¹ От средневекового *фр. essai* — «попытка, проба, испытание», которое, в свою очередь, восходит к *лат. exagium* — «взвешивание».

«не знаю», которое единственно свято перед лицом сакрализирующей массовой мифологии. «Мое мнение о вещах не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи» (М. Монтень)¹. Дерзость виденья — и благоговение перед самими вещами. *Смелость посылок — и кротость выводов*. Только благодаря этим двум дополнительным условиям, содержащимся в эссе, может создаться в наш век нечто поистине достойное...

Это эссе изменило своей теме «эссе», перейдя на значительно более широкое, несущее надежду всей культуре понятие эссеизма. Но кажется, только изменяя теме, эссе может оставаться верным своему жанру.

Бедная религия

До недавнего времени казалось, что так называемое религиозное возрождение в России протекает исключительно в формах возврата к традиционным религиям, к заветам предков. Блудный сын возвращается под отчий кров. Все это хорошо известно и многократно описано. Казалось, что «возвращенцы» отличаются от прежних прихожан не существом веры, а только степенью осознанности, вовлеченности, энтузиазма, характерного для неопитов, — так сказать, психологически, но не догматически, не ритуально... И действительно, требовались огромные усилия только для того, чтобы вернуться, преодолеть инерцию последних атеистических десятилетий.

Но процесс возрождения не может остановиться на этой точке, он идет дальше, в сферу религиозного творчества. Разумеется, само по себе восстановление еще долго и плодотворно будет продолжаться, но уже не в нем болевая и проблемная точка постатейстической современности. На смену традиционализму, точнее, как его развитие выдвигается религиозный авангард (лишь отчасти соответствующий тому, что на Западе называют «радикальной теологией»).

Вообще говоря, всякое возрождение (в том числе и европейское Возрождение XIV–XVI веков) приводит совсем не к тому, что предполагается возродить. То, что воспринималось на первых

¹ Там же. С. 357.

порах как возрождение античности, оказалось совершенно новой, неведомой европейской цивилизацией. Так и в России: чем дальше разворачивается религиозное возрождение, тем более оно обнаруживает принципиально новые, творческие черты. Разумеется, не под сенью храма, где все остается прежним как «оплот традиции», — но в жизни, в мышлении. Создается новая грандиозная вера, имеющая своей почвой и предпосылкой уникальное явление мировой истории — массовый атеизм.

«Смерть Бога», провозглашенная Ницше, — все еще последнее слово в радикальной западной теологии, которая мужественно учит человека жить в отсутствие Бога, в секулярном мире, как взрослый человек живет после смерти родителей, без их надзора, все-таки соблюдая внушенный ими порядок и семейную традицию. Если протестантская теология «смерти Бога» (Томас Альтицер, Вильям Хамилтон и их предшественник Дитрих Бонхоффер)¹ отражает крайнюю степень обмирщения, секуляризации веры, то бедная религия уже перешагивает этот предел, не завершает прежний, а начинает новый круг, новый цикл религиозной истории. Бог уже умер — и теперь воскресает, причем именно в той стране, которая первой в Новое время распяла Его.

Новая теология, уже не протестантская, а постатеистическая, есть теология воскресения, то есть новой жизни Бога, за пределом Его церковно-исторического тела. Теология воскресения не есть то же самое, что традиционная теология жизни Бога (в исторической церкви), и не то же самое, что радикальная теология смерти Бога (в атеистическом мире). Нулевой или, если хотите, минусовый градус — безверие, безбожие — пройден, и начинается новое возрастание веры, теистическое осмысление и преодоление самого атеизма. Через атеизм апофатическая теология отрицает себя как теологию, чтобы на следующей ступени, бедной религии, утвердить себя как верующий апофатизм уже по ту сторону всех атеистических отрицаний.

Бедная религия (название таково, что ее и в самом деле можно пожалеть: «бедная», «несчастливая») начинает с нуля и как бы не имеет традиций. Ее «боГ» — грядущий, второго пришествия, который последним судом идет судить мир (атеистическое написание «боГ» с маленькой буквы сохраняется, но в прописную вы-

¹ См.: *Altizer Th., Hamilton W. Radical Theology and the Death of God*; Paul Van Buren. *The Secular Meaning of the Gospel*; *Altizer Th. J. J. The Gospel of Christian Atheism*; William Hamilton. *The New Essence of Christianity*.

растает последняя буква, не альфа, но омега исторического процесса). Она относится к традиционным религиям примерно как авангард к реализму: религиозное значение придается самому кризису реальности, уходящей за черту мыслимого и наблюдаемого. «Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его; но Он стал невидим для них» (Лк. 24: 31) — таково явление воскресшего Христа апостолам. Традиционные знаки, атрибуты, утварь веры сохраняют значение как преемственность с бывшими откровениями и обетованиями, но центр религиозного чувства перемещается на грань настоящего и будущего, в зиянье разрыва между настоящим и будущим.

Воскресший Христос становится невидимым именно в момент Его узнавания апостолами. Теология воскресения — это не теология наглядного присутствия Бога и не атеология Его отсутствия, но парадоксальная теология такого откровения, в котором все, что открывается, одновременно и скрывается. Это предсказано уже в пророчестве Исаии о будущем Мессии: «...нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему... и мы отвращали от Него лице свое...» (Ис. 53: 2–3). С самого начала атеистическая стадия — «мы отвращали от Него лице свое» — вписана в наше восприятие Мессии. Постатеизм понимает это исчезновение Бога как знак Его подлинности, а не свидетельство Его отсутствия — как кризис изобразительности и реалистического заблуждения в теологии. Атеизм prepares путь бедной религии, которая обращается к бедности Божественных проявлений, к отсутствию «вида и величия».

Бедная же эта вера потому, что почти ничего не имеет в этом мире: ни храма, ни обряда, ни установленных правил, одну только обращенность к Богу здесь и сейчас. Не как лес или сад разрастается она — с диким могуществом или ухоженным изяществом, — но жалко и криво, словно трава, разрывающая асфальт. И однако, что сравнится с этой силой прорастания одиноких травинок? Можно сказать, что в «почти» — вся сила и слабость этой веры. Она почти ни в чем конкретном себя не выражает, но она чуть-чуть присутствует во всем, как некое смысловое натяжение в нашей расслабленной, бесславной жизни. Ибо само по себе все настолько лишено смысла: практического, экономического, эстетического, этического и т. д., — что только этот едва брезжащий религиозный смысл может как-то оправдать самые элементарные житейские поступки. Дух становится необходим, как дыхание. Ка-

теории таинства: причастия, исповеди — обретают житейскую насущность.

В 1921 году О. Мандельштам написал, что в советское время все становятся христианами: скудость материальной жизни такова, что остается жить Духом Святым и простая домашняя трапеза превращается во вкушение Святых Даров. «Культура стала церковью... Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние... Яблоки, хлеб, картофель — отныне утоляют не только физический, но и духовный голод»¹. Это верно и глубоко, но дело не только в материальной скудости, а и в смысловом дефиците. Каждый предмет советского обихода истерт и обеднен до такой прозрачности, что сквозит нездешним. Оттого вере не приходится обособляться от жизни, что жизнь потеряла свою самодостаточную культурную весомость, осмысленность, богатство, красоту. Жить — уже означает верить. Таковую веру нельзя искоренить, ибо ее храм в каждом доме, и ее могут исповедовать как те, кто посещает храмы прежних вер, так и те, кто сразу пришел к единоверию. Тут протестантская идея как бы уже вышла за собственный предел, это уже не протест против церковной веры, а перемещение веры в средоточие мирского. Как ни парадоксально, но именно в царстве постатеизма начинают сбываться религиозные чаяния начала XX века — о слиянии жизни и веры (Розанов, Мережковский, Бердяев и др.). Вера должна была насильственно упраздниться, жизнь — обеднеть, чтобы наметился путь их слияния. Ибо в гордыне своей жизнь отрекается от веры, а вера ломает и сокрушает жизнь.

У Ф. Тютчева есть стихотворение «Я лютеран люблю богослуженье...» (1834) — о вере, перешагивающей порог опустевшего лютеранского храма.

...Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

И вот перешагнула — и началось ее внехрамовое служение, не дополнительное к храмовому, а именно укорененное в миру, в каждодневной потребности соотносить жизнь с абсолютным смыслом. В этике это дает свои ответвления в виде таких катего-

¹ Слово и культура // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1971. С. 223.

рий, как «ближнечувствие» и «ближнемыслие», то есть каждый человек освящает прежде всего действительность, непосредственно его окружающую, постепенно расширяя ее. Единичность выступает в форме близости человека к человеку: освящаются прежде всего отношения к самым близким, родным.

Быть может, главная идея бедной религии состоит в том, что теология должна заниматься единичным, это ее специфический предмет. Именно в своей единичности каждая личность и каждая вещь обретают подобие единому Богу, поэтому теология — это наука о единичном, уникальном, неповторимом. Единичное — не то же самое, что единое. Пантеизм, то есть представление о том, что Бог — во всем, подвергается критике, особенно те моменты, которые ведут пантеизм к атеизму, всебожие к безбожию: если Бог во всем, значит ни в чем. Для бедной религии Бог не во всем, а в каждом, в кажлости всех вещей, в том, что отличает одну от другой, не в протяженности, а в прерывности и т. д. По мере того как мы вычленяем отличительные признаки вещи, постигаем ее единственность, раскрывается самое глубокое, сакральное ее измерение, замысел о ней Бога. Каждая вещь единична лишь потому, что единствен сам Бог, и богоподобна (теоморфна) она именно в аспекте своей единичности. Иначе, без Бога-единицы, остается только мир субстанций, масс, количеств. Соответствующее направление именуется «теоморфизмом», в противоположность антропоморфизму; суть теологии в том, чтобы говорить о всем бесконечном многообразии явлений в модусе их единственности, а значит, Богоподобия.

У каждой религии, направления, секты — свои откровения, основатели, особое историческое время, национальная принадлежность... Но последнее откровение может быть только одним и общим для всего мира, иначе оно не было бы последним. Как Бог-Творец един перед лицом одного человека Адама, так едино человечество перед лицом Бога, завершающего мировой процесс. Достоверно, что с каждым часом мир приближается к своему концу, усиливая объединительные моменты веры. Начала у всех религиозных традиций — разные, а конец может быть только единым, и отсюда — прогрессирующая единоверческая тенденция. Если Бог един, то такой же должна быть и вера. Наличие многих вер в единого Бога — это еще непреодоленная стадия многобожия, когда единство достигнуто в предмете, но не в способе веры. Многоверие было естественно лишь в условиях многобожия, единого-

жие же требует единоверия, и к нему ведет эсхатологический процесс, сводящий религиозные традиции, по-разному начатые, в единстве конца.

Надо сказать, что объединение вер, особенно под эгидой разума, провозглашалось и раньше (например, в XVIII веке у Г.-Э. Лессинга). Но лишь сейчас, на определенной почве, а именно атеистической, такое объединение становится живым чувством и потребностью. Ибо атеизм, отрицая в равной степени все веры, тем самым наглядно выявляет то, что их объединяет. В своей позитивности веры не могли соединиться, этому препятствовали твердые исторические, национальные, семейные традиции. Когда же произошел разрыв с традициями, обнаружилась некая единая, вневероисповедная, сверхисторическая форма самой веры. Бедная религия и есть именно общий знаменатель всех вер, их общая форма, ставшая содержанием постатеистической веры. Атеистический разрыв с религиозными традициями ведет к постатеистическому их объединению.

Во всех других исторических условиях «единая вера» была бы искусственным экстрактом, вымученной, схоластической выдумкой кабинетных утопистов. Но там, где реальностью стало отрицание всех вер, там и единоверие постепенно становится живой, настоятельной реальностью. В основном это, конечно, интеграция монотеистических вер, имеющих общий авраамов корень. Такой единоверческий комплекс можно обозначить как *теомонизм* — уже не «единобожие», «единый Бог» (монотеизм), но «Богоединство», «единство в Боге». История монотеизма, впоследствии расколовшегося на иудаизм, христианство и мусульманство, завершается в теомонизме; вера в единого Бога — в единстве самой веры. В этом, кстати, существенное отличие бедной, «постмодернистской» теологии от протестантского модернизма, ориентированного на одно только христианство, причем строго евангельского и даже «очищенного», демифологизированного толка. Единоверие скорее ориентировано на Книгу Бытия и Откровение Иоанна, на откровение Начала и книгу Конца, в которых обнажается единство человечества на пределах его существования (доисторического и сверхисторического).

Вообще, во всей этой бедной религии нет почти ничего сформированного, определенного, она проявляет себя, скорее всего, как повседневность огромного количества людей, которые мало что знают друг о друге. У нее нет пророков, провозвестников, потому что она живет предчувствием конца, доходящим до нас не

в виде откровения, а в виде смысловой гулкосты, разреженного пространства, окружающего наши собственные слова и поступки. В этом уникальность ситуации: потеряв на долгое время контакт с Божьим словом, люди очутились в зоне Божьего слуха. Никто не говорит от имени Бога, но все говорят так, как если бы их Кто-то слышал и эти слова оставались бы надолго, запечатленные высшим слухом.

В начале XX века в России было популярно пророчество Иоахима Флорского (1130–1202) — итальянского мистика, создавшего учение о трех духовных эпохах в истории человечества, соответствующих лицам Троицы. Первая эпоха возведена («ветхим») Заветом Отца, вторая — («новым») Заветом Сына, третья будет эпохой Святого Духа. Это учение повлияло на таких апокалиптически настроенных мыслителей, как Дмитрий Мережковский и Николай Бердяев, которые говорили о Третьем Завете, Завете Духа Святого, который якобы должен быть заключен с человечеством после Заветов Отца и Сына. Но если Слово уже было сказано человеку в первых двух Заветах, то третьим будет не Завет, а Ответ: слово самого человека как ответ на слово Божье. Вот почему у бедной религии нет пророков, говорящих от имени Бога, но только обыкновенные люди, говорящие Богу.

Слух — это предел, дальше которого не может зайти опредмечивающая сила безбожия. Божье слово, как бы ни было велико и необъятно, все-таки может быть опредмечено, пересказано, перетолковано, осмеяно, отвергнуто, но Божий слух не поддается никакой объективации. Мы в нем, он же всегда больше нас, объемлет, как горизонт. Тем самым Слух готовит людей к последнему суду, когда говорить и отвечать будут они, а Судия — только слушать и решать. Слово уже было в начале, чтобы вести и направлять человека, в конце же говорит сам человек, отвечая за свои пути перед Богом.

Эпоха универсализма

Последние десятилетия XX века, быть может, войдут в историю культуры как эпоха универсализма. Все художественные стили и направления, все философские школы уже исчерпали себя в первом и обособленном приближении к реальности. Отсюда попытки определить характер новой эпохи через такие приставки, как *пост*, *транс*: *постмодернизм*, *трансавангард*, *постструктура-*

лизм... Но очевидно, что такого рода определения выдают свою зависимость именно от того, через что они тшатся перешагнуть.

Суть же состоит в том, что авангард, модернизм, структурализм были последними по времени возникновения школами, выработывавшими некий обособленный художественный и философский язык, «иной» и «более истинный» по отношению к предыдущим. Теперь ситуация изменилась. Никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших. Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного *сверхъязыка*, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа. Никому не придет в голову утверждать, что одна клавиша рояля лучше («прогрессивнее», «истиннее») другой, — все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка. В этом суть универсализма — уже не утопии, рисовавшейся Г. Гессе в романе «Игра в бисер», а реальности современных художественных и философских исканий. Подобно тому как алфавит не может состоять из одной буквы, так и алфавит культурного метаязыка включает все те языки, которые были развиты ранее, в рамках отдельных, исторически обусловленных, национально замкнутых школ, стилей, канонов, методов. Без этого восхождения на новый уровень всечеловеческого самосознания невозможно дальнейшее движение и внутри отдельных, профессионально разграниченных областей.

Поэтому современное искусство, литература, философия постоянно скрещивают разные жанры и методы, переводят с языка на язык, контаминируют образы в понятия из разных эпох и систем, обучаясь *метаязыку*, двигаясь в сторону его универсального применения. При этом нередко на стыках разных языков, в осознании их частичности, в преодолении их замкнутости возникают элементы иронии и пародии, без которых не обходится ни одно серьезное современное произведение. «Ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате» — определение постмодернизма, данное Умберто Эко¹. Но было бы непоправимой ошибкой сводить этот побочный эффект к основному, считать пародийность непресту-

¹ См.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Андреева Л. Г. М.: Прогресс, 1986. С. 228.

паемым горизонтом всего современного искусства, как это делают некоторые теоретики постмодернизма и трансавангарда на Западе. Смысл происходящего процесса — не осмеяние всех существующих языков в их претенциозности и ограниченности, а преодоление этой ограниченности, выход на уровень мета-языка, то есть универсалистского творчества.

Процесс этот совершается по историческим меркам очень быстро и, безусловно, вписывается в общую картину ускоренного движения человечества к некоей точке «икс» или точке «омега». Известно, что человек, находящийся в ситуации смертельной опасности, порой испытывает мгновенное озарение: перед его мысленным взором проносятся все картины предыдущей жизни, развернутые до мельчайших деталей и вместе с тем взаимопронизанные, слитые воедино. Нечто подобное происходит сейчас в масштабе всего человечества: на грани грозящего уничтожения вся история переживается заново, в уже укороченных, смертельно сжатых пределах, куда спрессовываются десятки эпох и культур, сотни идей и стилей, чтобы озариться последним, всепроясняющим смыслом. Этот экстремальный миг, спроецированный на шкалу исторического времени, может занять несколько десятилетий, отведенных человечеству, чтобы произвести экзистенциальный расчет с жизнью. При этом сам Конец, столь мощно организующий сейчас на новом уровне наше самосознание, может и не наступить, превосхищенный нашей внутренней работой, — как выдержанное испытание, а не заслуженное возмездие.

В предыдущие эпохи универсальное сознание, преодолевающее национальную, профессиональную, конфессиональную ограниченность, было уделом лишь отдельных, возвышенных представителей человеческого рода, их мечтой и утопией. Сейчас этот универсализм становится воздухом человечества, последним глотком земной жизни и духовной свободы. По мысли Даниила Андреева, автора трактата «Роза Мира» (1958), всемирность, перестав быть абстрактной идеей, сделалась всеобщей потребностью. Только теперь, обзаведясь ядерным оружием, человечество вошло в возраст зрелости, стало полномочным нравственным субъектом, которому доверено право самому выбирать между жизнью и смертью. Раньше оно не могло истребить себя — и по-детски воспринимало жизнь как дар, который нельзя отклонить. Теперь это возможно технически, и жизнь впервые ставится под вопрос, на который должен быть дан соразмерный и обязывающий ответ. Если жизнь и сохранится, то получит новую духовную перспективу,

как выбор самого человечества, вобравший ту полноту смысла, какую заключает в себе сознательный отказ от смерти. Не исключено, что такое состояние мучительной неопределенности — с оружием, но без войны — продлится достаточно долго, чтобы человечество привыкло к нему, научилось крепко держать жизнь в собственных руках и, пройдя искус самоубийства, созрело бы до свободного и сознательного творчества жизни. Человечеству придется выработать новую этику и метафизику, которая позволила бы ему спастись от себя самого. Если оно выживет, то благодаря собственной воле и разуму, а не превосходящим и опекающим силам природы; благодаря силе своей культуры, а не слабости своей техники.

С того момента, как человечество обретает способность самоуничтожения, начинается новая эпоха истории — эпоха универсализма. Живет каждый по-своему, но гибель — одна на всех, значит вместе и обязаны выжить. Катастрофа неотступно маячит впереди — как фактор, работающий на воспитание и объединение человечества. Уже нельзя сбросить противника в пропасть, не рухнув за ним вслед, — так прочно, как *цепи*, сковали нас узы всечеловеческого *братства*. Уже нельзя применять насилие, не подвергаясь его разрушительным последствиям. Универсализм этики: «какою мерой мерите, такую отмерено будет вам» — становится политическим императивом. Итак, универсализм — это полнота общения человечества с самим собой, человечества, осознавшего себя единым и, быть может, единственным во вселенной творцом культуры. Приобретая власть над собственной жизнью, ту свободу, которой раньше распоряжался лишь отдельный взрослый индивид, *человечество становится человеком*, впервые как *целое* очеловечивается — оказывается автокоммуникатором, то есть непосредственно обращается к самому себе — на всех языках, которые когда-либо выработали эпохи и народы, искусства и ремесла, науки и конфессии. Универсализм — это не смешение или интеллектуальное комбинирование разных языков, не культурное эсперанто — это мгновенное озарение, раскрывающее в глубинах человечества его целостное, неделимое «я».

Архетип и кенотип

Как известно, «архетипами» К. Юнг назвал обобщенно-образные схемы, формирующие мир человеческих представлений и устойчивыми мотивами проходящие через всю историю куль-

туры. Поскольку архетипы коренятся в коллективном бессознательном, они изначально заданы психической деятельности всякого индивида, проявляется ли она в сновидениях или созданиях искусства, в древних религиозных памятниках или современной коммерческой рекламе. Такие архетипы, как «невинное дитя», «голимый пророк», «философский камень» и пр., повторяются во множестве произведений, истоки их — в первобытной мгле бессознательного.

Наряду с «архетипами» теоретики литературы и искусства часто пользуются понятием «типа», вкладывая в него представление о конкретно-исторических закономерностях, обобщенных в художественном произведении. В этом смысле «типическими» называют образы Чацкого, Онегина, Чичикова, Обломова, поскольку в них преломились наиболее характерные особенности эпохи, нации, определенного общественного слоя. Если в архетипическом проявляется самый нижний, доисторический пласт «коллективной души», то в типическом запечатлен ход истории, предстающей в своих социально обусловленных и конкретных по смыслу проявлениях.

Однако архетипическим и типическим не исчерпывается содержание культурных форм и художественных образов, взятых в их предельной обобщенности. Универсальность может быть не предзаданной априорно и не ограниченной исторически, но устремленной к последним смыслам истории, к сверхисторическому состоянию мира, когда раскрываются и такие «схемы», «формулы», «образцы», которые не имеют аналогов в доисторическом бессознательном. По контрасту с архетипами эти духовные новообразования, пронизывающие всю культуру Нового времени и особенно XX века, можно было бы назвать КЕНОТИПАМИ.

Термин «кенотип» образован от древнегреческих слов «kai-nos» — «новый» и «typos» — «образ», «отпечаток». «Кенотип» — это буквально «новообраз», обобщенно-образная схема мыслительности, не имеющая прецедентов в коллективном бессознательном и по своему символическому значению относимая к будущему. Если в архетипе общее предшествует конкретному, как изначально заданное, а в типе — сосуществует с ним, то в кенотипе общее — это конечная перспектива конкретного, которое вырастает из истории и *перерастает* ее, прикасаясь к границам вечного.

Все, что ни возникает, имеет свой сверхобраз в будущем, о чем-то пророчит или предостерегает, и эта кладовая сверхобра-

зов гораздо богаче, чем ларец первообразов, в котором замкнуто бессознательное древности. Для того и дана человечеству открытость истории, чтобы в ней рождалось и проявлялось сверхисторическое содержание, вечность получала бы «прибавочную» стоимость и образ ее не просто сохранялся, а возрастал во времени.

Например, «волшебная гора» в одноименном романе Т. Манна — образ архетипический, связанный с комплексом древнейших представлений о месте обитания богов (Олимп, Герцельберг — гора, где Тангейзер провел семь лет в плену у Венеры). Что касается туберкулезного санатория, размещенного на ее вершине, то это скорее кенотипический образ, в котором кристаллизуется исторически новая система понятий, развернутая Т. Манном в размышлениях о «новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания болезни и смерти»¹. «Славенский немец с влажным очажком», как называет Ганса Касторпа Клавдия Шоша, или рентгеновский снимок легких, который он запрашивает у нее вместо обычной фотографии, — все это не просто социально характерные детали, но и не «издревле заданные формулы» (как Т. Манн определил архетипы) — это кенотипические образы, через которые проходит новая культурная семантика, сформулированная Касторпом как «гениальный принцип болезни».

В своих эссе, посвященных Ницше и Достоевскому, Т. Манн подчеркивает исторический характер возникновения «болезни» как культурного феномена — и вместе с тем ее универсальный смысл, по-новому организующий духовную жизнь человечества. «...Именно его (Ницше. — М. Э.) болезнь стала источником тех возбуждающих импульсов, которые столь благотворно, а порой столь пагубно действовали на целую эпоху»². Физиологическая конкретика, искусно подобранная в романе, — туберкулезный процесс как заболевание ткани, снабжающей организм воздухом, самой тонкой и «бестелесной» из всех субстанций, — обеспечивает непрерывный выход к художественной метафизике духа. Манновская кенотипика, рожденная конкретной культурно-исторической ситуацией: творчество «больных провидцев» Достоевского и Ницше; атмосфера утонченного разложения, ознаменовавшая «конец века»; «декаданс» в литературе и искусстве; опыт Первой мировой войны, — извлекает из этой ситуации все возможные

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 171.

² Там же. Т. 10. С. 352.

смыслы, но не ограничивает их рамками эпохи, а, переплавляя в образы легочной болезни, придает им эсхатологическую окраску. Кенотипы «туберкулезного санатория» и «рентгеновской пластинки», при всей своей очевидной универсальности, никак не запроектированы на исходных уровнях «коллективного бессознательного» и не имеют аналогов в древней мифологии. Кенотип — это познавательно-творческая структура, отражающая новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившаяся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимая, выступающая как прообраз возможного или грядущего.

По-видимому, кенотипические образования можно обнаружить не только в сфере литературно-художественной, но и среди тех реалий современной техники, быта, культуры, значение которых выходит и за рамки собственной предметности, и за грань современности как таковой. Кенотипично метро — система подземных склепов, наполненных не могильным покоем, но суетой и движением миллионов живых людей. Кенотипичность того или иного жизненного явления обнаруживается в его мгновенно угадываемой символической емкости, в обилии метафор и аналогий, сопровождающих процесс его общественного осознания: например, рак часто осмысляется как болезнь социального организма, злокачественное упрощение и однородность его структур.

В одном и том же культурно значимом явлении могут одновременно выступать и архетипические, и кенотипические слои. Так, берег, разделяющий две стихии, море и сушу, глубоко архетипичен, о чем свидетельствуют и многочисленные литературные произведения («Фауст» Гёте, «Медный всадник» Пушкина...). Но вот использование берега в качестве места для отдыха, оздоровления всеми подступающими сюда стихиями (солнца, воды, песка) — одним словом, то же физическое место, взятое в ином метафизическом значении, как пляж, — это уже кенотип, рожденный нашим временем. Смысловая разница очевидна.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн...

*А. Пушкин.
Медный всадник*

Моей души предел желанный!
Как часто по берегам твоим

Бродил я, тихий и туманный,
Заветным умыслом томим...

А. Пушкин.
К морю

Безошибочная интуиция Пушкина подсказывает: на берегу — место законодателя или мятежника. Именно на границе и рождается порыв к безграничному, «великая дума» и «заветный умысел», простирающийся за пределы доступного. На берегу стоят или по берегу ходят — тут видится фигура стража, берегущего границу стихий, или нарушителя, замыслившего ее преодоление. На пляже все подчинено горизонтали, здесь не стоят, а лежат, отдаваясь рассеянному покою, ленивому млению. Если берег ставит между стихиями всеразделяющее «или-или», то пляж — всеовещающее «и... и». Граница бытия при этом превращается в бытие и быт самой границы, место отдыха и удовольствия, где все стихии играют вокруг человека, покорные, любящие. Не в это ли будущее устремляется человечество — с той же скоростью, с какой оно летом устремляется на пляжи, обретая в этих самых густонаселенных местах мира, где теснота прилегающих тел почти равняется площади самой обжитой суши, свой утраченный рай? Не это ли превращение всей земли в нескончаемый пляж, золотую песчаную россыпь, — предельная задача самообожествленного человечества? Кенотип пляжа исполнен своего грозного и предостерегающего значения, указывая на вырождение человеческой мечты о возвращенном рае, о месте вечного блаженства.

Согласно распространенному представлению об архетипах, все новое — это феноменальная оболочка «первосущностей», фонд которых остается от века неизменным. Однако сущность может быть так же нова, как и явление. Время не только варьирует изначально заданные архетипы, его задача более фундаментальна — творчество новых типов, причем не только таких, которые остаются обобщениями своей эпохи, но и таких, которые обретают сверхвременное значение. Кенотипичность — это возможность универсализации нового исторического опыта, перспектива, обращенная не к началу, а к концу времен, как их растущая смысловая наполненность и вместимость.

Соответственно для обозначения этих открывающихся изменений культуры нужна новая, *проспективная* терминология, которая отсылала бы не назад, к доисторическим фазам и формам

сознания, а вперед. Между тем в размышлениях о современной культуре постоянно всплывают термины «мифологема», «архетип», которые подменяют суть дела: та сверхисторическая направленность и универсальность, которые нарастают в современном сознании, — вовсе не архаического, предличного образца, и ретропективная терминология здесь не годится.

Введение понятия «кенотип» в принципе не противоречит теории бессознательного, поскольку сам К. Юнг предполагал в нем возможность резких метаморфоз, предвосхищающих исторические сдвиги. Бессознательное, по Юнгу, способно к творчеству нового, исторически подвижно и продуктивно. Но тогда тем более важно выделить в нем консервативные, охранительные слои, относящиеся к области архетипов, и слои динамичные, созидательные, производящие все новые кенотипы. Предлагаемый термин и призван восполнить этот изъян — не теории, а ее словесной артикуляции.

Парадокс ускорения

Этот текст был написан в 1985 году, когда новая власть в лице М. С. Горбачева выступила с лозунгом *ускорения* общественно-экономического развития страны. Мне в этом слове послышался не столько политический, сколько физический и мистический оттенок...

«Что нового?» — этот вопрос, такой беглый и невнимательный, таит в себе возможность глубокого ответа, которую мы обычно пренебрегаем. Что нового во мне, в мире — это вообще кратчайшая формула того, о чем стоит думать и говорить. Это не значит — обсуждать новости. Новостей много, а новое — одно, предмет душевного бодрствования, ибо в нем сжатый итог прошедших времен и образ времен грядущих. Новизна — обретение вещами все большей завершенности, вызревание времени, за которым должна последовать жатва. И поскольку сроки Конца не определены, новизна — это его ближайшая явь, к нам обращенная, требующая непрерывного внимания и духовного сосредоточения.

Нет ничего более таинственного, чем новизна. Как ясен и прост мир платоновских идей, вечных эйдосов! Великий переворот, произведенный христианством на исходном рубеже нашей эры, сделал мир более таинственным, чем раньше, и придал существ-

венность каждому мигу между настоящим и наступающим. Мы попали в «историю» — авантурный сюжет, где с каждым мигом растет напряжение тайны и захватывающая неизвестность. Причем действие развивается по нарастающей. Вдумаемся: мы живем в «новую эру», в «новое время» новой эры, в «новейший период» нового времени новой эры. Да и новейшее внутри себя уже несколько раз обновилось, только в языке нет сверхпревосходных степеней.

Каждый год по насыщенности новизной едва ли не равен прежним столетиям. Это отмечалось уже и на заре Новейшего времени, когда оно стало ощутимо разгоняться... Вот наблюдение Осипа Мандельштама:

Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенций исторической силы, энергии. Благодаря изменению количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени...¹

Если законы сюжетообразования примерно одинаковы во всех областях, то не означает ли такое убыстрение темпов истории, что она приближается к развязке? В единицу времени происходит все больше и больше событий, пока не произойдет *Все...*

Заметим, что убыстрение — процесс противоречивый, раздваивающийся на новизну и старину, которые возрастают в равной и взаимозависимой степени. Чем скорее происходит обновление культуры, тем стремительнее в ней и процесс устаревания. Скорость развития обгоняет самое себя и превращается в неподвижность. Статьи, опубликованные два-три года назад, древнее, чем шумерские клинописные таблички, и покрыты более толстым слоем забвения. Почти любой роман или монография немедленно, в миг появления, становится памятником своей, только что прошедшей эпохи, напоминая те образцы, которые не так давно были замурованы в основание Трибьюн Тауер (Tribune Tower) в Чикаго и зарыты в пески аризонской пустыни с единственной целью — сохранить их для грядущих поколений. *Идея прогресса оборачивается реальностью архива.* Культура не может не стремиться

¹ Мандельштам О. О природе слова (1922) // Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 241.

к наивысшей производительности, к предельному ускорению — но это означает и скопление гигантских вещественных масс в запасниках, музеях, архивах, каталогах, превращение всего здания культуры в стремительно разрастающийся склеп, на верхнем этаже которого еще бурлит какая-то жизнь, а завтра и он опустится в область безмолвия и покоя.

Особенно это ощутимо на Западе: художественные направления и жизненные стили, прошумевшие несколько лет назад, отходят в сферу археологических интересов. И то новое, что приходит ему на смену, заранее обставляет себя атрибутами грядущей известности, укладывает свое содержимое в папку, коллекцию, каталог, архив, энциклопедию. Отсюда совокупность приемов, которые можно охарактеризовать как АРХ—АРТ, искусство, пользующееся методами археологии и археографии и мимикрирующее под древние, омертвелые формы культуры. На живое отношение к современности почти не остается времени — только в преддверии будущего, на ближайших подступах к нему кипит жизнь, а настоящее — это уже замурованная ниша, которая когда-нибудь, возможно, заинтересует любопытного историка. Лишь на своей поверхностной пленке культура современна, а изнутри она музейна и архивна, оседает под тяжестью собственных отработанных слоев. *XX век — снаружи, а внутри — Египет*. Вечность камней под тончайшим, как пыль, налетом времени.

Отсюда — ничуть не умозрительная гипотеза дальнейшего развития этого процесса. Любой возникающий факт становится сразу же историей, консервируется в звуковых, визуальных, текстуальных образах, записывается на магнитофон, снимается на фотопленку, заносится в память компьютера. Точнее было бы сказать, что он *рождается в форме истории*, у него нет младенчества, он от рождения старец, наделенный памятью о своем прошлом. В конце концов, запечатление предопределяет свершение, предписывает ему те формы, в которых оно должно быть зарегистрировано, представлено, отражено. История останавливает свой ход, потому что все становится историей. Поток времени может двигаться среди неподвижных берегов, но когда все вокруг становится временем, тогда течение прекращается — это уже мерно колышущийся океан.

Благодаря системам видеозаписи и персональным компьютерам становится технически осуществимым превращение каждой индивидуальной жизни в архив, легко размещимый в растущих емкостях электронной памяти. Картина Леонардо или симфония

Моцарта, разговор по телефону и игра с ребенком, запах цветка или зрелище неба в предвечерний час — все это может быть записано на пачке перфокарт или цифровом диске, представлено в символической, закодированной форме. Реальность, состоящая из последовательности мгновений, представит их теперь в соположенности, одновременности, как совокупность информационных единиц, заложенных в память машины. *Время уступит место выбору.* С чего вы хотите начать день: с заката или восхода, с музыки Возрождения или с картин сюрреалистов? По мере углубления машинной памяти вся история — история всего — предстанет как на ладони, то есть упразднится в своей историчности. Вокруг каждого человека воцарится вечность архива, в котором он по своему усмотрению волен перебирать папки. В этом музее современность по своему статусу неотличима от прошлого и представляет такой же доступный предмет выбора — на какую кнопку нажать, какой открыть канал информации. *Музееведы и археологи — пророки этого грядущего мира,* который весь перейдет в модус прошедшего как записанный, отснятый, сбереженный.

Таков один из возможных вариантов «конца времени». Наша задача, однако, не заниматься предсказаниями, а вникнуть в природу всемирно-исторического ускорения, которое захватывает в свой круговорот все новые страны и регионы. «Ускорение» — это не просто злободневное политическое понятие, это философская категория, связанная с самыми глобальными проблемами истории и эсхатологии (если понимать последнюю как учение о последних судьбах мира). Еще раз повторим: ход истории от эпохи к эпохе в целом убыстряется, достигая к концу XX века небывалой стремительности: за один год в политике, науке, культуре свершается столько событий, сколько в прежние времена не вмещало и столетие. Казалось бы, такое ускорение опровергает древнейшие религиозные и мифологические пророчества о том, что мир обретет «вечность и покой», что «времени больше не будет». Однако реальность ошеломляет нас парадоксом: по мере убыстрения всяческих изменений возрастает неизменное, вечностное содержание культуры. Устремляясь в будущее, культура стремительно превращается в свое собственное прошлое. Новое и старое, возрастая с равной скоростью, как бы замыкаются друг на друге, образуя *внутри самого ускорения ситуацию покоя*, приближаясь к *нулевой отметке времени* — царству вечного настоящего. Мир, достигая высших скоростей, замирает в полете. Если

«покой есть главное в движении» (Лао-цзы), то чем больше движения, тем больше покоя.

Как показывает общая теория относительности, в системах, чья скорость приближается к световой, перестает течь время. Быть может, аналогичный закон применим и к историческому времени, по крайней мере на фазах его максимального убыстрения. Тогда эсхатология с ее чаянием вечного царства — вовсе не отрицание и не прекращение истории, а возведение ее в высшую степень историчности, *замирание-в-ускорении*. Эсхатология — это переход истории на скорости, близкие к световым, это свечение самой реальности, развоплощение вещества в свет. История может преодолеться только *изнутри самой истории*, как закономерность ее саморазвертывания, как раскрытие смысла вечности в каждом мгновении, как со-времённость всех времен.

Рождение культуры из цивилизации

1

Вопрос о культуре и цивилизации, казалось бы давно устаревший, вновь ставится в повестку дня. Само переломное, порубежное состояние нашей сегодняшней культуры наводит на мысль, что речь идет не просто о смене фаз внутрикультурного развития, но о чем-то гораздо большем — быть может, о рождении культуры нового типа из цивилизации, которая пришла на смену предшествующему, дореволюционному типу культуры и господствовала на протяжении последних десятилетий. Поэтому есть смысл напомнить о различии этих двух глобальных понятий, об их исторических соотношениях.

По Шпенглеру, цивилизация — это закат и сумерки культуры, когда на место живых и органических форм духовной деятельности приходят механические, массово-уравнительные, государственно-технократические. «Цивилизация есть совокупность крайне внешних искусственных состояний, к которым способны люди, достигшие последних стадий развития. Цивилизация есть завершение. Она следует за культурой, как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как окоченение за развитием... Она неотвратимый конец; к ней приходят с глубокой внутренней необходимостью все культуры»¹.

¹ Шпенглер О. Причинность и судьба. Закат Европы. Т. I. Пг., 1923. С. 33–34.

Однако возможен, а в нашей ситуации особенно значим и обратный вектор развития. Во всяком случае, русская и американская история демонстрирует нам, что культура может рождаться из цивилизации. Скажем, в США XIX века существовала мощная буржуазно-демократическая цивилизация, достигшая технических и экономических высот, но почти нищая по своей культуре, ввозившая все лучшее, за немногими исключениями, из Европы. Появление же американской культуры как самобытного, духовно укорененного национального организма, способного оказывать мировое влияние, — это уже факт XX века, определившийся после Первой мировой войны. То же самое в России. Наш XVIII век — господство цивилизации, образованной реформаторской деятельностью Петра и воздействием западноевропейских образцов: каменный фундамент, придавивший аморфную почву. Лишь столетие спустя, примерно в двадцатые годы XIX века, эта цивилизация, постепенно сродняясь с национальной почвой, перерастает в самобытную, духовно выстрадавшую русскую культуру Нового времени. Не в этом ли смысл известного замечания Герцена: на реформы Петра Россия сто лет спустя ответила ослепительным явлением Пушкина? Культура в таком контексте — это ответ народа на вызов чуждой ему цивилизации: ее освоение.

По-видимому, Шпенглер был прав в своем анализе органических культур (индийской, китайской, западноевропейской и пр.), возникающих на собственной этнической основе и затем по мере дряхления вырождающихся в цивилизацию. Обратный процесс свойствен регионам, подпадающим под сильнейшее влияние чуждых культур, которые на их почве, овнешняясь и застывая, дают начало цивилизациям. Там, где цивилизация привносится извне, где она является заимствованной, «дочерней», как в Америке или России XVIII века, — там она предшествует культуре, перерастает в нее по мере своего созревания и угасания.

Для таких народов, начинающих очередной цикл своего развития с состояния цивилизации, с примата общественных и политических интересов, государственных и гражданских идей, культура — это вечерение мира, образование в его сумерках множества тайных, интимных, духовных миров. Пройден цивилизованный день с его «народным шумом и сехом» (О. Мандельштам) — лучи начинают рассеиваться, сложно преломляться, окрашиваясь в многообразные, фантастические тона; и вот это цветение закатных красок, сменивших ясный и скучноватый день, и образует

богатство культуры. Все земное уже взято, все историческое достигнуто — и тогда, приближаясь к тайне своего конца, цивилизация, окутанная сумерками и приобретающая потустороннее зрение, превращается в культуру. «Сова Минервы вылетает в сумерки», — любил повторять Гегель.

Когда исчерпывается историческая идея, питавшая цивилизацию, начинается расцвет метафизических идей. Когда цивилизация переживает свой собственный изначальный проект, переступает срок, отпущенный для его исполнения, она живет уже после собственного конца, в своем загробном инобытии, которое и есть — культура. Культура — это цивилизация, осознавшая собственную конечность, вступившая в эпоху угасания, в ходе которого прорезывается ночное зрение — видение потустороннего, заостряется метафизическая чувствительность к последним вопросам. На смену политике как господствующей сфере цивилизаторской деятельности приходит религия, философия, искусство. Так, «вечерение» петровской цивилизации на протяжении столетия: от Николая I до Николая II, от Пушкина до Блока и Хлебникова — дало удивительный феномен русской классической культуры, творческая интуиция которой обострялась чувством нарастающего кризиса общественных отношений. Культура — это сумерки цивилизации, это фермент брожения, проникший в дистиллированную жидкость, это превращение воды в вино — чудо преобразования.

Важнейший момент в переходе от цивилизации к культуре — это внутреннее раздвоение, способность увидеть себя со стороны. Русская цивилизация XVIII века была за редчайшими исключениями (Радищев, отчасти Новиков) монолитной, лишенной органического «порока» — саморефлексии. Лишь в двадцатые годы XIX века господствующий класс раскалывается, порождая политическую оппозицию — в виде декабризма и психологию аутсайдерства — в виде «лишних людей». Именно в результате этого самораскола в дворянстве, трещины в социальном фундаменте цивилизации, и родилась замечательная русская культура XIX века.

Итак, культура — это цивилизация, осознавшая свой конец, впустившая в себя собственную гибель — в виде политической оппозиции, или экономического кризиса, или экологической катастрофы, или культурного метаязыка (использующего язык данной цивилизации как средство ее самоанализа и самокритики). Чувство боли и гибели, работающее изнутри цивилизации, — это

и есть ее способность становиться культурой... И не нужно нам скрывать от себя, искусственно притуплять эту боль, противиться ходу превращений. Цивилизация должна умереть, чтобы из оболочки этой металлически-монотонной прожорливой гусеницы, впавшей в состояние спячки, застоя, оукливания, вдруг выпорхнула ее бессмертная душа, ночная бабочка — культура...

Как назвать ту культуру, которая сейчас только зарождается? Имя — это и предпосылка понимания, и его итог. Я бы опять воспользовался уроком Шпенглера, в данном случае терминологическим. Шпенглер назвал очередную по счету, девятую культуру, которая должна прийти после западноевропейской, — «русско-сибирской». Как ни странно и гротескно может прозвучать это наименование, оно представляется мне глубоко осмысленным.

Дело в том, что необходимо различать эту культуру, которая образуется сейчас на основе послеоктябрьской цивилизации, от того, что по традиции именуется «советской культурой». Горький, Маяковский, Н. Островский — это все явления цивилизации, как в свое время были ими Ломоносов, Сумароков и Фонвизин, в отличие, например, от Пушкина, Достоевского и Чехова — представителей культуры. Да и такие достижения «советской культуры», как, например, Большой театр или Ансамбль Игоря Моисеева, скорее относятся к области цивилизации, демонстрируя в высшей степени цивилизованное умение работать в той или иной форме искусства. Художественные формы застывают в цивилизации, как насекомые в янтаре, бережно хранятся и репродуцируются, порой даже совершенствуются, не будучи порождением живого духа культуры. Ломоносов — гениальный поэт, как и Маяковский, но они — не от себя, они — глашатаи цивилизации, канонизаторы ее художественного этикета, «заводы» по выделке од, гимнов, маршей. Цивилизация воссоздает прежние формы культуры: героический эпос, лирическую песню, оперу, балет, народную пляску, — вкладывая в них нормативное содержание, напяливая на них чиновный мундир, как на верных слуг отечества.

Может быть, культуру, которая сейчас нарождается, следовало бы назвать просто «русской»? Но это значило бы скинуть со счетов семьдесят лет советской цивилизации, изменившей химический состав самой национальной почвы, на которой возникает новая культура. Конечно, и в нынешней ситуации продолжают действовать представители советской цивилизации (от Г. Марко-

ва до Т. Хренникова) и наследники традиционной русской культуры (В. Белов, В. Распутин). Однако своеобразие новой культуры как раз и проявится тогда, когда она найдет способ ограничивать себя и от русской дореволюционной культуры, и от послереволюционной советской цивилизации, определит свое место между этими мощными знаковыми системами как границами своей специфики.

Как же назвать эту загадочную культуру, которая рождается из советской цивилизации как ее отрицание и «снятие»? Вот здесь шпенглеровское наименование «русско-сибирской» культуры, даже в своей причудливости, представляется очень удачным. В устах немецкого мыслителя это географический термин, для нас же — метафизическое понятие, оправданное всем прожитым историческим опытом. Шпенглер угадал: Сибирь вошла в пространство русской культуры именно на протяжении последних семидесяти лет как гигантская, раздвинувшая ее пустота, как географический и спиритуальный вакуум, сосущее присутствие которого мы постоянно ощущаем. Именно за послеоктябрьские десятилетия Россия особенно глубоко сроднилась с Сибирью, вобрала колоссальный размах ее трудовых лагерей и ударных строек, от Колымы до БАМа и Братской ГЭС. Сибирь фактически стала судьбой многих крупнейших деятелей русской культуры — но даже в качестве возможной судьбы она обозначила общий для всех горизонт подсознательного страха, тот метафизический загон, куда вытеснялось подсознание растущей цивилизации, ее сны о гибели и всемогуществе. Ссылка — это ведь не только географическое перемещение, это психическое вытеснение, уход в бессознательное. И вот, по мере укрепления наружной советской цивилизации, *сибирь* стремительно разрасталась, предвещая тот провал в ту дыру, через которую мы однажды, как в страшном сне, на глазах всего мира полетим «вверх тормашками», пользуясь выражением Достоевского (исконнейшего по культурной крови нашего «сибиряка»).

Итак, понятием «Сибирь» можно обозначить все то содержание российской души и судьбы, которое колоссальным давлением цивилизации было вытеснено в подсознание и на Восток — и теперь предстает как задача нарождающейся культуры, как ее духовная бездна, жаждущая творческого освоения и прояснения. Новые писатели и художники: Илья Кабаков, Дмитрий Пригов, Юрий Мамлеев, Евгений Попов, Иван Жданов, Андрей Мона-

стырский, Владимир Сорокин — работают каждый со своей *сибирью*. Россия вместе с Сибирью — это нечто гораздо большее, чем просто Россия, это лицевая сторона вместе с изнанкой, это «вещь-для-нас» вместе с «вещью-в-себе». Сибирь — второе, вытесненное «я» России, ее теневой двойник, ее внутренний Восток — не тот культурно оформленный Восток, уже известный Западу: Индия, Китай, Япония... — а Восток, еще неизвестный даже самому себе, образующий минус-культуру на фоне известных культур. Сибирь — это пространство, еще не имеющее своего времени, своей точки вхождения в историю, чистая и грозная потенциальность или катастрофический обрыв в российской судьбе.

Российские страхи издавна прирастали Сибирью. А как будет дальше? Могущество ли России прирастать будет Сибирью, или Сибирь — это ее грядущее ничто? Кто кому снится? Что чем станет? Это и предстоит выяснить нарождающейся русско-сибирской культуре, которая вступит в диалог со своим «ничто», взглянет на себя глазами невоплотившейся Азии.

Цивилизация вытесняет свое «ничто», тогда как культура объемлет его и осваивает как основу творческой пустоты и свободы. У нас это «ничто», эта метафизическая воронка культуры наружно явлена как Сибирь — но осваивать ее придется внутренне. Не важно, живем ли мы в Сибири, — она все равно живет в нас.

Теория и фантазия

Любая теория есть инобытие своего предмета, еще одна возможность его творческой трансформации. Литературоведение — это не просто область изучения литературы, это путь развития литературы через ее сознание о себе.

Литература, пребывающая в застое, не нуждается в теории, и теория, господствующая в такое время, не нуждается в развитии литературы, она довольствуется тем идеальным объектом, который уже сформировался в прошлые века, и музейно оберегает его от любого задевающего и вовлекающего жеста со стороны потомков. Ни в одной науке нельзя создать новую теорию, которая опиралась бы на экспериментальные данные, добытые век или полвека назад. Между тем преобладающая часть теоретических построений проводится у нас на материале той литературы, которая была уже известна Белинскому или, по крайней мере, Овся-

нико-Куликовскому и отразилась в системах их обобщений. Понятно, что теория, ориентированная лишь на литературу прошлого или на самое традиционное в литературе нашего века, обречена повторять старые теории.

Нам очень недостает теоретиков и мыслителей — активных участников литературного процесса, таких, какими были А. Белый и Вяч. Иванов, В. Шкловский и Ю. Тынянов, а за рубежом — А. Бретон, Ж.-П. Сартр, Т. Адорно, Р. Барт. Наша литературная теория так же слабо связана с литературной практикой, как вообще наука с производством, — и в этом причина их обоюдной беспомощности и отсталости. Теория тогда действительна, когда не просто обобщает, но и превосхищает, из точки настоящего по-новому освещает прошлое и сознательно готовит будущее. У нас до сих пор четко не определен познавательный статус таких форм, как литературно-художественный манифест, кредо, программа, проект. Очевидно, что это самая подлинная и первородная теория литературы, но только повернутая лицом в будущее, творимая по законам воображения. Литература нуждается в таких опережающих теориях — бродильных дрожжах художественного процесса.

Теория — это не только описание, анализ, но и предсказание, прогнозистика. Лишь печальными особенностями последних десятилетий объясняется то, что теорию мы воспринимаем в основном в виде монографий и учебников. Манифест — вот первое слово обновленной теории, а монография — ее последнее слово. И если отобрать во всей истории эстетики и литературоведения наиболее яркие, классические работы, то в них обнаружатся одновременно черты манифеста и трактата — взаимосвязь разных граней теоретического сознания. В «Поэтическом искусстве» Буало и «Лаокооне» Лессинга, в статьях и фрагментах братьев Шлегель и «Защите поэзии» Шелли, в «Литературных мечтаниях» Белинского и «Эстетических отношениях искусства к действительности» Чернышевского провозглашаются новые принципы художественного мышления и благодаря этому открываются неизвестные свойства и закономерности литературы как таковой. Самые общие теоретические вопросы ставятся изнутри художественной практики как ее замысел и вопрошание о своем будущем. «Что есть литература» зависит от того, чем она может стать: бытие включает все свои возможности.

Вот почему воображение — едва ли не самый насущный дар теоретика, тем более имеющего дело с искусством. Здесь воображение призвано прокладывать пути самому воображению, и тео-

ретик в этом плане должен не уступать практику, а превосходить его, точнее, развивать возможности творческой фантазии за пределами искусства, в области экспериментальных обобщений и «сумасшедших» гипотез, которые так же способны вдохновлять художника, как его произведения вдохновляют мысль исследователя. Художественная и теоретическая фантазия поддерживают и воодушевляют друг друга, образуя целостность саморазвивающейся культуры в ее диалоге с собой.

В силу определенных традиций, идущих еще от аскетического Средневековья, а также идеологических запретов последних десятилетий у нас сложилось своего рода предубеждение против фантазии — и как индивидуального дара, и как измерения культуры. Фантазия — нечто вроде наваждения, происк демонических сил, разжигающих человеческий ум пустыми помыслами. Такой взгляд слишком подозрителен к духовной природе человека, отсекая одну из самых благодатных способностей — воображать, предвидеть, прозревать невидимое. Вряд ли какой-либо другой талант был столь приумножен и с лихвой возвращен Творцу всем ходом развития человечества, всеми трудами искусств, наук и ремесел. Воображение — это иной мир, прорастающий в недрах нашего мира, или, если воспользоваться словами Достоевского, реалиста-фантаста, «чувство соприкосновения таинственным миром иным»; их семена, посеянные «на сей земле».

Утвердить общественный статус воображения так же необходимо, как поддерживать уже признанный обществом статус памяти. Было бы губительно противопоставлять эти способности, перечеркивая одну другой, — ведь только вместе они обеспечивают достоинство человеческого духа, его свободу от сиюминутных капризов власти и моды, его открытость всей совокупности прошедших и грядущих времен. Выступления в защиту памяти некогда требовали немалого мужества — ведь прошлое истреблялось во имя превратно понятого будущего. Но есть опасность, что мы не усвоим этого горького урока и под знаком перевернувшейся системы ценностей пойдем — уже от имени прошлого — в наступление на будущее, зарывая в почву традиции талант воображения.

Воображение — одна из главных освободительных сил человечества; но когда к воображению прицепляются такие архаические инстинкты, как жажда власти или уравниательства, тогда воображение превращается в утопию, утверждаясь на какой-то одной, незыблемой и абсолютно «правильной» картине будущего. Уто-

ния — это самоубийство воображения: созывая массы людей на переделку мира, она превращает их в могильщиков своего будущего. Теперь пришло время очистить воображение от элементов тупого и злобного утопизма, вернуть фантазию в ее свободную стихию. Нация, лишившаяся воображения, утрачивает способность творить будущее и постепенно сходит с круга истории.

Привить мышлению вкус к разнообразию, вариативности, соревнованию разных концептуальных и терминологических систем — это и значит открыть для него мир воображения. Чтобы вымысел мог отражаться в теории, теория сама должна преобразоваться вымыслом. С тех пор как в 1920-е годы гуманитарная наука должна была отстаивать свое право на вымысел в полемике с левовцами, приверженцами голого факта, ситуация улучшилась не намного — с той лишь разницей, что «опора на факт» была заменена, в духе времени, «верностью традиции». От теории требуется, чтобы она соответствовала — фактам или традициям, и мало кто спрашивает, что же она к этим фактам или традициям прибавляет, в чем оправдание ее собственного, ни к чему не сводимого бытия. Между тем «расточительность вымысла» (В. Асмус) — это в настоящее время не просто допустимое послабление немощным деятелям неточных наук, это своего рода категорический императив, пронизывающий новейшую теорию познания вплоть до самых точных и естественно-научных дисциплин. История науки показывает, что множество идей, обновлявших научную картину мира, возникали не в ладу с известными тогда фактами (и тем более традициями), а в резком столкновении с ними. В этой связи крупнейший методолог науки Пол Фейерабенд формулирует правило контриндукции, «рекомендующее нам вводить и разрабатывать гипотезы, которые несовместимы с хорошо обоснованными теориями или фактами»¹.

Отсюда следует, что фантазия, которая скорее отталкивается от фактов, чем присоединяется к ним, имеет самостоятельную ценность для теоретического мышления. Понятия, категории, термины — такой же материал для работы творческого воображения, как краски в живописи или слова в поэзии. При этом не следует с любого вымысла немедленно требовать его практического применения — это все равно что требовать от природы, чтобы она

¹ *Фейерабенд П. К.* Против методологического принуждения // Фейерабенд П. К. Избранные труды по методологии науки. М.: Прогресс, 1986. С. 160.

реализовала все свои потенции, давала бы жизнь каждому семени и икринке. Сошлось на суждение В. Ф. Асмуса:

Как в природе растение вынуждено разбрасывать десятки тысяч семян, а рыба — метать десятки и сотни тысяч икринок, чтобы в конечном счете могли вырасти несколько новых деревьев и рыб той же самой породы, так и вымысел должен «играть», создавая тысячи, быть может, в большинстве нелепых и фантастических вариантов мыслимого или возможного бытия, чтобы в результате этой «игры» могли бы быть разрешены одна или две задачи теоретической мысли¹.

К этому нужно лишь добавить, что игра вымысла имеет ценность и сама по себе, а не только как средство разрешения теоретических или практических задач. Культура есть не только область воплощения идеалов, но и область идеализации бытия. Собственно, воображение и создает культуру, даже такую ее ветвь, как естественные науки, — ведь в природе наблюдается действие физических и химических законов, но нет самой физики и химии, это продукты воображения. Самая последовательная в истории русской мысли философская апология воображения — труд Я. Э. Голосовкера «Имагинативный абсолют», выдвинувший задачу «построить имагинативную гносеологию, чтобы роль воображения в культуре открылась глазам мыслителей и затронула совесть науки»². Именно совесть, потому что нигде дар воображения не используется так скрытно, исподволь, с деланным презрением к нему, как в науке.

Цель теории — умножение идеальных существований, которые отчасти пересекались бы с наличными фактами, отчасти расходились бы с ними, образуя многомерное пространство возможных миров. Тем самым умножаются степени духовной свободы человека, его «внезаходимость» по отношению к окружающему миру. Теория должна относиться к фактам по принципу дополнительности — предлагать альтернативу их односторонности, прибавлять к наличному возможное и самим фактом своего существования превращать его в действительное. Расходясь с известными фактами, теория сама становится фактом, еще никому не

¹ Асмус В. Ф. В защиту вымысла (1929) // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 33.

² Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют (первая редакция: 1928–1936) // Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 153.

известным, и в совокупности с другими стимулирует создание новых теорий. По мысли Фейерабенда,

познание... не есть ряд непротиворечивых теорий, приближающихся к некоторой идеальной концепции. Оно не является постепенным приближением к истине, а скорее представляет собой увеличивающийся океан взаимно несовместимых (быть может, даже несоизмеримых) альтернатив, в котором каждая отдельная теория, сказка или миф являются частями одной совокупности, побуждающими друг друга к более тщательной разработке; благодаря этому процессу конкуренции все они вносят свой вклад в развитие нашего сознания¹.

Все сказанное относится к теории литературы и искусства в большей мере, чем к какой-либо другой, поскольку закономерности самого художественного предмета, преломляясь и развертываясь в теории, требуют от нее порождения концептуальных систем по законам творческой фантазии. В этом смысле теория искусства может возглавить движение научного сознания к тому, чтобы стать искусством порождения теорий.

Может показаться, что предложенный принцип неограниченного умножения, «пролиферации» (Фейерабэнд) альтернативных идей и теорий упраздняет возможность их соотносительной оценки, — дескать, каждая по-своему хороша. Но это совсем не так. Один из критериев, выдвигаемых теперь на первый план в познании, — это не степень соответствия идеи внеположным фактам, а степень несоответствия идеи привычным представлениям о фактах. Иными словами, идея оказывается плодотворной в той степени, в какой она способна удивлять.

Самые удивительные идеи — вовсе не те, что произвольно искажают факты, и не те, что однозначно соответствуют им, а те, что вступают с фактами в напряженную связь притяжения—отталкивания, одновременно и подтверждаясь, и опровергаясь ими, делая их и более ясными, и более загадочными. Вероятность высказывания таких идей, как бы ортогональных плоскости фактов, — наименьшая, и, значит, их содержательность — наибольшая.

Удивление еще Аристотель определял как исходный момент познания. «Ибо и теперь и прежде удивление побуждает людей философствовать... недоумевающий и удивляющийся считает се-

¹ Фейерабэнд П. К. Против методологического принуждения // Цит. изд. С. 162–163.

бя незнающим»¹. Значит ли это, что в ходе познания исчерпывается и снимается первоначальный импульс удивления, так что в конце концов мы получаем право сказать: «Все теперь ясно в свете разума, удивляться больше нечему»? Нет, не таков подлинный процесс познания: оно движется от неожиданности к неожиданности, оно не только порождается удивлением, но и порождает его — тайна проясняется, но за ясностью приоткрывается еще более глубокая тайна. Сам результат познания должен удивлять, а не только его исходный объект. Мир предстает сейчас, в результате триумфального развития науки XX века, гораздо более удивительным и загадочным, чем сто лет назад, когда все в нем представлялось очевидным, объяснимым и скучноватым.

К сожалению, наши науки, и прежде всего гуманитарные, все еще находятся в плену старых познавательных парадигм, ориентированных на правильность и непротиворечивость. Идеологически скованные, гуманитарные науки еще не научились полно учитывать и беспристрастно обобщать наличные факты, не подошли к рубежу позитивного мышления, тогда как современная методология требует уже перешагивать этот рубеж, отказываться от принципов верификации и фальсификации в пользу принципа пролиферации и альтернативности. Непроизвольное чувство скуки — неподкупный свидетель бессодержательности множества теоретических работ, которым «выверенная методология» не помогает, а мешает стать явлением современной науки. Идея может быть правильной и непротиворечивой — но именно поэтому не работать с фактами, а мертвым грузом лежать на них.

Особенно это относится к тем, условно говоря, авторитетным идеям («нравственного долженствования», «социальной ответственности», «исторической обусловленности» и т. п.), которые прилагаются без разбора к огромному количеству фактов (поступков, произведений), отнимая у них малейшую самобытность и внутреннюю тайну, давая заведомо известный ответ на непоставленный вопрос. Авторитарность этих идей в методологическом плане подрывает их авторитетность в плане этическом и социальном.

Вот почему критерий «удивительности—скучности» при оценке идей и публикаций представляется более радикальным и продуктивным для обновления нашей теории, чем традиционный ло-

¹ *Аристотель*. Метафизика. Кн. 1. Гл. 2, 982b // Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1975. С. 69.

гический критерий «истинности—ложности». Можно сколько угодно настаивать на истинности той или иной идеи, выводить ее из традиций или фактов, возводить ее в догму или абсолют, но, если она не раздвигает рамки сложившихся представлений, не приводит ум в состояние изумления, она лишена свойства живой истины. И старые истины, высказанные сотни и тысячи лет назад, еще способны нас удивлять, если мы захотим вдуматься в них.

Чтобы верно отражать мир, идея должна поражать воображение. Ведь мир таит в себе не меньше загадок, чем воображение — догадок, и было бы наивно предполагать, что действительность беднее и площе самых смелых наших вымыслов. Размышляя о разнообразных методах литературоведения, мы должны не упускать главного: насколько та или иная теория делает мир литературы более чудесным и таинственным, чем он казался раньше, насколько прибавляет в наше знание о нем священного незнания.

Веселье мысли, или Культура как ритуал.

Александр Генис

1

Может ли веселость быть свойством мысли, а не только эмоцией или настроением?

Веселье мысли — это способность понятий к метафорическому танцу, в отличие от напряженного, трудового движения мысли к обобщающему и обязательному выводу. Альпинист серьезен — ему нужно покорить вершину, хотя потом все равно придется с нее слезать. Акробат весел — он покоряет вершины простым поворотом своего тела. Мыслитель-альпинист доказывает, выстраивает, убеждает, настаивает. Мыслитель-акробат сравнивает, переворачивает, открывает обратную сторону вещей.

Вот одна из наугад выбранных мыслей Гениса:

В каждой из тех американских картин с многомиллионными бюджетами, которые с педантичной регулярностью завоевывают мировые экраны, мне видится наследник средневековых кафедралов... В этом парадоксальном сочетании банальности с гигантоманией — источник чудотворной энергии, преобразующей комикс в миф¹.

¹ Генис А. А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газета, 1997. С. 66.

Казалось бы, «голлиевский фильм как средневековый кафедрал» — это всего лишь неожиданная метафора, сопрягающая далековатые вещи и сама подчеркивающая свою субъективность («мне видится»). Но за этой метафорой стоит, если угодно, целое мировоззрение, которое рассматривает эпоху постмодернизма, ее гигантизм и коллективизм как реинкарнацию Средних веков, или, если воспользоваться выражением Бердяева, «новое средневековье». Если растянуть эту метафору в систему понятий, перевести на язык обобщений, она сразу потускнеет, приобретет натужную претензию на правильность. Генисовская метафора не исключает более широкой интерпретации, но и не навязывает ее, а оставляет в подтексте, точнее, выносит в перспективу, в даль свободного филологического романа. Веселье мысли — это способность одним ударом рассыпать целую горку шаров-образов и направить их в лузы самых разных дисциплин и учений.

Провозглашая свою «веселую науку», Ницше имел в виду, что мышление не ищет последних истин, не раскапывает гробовых тайн, а принимает вещи такими, какими они сами являют себя, укрепляя этим жизнепрятием душевное здоровье. Веселье самого Ницше не было чистым, оно сопровождалось безумной тревогой и больной совестью, потому что он все еще хотел последних вещей и был их учредителем — богоубийцей, «антихристом». Сам Ницше все еще был альпинистом, хотя мечтал быть акробатом¹. Он все еще дышал альпийским воздухом высот и сверху вниз смотрел на маленьких человек, «слишком человек», хотя в «Заратустре» он и призывает мыслителя подражать акробату, веселящему толпу своими опасными трюками на натянутой проволоке. Веселье Ницше — это все еще ворованное веселье, опьянение жизнью после долгого разочарования и равнодушия к ней, пир после поста и накануне чумы, после веков аскетической богобоязни и перед веком кровавого разгула сверхчеловеков. Веселье Ницше — между серьезностью идеализма и эйфорией фашизма, между Гегелем и Гитлером.

Но что, если представить себе веселье не как «опьянение выздоровлением», не как «временное расслабление от длительной напряженности, озорство духа, благословляющего себя и изготавливающегося к долгим и страшным решениям»?² Так сам Ницше

¹ Гастон Башляр находил у Ницше «альпинистическую психику», потребность падать вверх.

² *Ницше Ф.* Веселая наука. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 492, 805.

определяет свою чересчур лихорадочную веселость, с пятнами румянца на изможденных щеках. Но что такое веселость минус дионисийство, минус фашизм, минус «жить стало веселее»?

Вот такое веселье без истерики и надрыва, которое не готовит себя к последним решениям и не верит в возможность окончательных решений, не противопоставляет себя ни метафизике или религии, ни, наоборот, пошлости и скуке массовой культуры, а отовсюду извлекает здоровый вкус к жизни, волю не к концу, а к *продолжению*, любовь не к развязке, а к *кульминации*, — такое *постмодерное* веселье мысли и становится знаменем времени у Александра Гениса. Его мысль весела, потому что находит в каждом предмете частицу смысла в паре с частицей бессмыслицы. По крохам отличая себя от смысла, неожиданно противясь ему, жизнь все-таки не противопоставляет себя ему наглым и вызывающим образом, как в иррационалистических и экзистенциалистских концепциях. Генис — не экзистенциалист и не эссенциалист, он вообще не поддается философской идентификации, он не создает никакой системы и не озабочен критикой чужих систем, его мысль не напряжена методологически, она просто радуется неистощимости смыслообразования, множимости смыслов. Безумие нуждается в методе, тогда как здравый смысл обходится без системы. Несовпадение жизни и мысли полезно для здоровья, улучшает работу сердца и мозга. Мысль находится в промежутке, где существование слегка не похоже на сущность и они поочередно задевают и провоцируют друг друга...

Генис называет себя «рабом осмысленного повествования» — и одновременно «беженцем из истории», которая и позволяет повествованию быть осмысленным.

Советская власть появилась за тридцать шесть лет до моего рождения и закончилась через тридцать шесть — с падением Берлинской стены. Угодив в самую середину эпохи, я чувствую себя не столько свидетелем истории, сколько беженцем из нее. В моей жизни все события — частные. Я не могу вспомнить ничего монументального. Что и дает мне смелость вспоминать.

Сам я — раб осмысленного повествования. Мне неловко задерживаться на деталях, которые и для меня-то не имеют особого значения. А ведь из них — как выясняешь рано или поздно — состоит вся жизнь. Пожалуй, мое самое значительное метафизическое переживание связано с осознанием незначительности любого опыта.

А. Генис. Довлатов и окрестности

Этим противоречием все и определяется: значительность частного, незначительного. Конец монументального — но при этом метафизически переживаемый конец. Возможна ли метафизика без монументализма? В этом разрыве и размещается мысль Гениса. Заметим, что такого метафизического переживания незначительности уже почти не осталось на долю следующего поколения, где намечается переход от веселья к стебу. Веселье мысли — это еще совсем не стиб, размалывающий предмет разговора в мелкую пыль суетливого равнодушия, непрерывных приколов, хохм и подначек. Генис избегает стеба в той мере, в какой веселость не должна быть самоцельной и изнуряющей, легко переходящей в скуку, но поддерживает интерес к предмету как существенному — и все же не настолько важному, чтобы объяснять собой все другие предметы.

В текстах Гениса не протягиваются длинные логические нити, потому что органический для него тип связи — это вообще не нити, а цепочки, в которых каждое звено замкнуто на себе — и именно поэтому держит другое звено. У Гениса почти каждая фраза ударна, несет в себе завершающий смысловой акцент. В этих текстах нет особых разрежений и сгущений, перепадов внутреннего смыслового давления — кровь ровно и сильно пульсирует в этих сосудах. Фраза самодостаточна и с первого слова готова стать афоризмом. Генисовское эссе — это десятки афоризмов, нанизанных на одну тему; их легко можно представить размещенными по вертикали, как в сборнике изречений. Вот как пишет Генис о греческом историке Павсании:

Грецию он застал в прекрасную пору: музеем она уже была, руинами — еще нет... Искусство, описанное Павсанием, сюжетно, как телевизионный сериал. Нам же достались загадочные остатки чужой истории. Время нарубило мрамор в капусту. Что ни фриз, то свалка плоти. Каждый музей — как анатомический театр¹.

Между фразами почти нет объяснительных и выводных связей, но каждая дает законченный метафорический образ своей теме, общей для данного абзаца. Это мышление «в настоящем времени», без логически-временной растяжки между причиной и следствием, посылкой и выводом, прошлым и будущими. Отрывок,

¹ Генис А. А. Вавилонская башня. С. 10.

который мы процитировали, своим афористически-констатирующим стилем как бы иллюстрирует основную мысль книги «Вавилонская башня», ее подзаголовок «Искусство настоящего времени». Характерно, что Генис начинает ее главой о греках («Письма из Древней Греции»), которые владели искусством жизни в настоящем, то есть в наиболее интенсивном модусе переживания каждого мига как вечности. О том же — и предисловие Ницше к «Веселой науке»: «О, эти греки! Они умели-таки жить; для этого нужно храбро оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии... Эти греки были поверхностными — из глубины! Не являемся ли мы именно в этом — греками?.. Именно поэтому — художниками?»¹ Это и есть искусство настоящего времени — искусство, которое для Ницше оставалось в прошлом и наступало из будущего и которое время постмодерна утверждает как настоящее.

2

Гениса интересует та искусственная среда, в которой мы живем, — среда знаков, идей, искусств, тенденций, которая гораздо более естественна для человека, чем природа. На уровне этой среды границы между отраслями и дисциплинами расплываются, мистика переходит в науку, искусство — в политику. Основные книги Гениса, написанные и в соавторстве с Петром Вайлем, и после — «Американа», «60-е», «Вавилонская башня», «Довлатов и окрестности», — охватывают культуру именно как расчленяемую, но в то же время нерасчленимую субстанцию, не протоплазму, а скорее *пост*-плазму, в которой растворяются все разножанровые и междисциплинарные продукты специальной деятельности. Американская культура, русская культура, культура 1960-х, культура 1990-х — с заходами и в архитектуру, и в науку, и в кино, и в быт, и в литературу, и в гастрономию, но при этом всякий раз с выходом на уровень обозримого целого, которое, однако, не сводится к понятийному обобщению, а остается гроздью блестящих, переливчатых метафор.

Отсюда вытекает несколько следствий. Во-первых, для Гениса нет чересчур мелких или недостойных тем, поскольку в каждой частице культуры живет ее целое, и какой-нибудь индейский праздник пау-вау, который он наблюдал в Пенсильвании, так же

¹ Ницше Ф. Цит. изд. С. 497.

насыщен культурными смыслом, как и последний фильм Спилберга, выставка Бёрн-Джонса или роман Павича. Весело наблюдать уже за поиском, точнее, внезапным нахождением этих тем, за переходом от одной к другой, за этой избыточностью дара, который, как у Чехова в молодые годы, пробует себя во всем — и доказывает свое владение любой темой. Чехов показывал собеседнику произвольный предмет, например пепельницу, — и обещал: завтра будет рассказ о ней, называется «Пепельница»¹. Одна только «Американская азбука», едва ли не самая тонкая из книг Гениса, включает сорок два таких предмета, которые по мере накопления переходят в пуантилистскую, из точек-метафор, картину Америки.

В этой готовности Гениса собирать свою мысль в дорогу из любой точки культурного пространства я вижу достоинство и навык интеллектуального солдата: он всегда в походе, в движении и берет на себя ответственность именно за те крохи и фрагменты существования, с которыми его сталкивает судьба. Это редкий дар интеллектуальной импровизации — вдохновляться произвольностью, непредсказуемостью своего предмета («импровизация» буквально значит «непредвиденное»). Гениса трудно представить метафизическим генералом-систематиком, который свысока обозревает поле битвы, генерализирует мироздание, то есть сводит все многообразие вещей в створку одного самозахлопывающегося понятия, сверхидеи.

Если у Гениса и есть некая сверхидея, то это именно идея случайности, непредсказуемости, внеразумности, которая так ошарашивает и веселит нас в (бес)порядке вещей. Значимость незначительного. Отсюда тяготение Гениса к китайской философии и живописи, которым отмечены его книги «Вавилонская башня» и «Темнота и тишина». Вообще говоря, поход на Восток — это общее движение западной культуры XX века (начавшееся, конечно, гораздо раньше, с Гёте и Шопенгауэра, и продолженное Паундом, Арто, Гессе, Сэлинджером...). Любопытно, однако, что Гениса привлекают не столько индийские и японские, сколько китайские ориентиры этого движения, и прежде всего даосизм. Не индуизм с его мифологической пышностью, не буддизм с его рационалистической бедностью, аскетизмом и прозрением в пустоту, не дзен-буддизм с его шокирующими, бьющими по разуму и голове

¹ Свидетельство В. Г. Короленко // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1960. С. 139.

парадоксами, а именно даосизм, где все противоположности чередуются, переворачиваются, где нет ни конфуцианского позитивизма, ни буддийского нигилизма, а есть именно танец постоянно дополняющих и подстрекающих друг друга начал. Даосизм веселее индуизма, буддизма, конфуцианства, дзен-буддизма, потому что

Бытие и небытие создают друг друга.
Трудное и легкое поддерживают друг друга.
Длинное и короткое описывают друг друга.
Высокое и низкое зависят друг от друга.
До и после следуют друг за другом.
Поэтому Мастер
делает не делая
и учит не уча.

Я цитирую здесь Лао-цзы в переводе самого Гениса, который много времени посвятил изучению китайской иероглифики с ее «фундаментальной неточностью».

Как и восточных поэтов и мыслителей, Гениса влечет скорее малое, чем возвышенное и грандиозное, — я бы даже сказал, пренебрежимо малое, отсюда и «искусство вычитания», и внимание к темноте и тишине как последним краям этих исчезающих малостей (книга «Темнота и тишина. Искусство вычитания»). Гениса влекут темы, казалось бы, противоположенные поэтике постмодерна, скорее родственные авангарду: бытие на границах, исчезновение света и звука. Это — прорыв по ту стороны вещности, это безумство храбрых или отчаяние обреченных, это черный квадрат Малевича или «тишина вместо музыки» Дж. Кейджа... Но Генис находит пластику и там, где происходит разрыв пластики. «Сама по себе, без добавок воображения, темнота даже уютна. Она теплая, надежная, густая; в нее можно погружаться, как в лечебную грязь»¹. Китайская мистика не негативна и не позитивна, она не знает трагедии, вопля, отчаяния, надежды, она предполагает уравновешенное согласие с Путем, сумму бесчисленных колебаний, равную нулю. Ноль в даосизме — это не пустота по ту сторону вещей, а это точка равновесия между пустотой и вещами, точка пересечения всех бытийных и небытийных координат, сумма плюсовых и минусовых величин, итог сложения негативов и позитивов. Дао — это возвратное скольжение по осям всех расходя-

¹ Генис А. А. Темнота и тишина. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 4.

щихся координат к их началу, к точке нуля. Генис называет это искусством вычитания, и темнота и тишина для него — это остатки вычитательного действия. Но вычитание и сложение взаимно-обратимы, вычитание — это сложение наоборот, сложение плюсов с минусами, и начально-конечный ноль есть сумма всех вычитаний.

Вопреки новомодно-старинной категории «возвышенного», которую на исходе XX века попытались восстановить Лиотар и другие теоретики постмодернизма, в XXI веке, возможно, будет господствовать категория *возниженного* или *пренебрежимого*, такого, без чего можно обойтись — и в чем именно поэтому обнаруживается ростковая точка мира. Колесо времени нуждается в наклонной плоскости для движения дальше. Пренебрежимое — то, куда дует ветер смысла, поскольку там образовалась область пониженного смыслового давления. Гениса привлекает именно своеобразная запущенность китайского пейзажа, китайской поэзии, где оставлено много места для случайности, разреженности, где путь всегда чуточку уклоняется от цели и ведет дальше цели, обрывается за скалой и выныривает из реки. Для Гениса темнота и тишина значимы не сами по себе, а именно как пузырьки произвола, нечаянности, разреженности, которыми полнится жизнь и которые придают ее свежий запах озона.

Отсюда и основное орудие письма — метафора, которая перебегает с одного уровня культуры на другой, никогда не притязая на роль всеобъясняющего центра. Понятие мучительно ищет общности вещей, тогда как метафора создает многообразие самих общностей. Это поэзия культуры, ее бесконечно пересекающихся полей, анаксагоровское «все во всем», которое иногда кружит голову своей пестротой, как колесо обозрения. В генисовских метафорах есть что-то авантюрное, рискованное: они вырываются за рамки поэтических образов и выступают в качестве логических суждений. В этом смысле Генис дважды метафоричен, поскольку пользуется метафорой не в поэтических, а в аналитических целях, то есть для него сама метафора — это метафора (замена, иносказание) какого-то понятия, обобщения. У Гениса метафора — это не только метафора сопрягаемых явлений, но еще и метафора тех понятий, которые в аналитическом тексте должны были бы их сопрягать. Например, вышеупомянутая метафора «фильм-кафедрал» — это еще и синекдоха таких понятий, как «постмодерн» и «средневековье». Пестрая ткань образов, наброшенная на куль-

туру, создает веселый, прихотливый узор, поскольку нити продольные — дисциплины, науки, искусства — пересекаются с нитями поперечными, метафорическими.

3

Генисовский жанр, самим автором заявленный, — это филологический роман, а мог бы быть и киноведческий, и культурологический... Культура воспроизводится как система, для которой скорее подходят формы художественной целостности, чем научного анализа. Генис посвящает много страниц современной религии, науке, кино, не притязая быть специалистом ни в одной из этих областей, ибо для него это прежде всего стилистические явления, знаки времени, типы мировоззрения, в которых он соучаствует от имени вездесущего «мы». Это не эклектизм, который смешивает разные вещи, оставаясь на одном с ними уровне. Это метаязык, который описывает культуру как целостное произведение еще неизвестного жанра, ближайшим прообразом которого является ритуал.

Мы еще не знаем, что такое произведение в жанре культуры — не отдельных ее областей, не искусства, науки, философии, а в жанре культуры как целого, и Генис — один из первых разработчиков этого жанра. Гениса нельзя назвать и критиком культуры, поскольку он пишет лишь о том, что приемлет, и ему органически чужда установка на спор и полемику. Культура представляет для Гениса некий сверхритуал, элементами которого являются и Рождество, и Хеллоуин, и Первое мая. Генис пишет о современной культуре как ее участник, адепт, энтузиаст — и вместе с тем несколько отстраненно, через призму *post*, помещая ее в систему прошедших времен, откуда каждая культура предстает более условной, театральной, «разыгранной», чем в восприятии своих современников.

То, чем занимается Генис, — это, по сути, не культурология, а *культуропластика*, или *театр культуры*. Генис не исследует культуру, сводя ее к набору некоторых первичных элементов или научных обобщений (а ведь наука — только часть культуры), но продолжает с культурой действие, разыгранное в ней самой. Культура играет с бытием, превращает его в систему знаков и конвенций, но на каком-то постмодерном витке эта игра продолжается уже с самой культурой как целым, она превращается в объект транскультурной игры.

Культурология превращает культуру в предмет науки, раскапывает ее скрытые механизмы. А можно ли сделать культуру объектом самой культуры, воспроизвести ее как целое в ее собственных формах? Культура обычно понимается как результат множества разнонаправленных усилий, каждое из которых преследует свою конкретную цель: написать поэму, доказать теорему, построить государство... Культура — лишь условное обозначение этого целого, неуловимая, бессознательная сумма своих слагаемых. Но можно считать и так, что первична сама культура, а искусства, науки и т. д. — это ее производные. Теорема — лишь повод для ритуала доказательства, поэма — лишь повод для ритуала творческих мук и озарений. Это не значит, что культура лишает смысла наши действия, — напротив, действия эти обретают смысл в самих себе. Воспроизвести ее сознательно, как целое, в качестве культуры, — и значит превратить ее в ритуал.

Как замечает Генис, «ритуал бескорыстен, ибо самодостаточен. Его цель — он сам». Художник — «своего рода церемониймейстер, изобретающий, точнее, зачинающий ритуалы». «...Ритуал сворачивает линейное время в кольцо, лишая его будущего»¹. В этом смысле постмодерн — «искусство настоящего времени» — сплошь ритуален. Например, цитата — это ритуал повторения слова, когда-то сказанного впервые (а может быть, заклинательно-ритуального с самого момента своего рождения). Цитатность, превращающая каждое слово в ритуал его повторения, есть суть постмодерна. Генис много пишет о постмодернизме — и являет своим стилем его наглядный образец, точнее, образец определенного типа или слоя постмодерна, который я бы обозначил как ритуализм и который отличается как от концептуализма и соц-арта, так и от рефлексивной деконструкции. Это постмодерн как возвращение любого действия или высказывания к самому себе в виде ритуала.

Культура развилась из ритуала, элементы которого исторически обособлялись друг от друга, превращаясь в литературу, музыку, живопись, театр, историю, науку и технологию (магия управления природой). И вот постмодерное стремление синтезировать культуру как систему знаков, сообщающихся между собой, заново превращает культуру в ритуал. Этот ритуал уже лишен прямой религиозной задачи и не имеет ничего общего с трансцендентным,

¹ Генис А. А. Вавилонская башня. С. 221–223.

наоборот, это торжество здешнего, «такового». Ритуал — это сознающая себя последовательность действий-знаков, это поведение как формула, отточенная до краткости и повторяемости. Культура обычно понималась как светская свобода от ритуала — и вот постмодерн опять превращает ее в ритуал.

Гениса интересует светский ритуал, то есть такое смысловое оправдание жизни, которое ей совершенно имманентно. По Генису, легче всего предсказать — что будет делать человек в новогоднюю ночь, и такая предсказуемость хороша, потому что обеспечивает продолжение жизни независимо ни от чего. Бессмысленно спрашивать, почему люди празднуют Новый год, почему они сидят за столом, поднимают рюмки и произносят тосты, — ответом на этот вопрос может быть лишь прекращение ритуала, как бессмысленного, или его продолжение, потому что он превыше смысла. Веселье — функция этого удвоения-усиления, функция интенсивности. Жизнь проживается и одновременно разыгрывается, но при этом не театрально, а ритуально — без показа на публику, без двоения на лицо и маску. Ритуал — это игра всерьез, без лицедейства, без подмены, здесь нет актеров, потому что сама жизнь и выступает как единожды данная, неотменимая роль.

Даже когда Генис обращается к исторической личности, он вписывает ее, через систему житейских привычек, обыкновений, повторов, в некий сознательно или бессознательно творимый ритуал. «Довлатову всегда нравилась проформа, он обожал заседать и никогда не жалел времени на деловые — или бездельные — переговоры». Писатель Сергей Довлатов под пером Гениса — это исполнитель ритуалов, необходимых для того, чтобы на чужбине быть русским писателем, включая ритуал запоя. То, что писатель не смог выйти из последнего запоя, переводит ритуал жизни в ритуал смерти, но не выводит за пределы самого ритуала. Наоборот, смерть-то и ритуальна по преимуществу, так что слова эти — «похоронный» и «ритуальный» — употребляются как синонимы.

«Мы тупо постояли у засыпанной могилы, и я отправился писать некролог, закончить который мне удалось только сегодня». Эта заключительная фраза книги «Довлатов и окрестности» означает, что вся она написана в жанре некролога, наиболее ритуального из всех словесных жанров¹.

¹ См.: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/08/31/77662-dovlatov-kak-redaktor>.

Светскость есть последнее, самодостаточное выражение обрядовости, и в этом смысле Генис — едва ли не самый светский из известных мне писателей-современников. Его светскость лишена малейших признаков кощунства, непочтительности, всего того, что могло бы выдать какую-то тайную религиозную доктрину. Один из культурных героев Гениса — Юрий Лотман, который до последней минуты оставался человеком культуры и при этом — убежденным, несломленным атеистом. Генис — *пост(а)теист*, он приемлет и чтит самые разные вероисповедания, но все они суть формы культуры, в которой, помимо множества обрядов, есть и *обряд исполнения обрядов*. Этот *метаритуал* и есть сама светская культура, максимально широкая, абстрактная, терпимая из всех возможных религий. Культура как метаобряд не нуждается в оправдании, напротив, сама все оправдывает, она подлинно священна, поскольку имманентна себе. Даже природа — это антикультура, которую сама же культура творит из себя, как свое иное, как чистое зеркало невинности, в котором еще нагляднее созерцает свою условность.

«Ритуал умеет повторять, не повторяясь... Замкнутая в настоящем времени жизнь ходит по кругу — она не развивается, а углубляется»¹. Своей любовью к повтору Генис тоже косвенно откликается на Ницше, на идею вечного возвращения. Поскольку нет иного мира, а здешний мир бесконечен во времени, все в нем повторимо, и через миллион лет такой же Ницше будет восходить на такие же Альпы или сидеть в таком же туринском кафе. Но у Гениса повтор из космической бесконечности внесен в обозримое и исполнимое поле жизни. Я не хочу ждать, чтобы меня повторили в следующей зоне, я сам буду повторять себя в этой жизни, превращая ее в праздник самооправдания. Ницшевское вечное возвращение, которое отдает холодом космических пространств и грандиозных циклов, превращается у Гениса в домашний уют повтора как ритуала. Не ждать, когда другой Генис будет сидеть в том же кафе, а сделать привычку посещать это кафе, превратить посещение этого кафе в житейский обряд. Не миллион лет спустя, а сейчас, в этой жизни.

В текстах Гениса появляется некое обрядовое «мы» как авторская точка отсчета, отличная от того формального «мы», которым ученый обозначает надличную правильность своего суждения.

¹ Генис А. А. Вавилонская башня. С. 222.

«Вера же, как и гравитация, придает жизни вес и вектор. Вот мы и мечемся в неосознанных поисках религии...» Или: «...мы должны приспособить свое „я“ к тому парадоксальному миру...»¹ Генис пишет от имени коллектива людей, соразделяющих некий эзотерический опыт, образующих как бы тайное братство, хотя общее между ними только то, что они — современники, так или иначе посвященные в ритуал захоронения времени, в тайну поствременья. Тексты Гениса — попытка сделать «тайное явным», установить коды и пароли, донести до сознания современников, в каком обряде они вольно или невольно участвуют. Это постмодерное «мы», возможно, тоже как-то переключается с анонимным «мы» цехового ученого или феодальным «мы» императорской власти — новая, на этот раз постиндивидуальная стадия хорового мышления.

«Мало того что я прилежно отвечаю на любые письма, еще и по собственной инициативе я каждый год отправляю сотню-другую открыток», — пишет Генис. Могу подтвердить, что это чистая правда, ибо я сам неоднократно получал их от Гениса, и не просто открытки — шедевры, над выбором которых из витринной пестроты надо долго ломать голову. Кто еще в современном перегруженном графике и трафике, в суматохе Нью-Йорка найдет время для таких почтовых инициатив, совершенно лишенных практической цели, делового интереса? Статья Гениса называется «Почтовый роман», но вернее было бы назвать ее «Почтовый обряд».

«...Меня мучает отвращение к почте, которое испытывают мои российские коллеги. Почта — индикатор душевного здоровья общества: до тех пор пока оно не научится отвечать на письма, в нем неизбежны психологические травмы».

В этом пассаже — весь Генис. Он не жалеет времени на привычные вещи — и тем самым избегает метафизического поражения, ловушки абсурда. Повторением он придает даже тривиальным действиям тот ритуальный, спасительный смысл, коего они лишены перед вопрошающим разумом. Повтор есть оправдание жизни и действия, космодицея, придание смысла без объяснения смысла.

А вот российское общество еще не умеет отвечать на письма, потому что это общество недостаточно ритуально (хотя и вполне мифологично). Оно не знает, как вести себя в определенных ситуациях, и либо не отвечает вообще, либо отвечает в единичных

¹ Там же. С. 64, 217.

случаях, следуя рациональным или иррациональным побуждениям, но не доброй устоявшейся власти ритуала.

В России принято обсуждать каждое действие, как если бы оно совершалось впервые. Отсюда и проклятые вопросы: «что делать?», «кто виноват?» и «ты меня уважаешь?» — чуждые и восточным, и западным обществам, которые основаны либо на бессознательных, либо сознательных ритуалах. На ритуалах сакральных или профанных, религиозных или светских... В грубом приближении, восточное общество чтит ритуал, потому что он приходит из далекого прошлого, а западное общество чтит ритуал, потому что он устанавливает прецедент для будущего. В России же есть тенденция ломать ритуал-традицию и при этом обходиться без ритуала-прецедента. В разрыве между ними и возникают проклятые вопросы, за которые мы любим русскую литературу, но из-за которых оказывается несносной российская жизнь. Ритуал позволяет сберечь множество усилий, направленных на решение каждого отдельного случая, — то, что постоянно отвлекает россиян от основного дела, завихряясь склокой, скандалом, выяснением отношений или разговором по душам. В этом смысле западное общество гораздо более ритуально, разрабатывая самодействующие правила на все случаи жизни, и подавляющее большинство добровольно им следует, что и составляет силу демократии. Представляя культуру как систему сознательных священнодействий со знаками, Генис работает на внутреннюю идеологию демократии как ритуала, безотносительно к вопросу о ее рациональном обосновании или политической целесообразности.

Раздел 6

Границы постмодернизма

После карнавала, или Обаяние энтропии. Венедикт Ерофеев

Поэма «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева часто рассматривается как одно из первых произведений русского литературного постмодерна. Но оно гораздо многослойнее и эстетически вбирает целый период: от времени своего написания (1970) и зарождения постмодернистского мироощущения до середины 1990-х годов, когда классический постмодернизм размывается и уступает место «новой сентиментальности». В центре этой главы — не только образ Венички, представленный в поэме, но и тот миф, который сформировался на основе срастания этого образа со свидетельствами и воспоминаниями о его авторе.

Если поверить каламбуру Андрея Белого: «человек есть чело века», то конец века есть образ людей, его завершающих, олицетворяющих этот конец. Конец XIX века — это Ницше и Владимир Соловьев, которые в лицах выразили итог своего века и его напутствие веку грядущему. Много было идей и суждений, подводивших итог XIX веку, но кто помнит о них? Помнятся личности, которые запечатлели свой век не просто в словах, но в складе характера и судьбы, в жестах и интонациях.

История, разрушая древнюю мифологию, непрестанно творит новые мифы, которые представляют в лицах ее основные идеи. Их нельзя выразить отвлеченно в трактатах — но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить «в разряд преданий молодых».

1. Условия мифосложения

Любой миф, как считает наука, есть попытка разрешить противоречие, примирить крайности, свести концы с концами¹. Уже не вызывает сомнений, что Венедикт Ерофеев (1938–1990) после своей преждевременной смерти быстро стал мифом². Может быть, это последний литературный миф советской эпохи, которая так легко завершилась вскоре после Вениной кончины. Но какую же загадку разрешает Веня? Какие крайности примиряет?

Русская литература изобилует мифами, поскольку в общественном сознании почти и не существует ничего, кроме литературы и ее производных. При этом мифологическая значимость писателя не обязательно соответствует его литературным достоинствам. Достоевский не стал мифом, а Надсон стал, Есенин стал. Но и Пушкин стал, а вот Грибоедов не стал. Какие нужны для этого условия? Прежде всего, чтобы писатель успел воплотиться в какого-то персонажа, желательно лирического или автобиографического. Поэты, как правило, и становятся мифами, потому что они создают свой собственный образ, в котором вымысел и реальность сплавляются воедино. Франсуа Вийон, Байрон, Рембо, Блок... И в этом смысле «Москва — Петушки» не просто по названию поэма, но и вполне лирическое произведение, поскольку автор воссоздает в нем самого себя, Веничку, так что Веничка жизни и Веничка поэмы становятся одним лицом, а это уже начало мифа.

Но в то же время нужно, чтобы писатель не успел до конца воплотиться в своих произведениях, чтобы народная молва подхватила и дальше понесла то, что он не успел или не захотел о себе рассказать. Если бы Веня написал сорок томов полного собрания сочинений, а не одну тоненькую книжечку, то у него появились бы комментаторы, архивисты и биографы, но народная фантазия увязла бы в этих томах и не стала бы ничего домысли-

¹ В частности, известная теория Леви-Строса рассматривает миф как инструмент опосредования фундаментальных противоречий (между жизнью и смертью, землей и небом, смехом и плачем и т. д.). «...Цель мифа — обеспечить логическую модель преодоления противоречия...» *Levi-Strauss Cl. Structural Anthropology / Trans. by Claire Jacobson and Brook G. Schoepf. New York: Basic Books, 1963. P. 229.*

² Одно из важнейших свидетельств — подборка мемуарных материалов под общим заголовком «Несколько монологов о Венедикте Ерофееве» в журнале «Театр» (1991. № 9. С. 74–122).

вать, поскольку все необходимое и достаточное для одного человека он уже сам бы о себе поведал. Мифу о Льве Толстом очень мешает девяностотомное собрание, с черновиками и вариантами. Потому что миф не любит лгать, не любит уклоняться от прямой стези правды, и лишь когда факты отсутствуют или противоречат друг другу, тогда-то он вступает в права. Миф очень чувствителен, даже обидчив: если ему показывают на гору материалов, он говорит: ну что ж, верьте материалам, — отворачивается и замолкает навсегда.

Лучшее начало для мифа — безвременный конец, когда еще долго сохраняются живые свидетели, настолько долго, что их память успеваает состариться, перейти в легенду. То, что в человеке не разрешилось, все его резко оборванные противоречия — теперь миф разрешает. Почти все наши мифы, от Пушкина до Высоцкого, — о людях, «что ушли не долголюбив, не докурив последней папиросы»¹. Именно «недо» и обнаруживает возможность мифа как некоей идеи, которая не успела стать реальностью и потому брезжит вечным символом. Писатель недожил, недописал, невыразил себя... «Умер — и унес свою загадку с собой, а нам ее теперь разгадывать» (Достоевский о Пушкине). Оттого-то наряду с поэтом Пушкиным мы имеем еще миф о Пушкине: то пушкинское, что не воплотилось в нем самом, живет теперь и вне самого Пушкина. Оно не свершилось в одной биографии, зато свершается во всей последующей русской культуре, свершается с Лермонтовым и Достоевским, с Ахматовой и Набоковым, с Синявским

¹ Так написал Николай Майоров, поэт военного поколения, о своих рано ушедших сверстниках (стихотворение «Мы», в сборнике «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне» (М.; Л., 1965. С. 427). Впрочем, какое поколение у нас было не военным? Сражались с голубыми мундирами, с белыми погонами, с коричневыми рубашками и с черными беретами, с комиссарскими кожаными куртками и стилижьими узкими брюками, с лаптями, шляпами, котелками и мокасинами... С самодержавием и с крепостным правом, с крестьянством и интеллигенцией, с мещанством и аристократией, с литературой и религией, с обществом и с самими собой. В каждом поколении — своя война и свои жертвы, а значит, и свои мифы, все о недоживших: Пушкин, Лермонтов, Надсон, Блок, Гумилев, Есенин, Маяковский, Высоцкий, Рубцов... Великие поэты и просто поэтические натуры, поэтичные не столько стихами — судьбой, оборванной, как струна при исполнении жестокого романа.

Может быть, единственное исключение — Ахматова, но в ней миф чтит особое, женское и материнское божество, которое умерло и воскресло, пройдя через революцию и великие переломы 1930–1940-х гг.

и Битовым... То, что не успело развернуться во времени, сгущается в вечный прообраз.

В культуре можно различить два ряда: актуальностей и потенциалов. То, что реализовалось, становится историей культуры. А то, что не реализовалось, но как-то заявило о себе, оформилось хотя бы зачаточно, становится ее мифом. И неизвестно, чего в культуре больше и что для нее важнее. Миф — воздаяние за недожитое: призрак выходит из ранней могилы и посещает своих потомков.

Конечно, дело не в физическом возрасте. Пятидесяти двух лет, прожитых Ерофеевым, вполне хватило бы другому писателю на монументальный свод сочинений, включая письма и текстологический комментарий. Но Ерофеев никак не мог и не хотел воплощаться. Он себя разрушал, скорее всего сознательно. Он разрушал себя как автора — и это отзывалось в погибающем персонаже. Он разрушал себя как персонажа — и это отзывалось в погибающем авторе. Он закончил поэму о себе: «Они вонзили мне шило в самое горло... С тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду»¹. Если бы не легкость Вениного саморазрушения, как посмел бы он так пророчить о себе? «Никогда не приду». И ведь в самом деле, прожив после такой развязки поэмы двадцать лет, Веня так больше и не приходил в полноту творческого сознания. Вспышками в нем что-то мелькало и угасало — агония дара. Последней строкой «Петушков» он убил и героя, и себя. Писатель, желающий свое творчество продолжать, никогда так не закончит из суеверного ужаса.

Ерофеев остается не столько автором своих произведений, сколько их персонажем, о котором сказано достаточно, чтобы вызвать интерес, но недостаточно, чтобы его утолить. «Конечно, Ерофеев был больше своих произведений» (Владимир Муравьев); «...Я думаю, что (Веня) реализовался хорошо, если на один процент» (Александр Леонтович); «Веня сам был значительнее своих сочинений» (Ольга Седакова)². Вот этот избыток сочинителя над сочинениями и образует зачаток мифа. «Был больше, чем сделал и сотворил».

И теперь, чтобы восполнить эту разницу, к образу Венички, созданному самим Ерофеевым, присоединяются образы, создаваемые его друзьями, которые и сами попадают в поле мифа. Вот

¹ *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. М., 1990. С. 128.

² Театр. 1991. № 9. С. 95, 97, 102.

они, восседающие на этом вечном пиру вокруг героя «ирои-комической» поэмы: Веничкин шут — Тихонов, Веничкин мудрец — Сорокин, Веничкина «безумная поэтесса» — Седакова...

2. Новый юридивый?

Что же такого уникального в Веничке, что миф о нем входит в тесноту наших литературных преданий и может занять среди них особое место? Есть ведь есенинский миф, есть мифы о Высоцком и Рубцове, есть менее популярные, но близко стоящие мифы, например о пьяном, растерявшем свои метафоры Юрии Олеше, которого чуть не сбила с ног бежавшая мимо мышь. И все эти мифы сводят воедино, опосредуют две крайности, столь характерные для «модели» художника в советскую эпоху: дар — гонимый, дух — задушенный, судьба — искалеченная.

Попробуем вникнуть в слагаемые Вениного мифа. Конечно, перед нами герой — высокий, гибкий, статный, которым зачаровывались буквально все женщины. И он позволял им преклоняться перед собой, окружал себя «жрицами», которые усыпали цветами его ложе. И еще одно свойство героя — пил, но не пьянел, изо всех поединков с другими закоренелыми пьяницами выходил победителем: они валяются под столом и лыка не вяжут, у него ни в одном глазу, чист как стеклышко¹. Внутренняя тонкость, деликатность, опрятность. И конечно, талант, умница, эрудит, который помнил наизусть сотни дат и стихов, острее всех был на язык и всемирно прославился своей поэмой.

С другой стороны — нищета и неустройство, изгнание из всех университетов, где он так блестяще начинал, работа на рытье канав и прокладке кабелей, скитальчество, неумение чего-то достичь в жизни, беспробудное пьянство, отсутствие нижнего белья, потеря рукописей и паспорта, издевательства над самыми близкими людьми, рак горла. И творческое бессилие: та поэма, написанная вроде как для потехи в кругу друзей, так и осталась его лебединой песней.

Вот эти-то противоречия и заостряют в нас потребность мифа, потому что рационально их нельзя разрешить. Если талант, то почему не писал? Если гордился Россией, то почему мало интересо-

¹ Театр. 1991. № 9. С. 80, 85. Здесь и далее в этом разделе воспоминания о Вен. Ерофееве цит. по этому номеру журнала «Театр».

вался ею и терпеть не мог патриотов? Если так любил всякую систематизацию, почему беспорядочно жил? Если был опрятен, то почему опустился? Если был нежен, то почему грубил?

И тогда между этих крайностей проскальзывает первый набросок мифа: юродивый. Схема очень привлекательная, знакомый российский выверт. Ближайший друг Муравьев: «У Венички было ощущение, что благополучная, обыденная жизнь — это подмена настоящей жизни, он разрушал ее, и его разрушительство отчасти действительно имело религиозный оттенок»¹. Именно Христа ради юродивый разрушает свою жизнь и подвергает испытаниям чужую. Галина Ерофеева, вдова Венедикта, отмечает, что «религия в нем всегда была. Наверно, нельзя так говорить, но я думаю, что он подражал Христу»². Этому не противоречит замечание Владимира Муравьева: «Несмотря на свой религиозный потенциал, Веничка совершенно не стремился жить по христианским законам»³.

В том-то и дело, что юродивый стремится жить в духе христианского беззакония, «похаб ся творя». Как пишет Георгий Федотов, «русским юродивым не чужда была аффектация имморализма. Жития их целомудренно покрывают всю эту сторону их подвига стереотипной фразой: „Похаб ся творя“. (...) Жизнь юродивого является постоянным качанием между актами нравственного спасения и актами безнравственного глумления над ними»⁴. Веничке негде приклонить голову, он спит «на гноище», совершает «парадоксию подвига» — глумится над чувствами близких и над самим собою, вызывая в ответ град насмешек и оскорблений — все в соответствии с канонами русского жития⁵. Выражаясь образно, он швыряет камни в дома добродетельных людей и целует углы домов, где творятся «кощуну»⁶. Почти как Васи-

¹ Там же. С. 90.

² Там же. С. 88.

³ Там же. С. 90.

⁴ Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 200–201.

⁵ «Юродство есть притворное безумие или безнравственность с целью поношения от людей» (Федотов. С. 200). Ср. о Ерофееве: «Нет, никогда вокруг него не танцевали, наоборот, ему страшно любили говорить гадости, грубости. И часто воспринимали его как шута горохового. (...) Поризали его со всех сторон, все время как-нибудь обижали» (Театр. 1991. № 9. С. 95).

⁶ Из Жития Василия Блаженного. См.: Федотов. С. 206. Ср. о Ерофееве: «Во всем совершенном и стремящемся к совершенству он подозревал бесчеловечность. Человеческое значило для него несовершенное...» (Севакова О. // Театр. С. 101).

лий Блаженный, только тому собор на Красной площади стоит, а блаженный Веничка за всю жизнь до Красной площади так и не сумел добраться — относил куда-то в сторону¹. Люмпенизация русской святости — от Блаженного до Ерофеева.

Даже Венино пьянство было вроде как добровольные вериги и постничество, поскольку не доставляло ему никакой улады, даже вкус вина он не ценил и всякое смакование считал пошлостью. И вообще, как тонко замечает Седакова, «чувствовалось, что этот образ жизни — не тривиальное пьянство, а какая-то служба... Мучения и труда в ней было несравненно больше, чем удовольствия... Я вообще не встречала более яростного врага любого общеизвестного „удовольствия“, чем Веничка. Получать удовольствие, искать удовольствий — гаже вещи для него, наверное, не было»².

Но это относится не только к Вене — известно, что в России предпочитают именно горькую, заливают ею какое-то невнятное горе, клин вышибают клином, чтобы сильнее саднила душа. Любителей сладкого мало в народе, а если и попадают, вроде Бальмонта или Северянина, то мифы слагаются не о них, а о тех, кто припадал к горькой чаше, кто пил без всякого упоения, кто растравлял свою и чужую боль, как Есенин или Высоцкий.

Что же это за Венино горе, с которым он носился, но никогда никому не объяснял его причины? Вряд ли был бы он признателен мемуаристке за попытку объяснить его горе «кошмаром коммунистической эпохи»³, скорее счел бы штампом из будущего школьного курса русской литературы. Уже провозглашалось, что из Онегина при советской жизни получился бы не лишний, а вполне даже полезный член общества, филолог или агроном; в тот же ряд встают и душеспасительные предположения, что под властью конституционных демократов или правых эсеров Веник развеял бы свое горе, бросил пить горькую и разумно заседал бы на ученых коллегиях, делясь своими обширными познаниями из метеороло-

¹ С самого начала герой отброшен на периферию упорядоченного и освященного мира, для него мистически невозможно пребывание в центре. Первый абзац поэмы: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелюги, проходил с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля» (Москва — Петушки. С. 15).

² Седакова О. // Там же. С. 98.

³ «Кошмар коммунистической эпохи был тем Горем, которое он переживал ежедневно» (Седакова О. // Театр. С. 102).

гии и грибоведения. Как будто то же самое горе не стояло над Россией при всех ветрах и поветриях и так же не запивали его и не занюхивали горьким, кислым, соленым!

3. Диалектика похмелья

Миф о Вене постепенно проясняется, но все еще совпадает общими очертаниями с есенинским, высочким и даже не вполне удавшимся рубцовским мифом. Сжигали себя, растрчивали, доводили до помрачения, чтобы во мраке узреть последний спасительный свет, как и положено на путях восточного «отрицательного» богословия, где Бог представлен в образе «не»: несвета, нечести, нечистоты, недостойнства, немудрости, недоброты, поскольку все эти добродетели уже захватаны обывателями и служат их мерзкому нехристианскому благополучию в христианском мире. И только юродивый идет к Богу, отряхиваясь от всяких приличий.

Но было что-то в Веничке, что никак не укладывается в массово почитаемые мифы о «Сереже» или «Володе». Да вот хотя бы это имя Веничка, им самим о себе увековеченное, — кто еще посмел бы о себе так сказать в наше глумливое время? Кто бы смог выставить себя под уменьшительно-ласкательным в кругу пьяниц, дебоширов и ерников — да еще и прослыть у них героем? Это потом уже, по живому следу, другой автор стал проталкивать миф о себе под чужой интонацией: «Это я, Эдичка»¹. Но первенцем столь умильной, уменьшительной манеры себя называть был он, Веничка.

Он вообще не любил гипербол, предпочитал литоты, а ведь отношение писателя к слову начинается с отношения к собственному имени, в данном случае — с застенчивой попытки его приуменьшить и приласкать. Вот Веня пишет: «были птички», «было два мужичка» или пристегивает к своему любимому питью эпитеты «красенькое», «холодненькое»². ...Можно, конечно, списать

¹ Сочинение Эдуарда Лимонова. Впрочем, миф, создаваемый Эдичкой, надо отдать ему должное, к Веничке отношения почти не имеет, это скорее провинциальная, французско-днепропетровская версия мифа о сверхчеловеке, где бесстыдство героя возрастает с пропорцией его жалости к себе и восхищения собой, единственным. «Когда Ерофеев прочел кусок лимонской прозы, он сказал: „Это нельзя читать: мне блевать нельзя“» (Театр. С. 95).

² *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 17, 45.

литоту на пьяную умильность, которая пробуждает и к предметам застольного культа отношение как к родным деточкам: «стопочка», «водочка». Но в такой умилительной форме разгул у нас авторски и не выражался, а все больше в гиперболах: «эх!», «ах!», «раздайся!».

Что юродивый, что его поэтический наместник рвут рубашку с груди, потому что тесно покровам на их горячий, искренней душе. А Веня ворот рубашки на себе придерживал от стыдливости, чтобы горло не обнажалось. «Горло свое он, будучи млад и прекрасен, всегда стыдливо прикрывал, стягивая ворот рубашки без пуговиц»¹. «А если верхняя пуговица и расстегнута, то Веня воротничок придерживал рукой, чтобы он не распахнулся. Это был его характерный жест»². Как не похоже это на Есенина или на Высоцкого — они-то как раз рвали на себе ворот. Загоняли своих коней до пены и рвали на них узду. Что-то было в них от лихой гулянки начала века, от сверхчеловеческого надрыва и желания поскорее струну натянуть и резче оборвать. Только в последнее время у Высоцкого послышалось: «Вы помедленнее, кони, вы помедленнее». Но все равно голос срывался в надсадный крик, будто он одной рукой их придерживал, а другой настегивал.

А вот у Венички уже и впрямь ощущение медленности. При полном сознании неправильности. «Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян»³. Если кто уверен в своей правильности, то он и старается рвануть побыстрее, и это есть героическая удача и молодецкий порыв. А у Вени уже и следа не остается от героизма, даже того перевернутого, упадочного, который обычно в одну эпоху действует с героизмом прямым и поучительным. Веничка равно далек и от Горького, которого не любил, и от Северянина, которого любил. Далек от упоения тысячами и безднами. Далек от Блока и Есенина, с их тысячами и безднами пополам. Далек от писателей-праведников и певцов-буянов. Любая правильность ему внутренне мешает, он бежит от трезвости, но не впадает в обратный соблазн, в героизм упадочно-

¹ Любчикова Л. // Театр. С. 84.

² Авдиев И. // Театр. С. 104. Или вот такая деталь: «Даже в самую жару, когда все уже и рубашки снимали, он оставался в пиджаке...» (Любчикова Л. С. 104). «Трудно представить Веню даже в непереносимую жару без пиджака...» (Авдиев И. С. 104).

³ Ерофеев Вен. Москва — Петушки. С. 16.

сти — бурного хаоса, пламенного чада. Спивается, но не впадает в пьяный раж, экзальтацию любви-дружбы и опасного хриплого мужества. Он пьет больше своих предшественников, но уже не пьянеет и этим напоминает трезвого, только трезвого уже с другого конца, не до, а после. Не самоуверенного, а притихшего, печального.

И в других он ценит больше всего именно кротость, которая по-настоящему доступна уже выпившему человеку¹. Венино коронное состояние — не запой, а именно похмелье, деликатный и щепетильный отчет за все предыдущие запои, свои и чужие. И всякое упоение вокруг, хмельные экстазы, захлеб и надорванный ворот захватывают его немногим больше, чем подвиги Зои Космодемьянской². В диалектике трезвости и пьянства высшая ступень — похмелье: отрицание отрицания.

Вникнем в стадии этой диалектики, неумолимо ведущей от гордыни к кротости. Выпивка — это способ сбить спесь с трезвого, который крепко стоит на ногах, говорит внятно и мерно, живет так, будто он телом и душой своей вполне владеет. А ну-ка, выпей, дружок, и увидишь, что не так уж все тебе покорно, напрасно ты кичился: землю попирать, смыслом владеть. Сходит гордыня трезвости.

Но остается еще гордыня пьяности. Теперь дружку море по колено, и уста его горят от собственного остроумия, взгляд горит от собственной оболстительности, и опять весь мир стелется перед ним, на сей раз волнистой дорожкой. Теперь он чувствует себя легко и уверенно именно оттого, что собой не владеет.

После чего начинается протрезвление — и «с отвращением чистая жизнь мою...». Какие уж там остроты и взгляды — пьяная икота и перемаргивание с окосевшей девицей! Опьянение сбilo спесь с трезвого, а протрезвление сбивает спесь с пьяного, и теперь,

¹ «Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что любил он больше всего кротость. Всякое проявление кротости его сражало» (*Седакова О.* // Театр. С. 99). Вообще мемуаристки описали Веничку лучше, чем мемуаристы. Для последних главное в Вене было карнавал и писательство, а ведь именно карнавала и писательства, отдавая им дань, Веника внутренне избегал. Он, по выражению любимого им Розанова, был человеком «нежной идеи», каковую в нем лучше всего пронизали женщины. «Горше всего вспоминать о нежности Бена. Она осталась невостребованной» (*Любчикова Л.* // Театр. С. 83).

² Рассказывая про Венину ненависть к героям и подвигам, О. Седакова вспоминает, что «чемпионом этой ненависти стала у него несчастная Зоя Космодемьянская» (Театр. С. 101).

сквозь муки стыда, открывается третья стадия великого синтеза — похмелье. Горькое и мудрое. Скучное и просветляющее. В похмелье человек только и делает, что вздыхает. Освежает себя воздухом, не оскверняя воздух собою. «Я вздохнул, вздохнул так глубоко, что чуть не вывихнул все, что имею»¹.

Такова эта хитрая диалектика. Веня сбивает и с себя, и с окружающих сначала трезвую спесь, потом пьяную спесь². И добирается наконец до похмелья как состояния предельной кротости. Похмеляющийся брезглив к себе и оттого все прощает ближнему. Он настолько расслаблен, что в нем даже появляется нечто девичье — щекотливость и нервная чувствительность к малейшим прикосновениям.

Вот, например, Веня — ужасный недотрога, он больше всего боится щекотки. «У меня очень много щиколоток и подмышек. Они у меня повсюду. Честный человек должен иметь много щиколоток и подмышек и бояться щекотки»³. Кто еще в России был таким щекотливым? Философы и поэты создавали мифы о вечно женственном. Веня же, боящийся самых легких касаний, вздрагивающий и хохочущий, — весь как девица⁴. И в этом он причастен к «вечно бабьему» в русской душе, только в нем оно уже перестало быть бабьим и опять стало девичьим. Разнежилось и утончилось настолько, что весь мир теперь кажется грубым этому существу, состоящему сплошь из подмышек и щиколоток. «Отчего они все так грубы? А? И грубы-то ведь, подчеркнуто грубы в те самые мгновения, когда нельзя быть грубым, когда у человека с похмелья все нервы навыпуск, когда он малодушен и тих? Почему так?!»⁵

¹ *Ерофеев Вен.* Василий Розанов глазами эксцентрика // Зеркала. Альманах. М., 1989. С. 44.

² Веня эту диалектику прекрасно понимал, хотя в собственном его изложении синтетическая стадия представлена не вполне диалектически: «Допустим, так: если тихий человек выпьет семьсот пятьдесят, он делается буйным и радостным. А если он добавит еще семьсот? — будет ли он еще буйнее и радостнее? Нет, он опять будет тих. Со стороны покажется даже, что он протрезвел» (Москва — Петушки. С. 50).

³ Венино рассуждение по воспоминаниям Игоря Авдиева (Театр. С. 112–113). А вот и монолог самого Вени: «Никто в России не боится щекотки, я один только во всей России хохочу, когда меня щекочут. Я сам щекотал трех девок и с десяток мужичков — никто не отозвался ни ужимкой, ни смехом» (Василий Розанов... С. 40).

⁴ «Веничка любил хохотать и хохотал до слез. Хохотал, как девица, сгибая пах в под дых, локтями обхватывая пуп» (Авдиев И. // Театр. С. 105).

⁵ *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 21.

Странное дело — не только Веня чувствует грубость окружающих, но и окружающие, самые тонкие из них, как, например, поэтесса Ольга Седакова, чувствуют свою грубость рядом с Веней. «Рядом с ним нельзя было не почувствовать собственной грубости: контраст был впечатляющим»¹.

Надо сказать, что оба типичных Вениных состояния, «напившись или с похмелюги», не отнимали у него трезвости. По сути, это было одно долгое состояние, единое в трех составляющих: пить, трезветь и опохмеляться. «Я, вкусивший в этом мире столько, что теряю счет и последовательность, — я трезвее всех в этом мире; на меня просто туго действует...»² «Веня сам никогда не пьянел. Он не позволял себе этого. На глупение, бормотание, приставание он смотрел как на невоспитанность, как на хамство. (...) Одной из добродетелей нашего круга друзей было непьянение...»³

Отсюда и начинается собственно миф о Веничке — миф о непьяности, которую никак нельзя смешивать с простой непричастной трезвостью. Трезвость — до, а непьяность — после. Трезвость гордынна и учительна, а непьяность кротка и понура. Трезвость может еще сама собою упиваться, а непьяность уже ничем не упивается. И это есть высшее состояние души, когда у нее меньше всего претензий и вообще воодушевленности мало, — *малодушие*.

«О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! — всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу. „Всеобщее малодушие“ — да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!»⁴

Малодушие не так плохо, как кажется, и вообще не следует его путать с трусостью. Трус боится только за себя, а малодушный — за все на свете. Душа у него просто в пятки уходит, когда он касается хрупкой вазы или встречается с умным человеком, — как бы чего не напороть, не задеть, не напортачить. Малодушный чело-

¹ Театр. С. 99.

² *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 122.

³ *Авдиев И.* // Театр. С. 105.

⁴ *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 21.

век деликатен, потому что больше всего боится кого-нибудь обидеть. У него души не хватает, чтобы брать на себя ответственность или иметь тайное поползновение.

4. Деликатность и противоирония

В центре Вениного мифа — именно деликатность, редчайшее и еще почти не обозначенное свойство в русской культуре¹. Много в ней святости и греха, просветления и мрака, высей и бездн, но вот деликатность... Попробуй скажи, что Толстой или Достоевский деликатны: ведь это смешно для таких провидцев и великанов. Деликатность в них, может, и была, но на каком-нибудь сорок шестом месте. И еще понятно, когда деликатны Чехов или Тимирязев, врач или ученый, которые просто не могут быть другими в деликатных обстоятельствах своего времени и профессии.

Но когда деликатен Веничка, который пьет и закусывает в тамбуре, оттого что стесняется пассажиров, то это уже совсем другое свойство. Когда он горько вздыхает о пошляках: «сердца необрезанные»². Когда он скрывает от собутыльников свои выходы по нужде, не дерзая облечь в слова сокровенные желания... Веничка деликатен со всех сторон, деликатен настолько, что не объявляет своим товарищам о намерении пойти в туалет, — и даже еще деликатнее: соглашается пойти в туалет только для того, чтобы не слишком подавлять их своей деликатностью³.

В такой деликатности человека, который по всем признакам не должен и не может быть деликатным, уже есть нечто феноменальное и одновременно, как выразился бы Веня, нечто ноуменальное. Это феномен какой-то новой деликатности, превращающей Веню в героя совсем неделикатной среды. Если бы эта деликатность исходила откуда-то извне, из сфер авторитета и высокой

¹ Сам же Веня его и обозначил: «Мне очень вредит моя деликатность, она исковеркала мне мою юность... Самоограничение, что ли? Есть такая заповеданность стыда... Я знаю многие замыслы Бога, но для чего Он вложил в меня столько целомудрия, я до сих пор так и не знаю» (Москва — Петушки. С. 28, 30).

² *Седакова О.* // Театр. С. 99.

³ «С тех пор как ты поселился, мы никто ни разу не видели, чтобы ты в туалет пошел. Ну, ладно, по большой нужде еще ладно! Но ведь ни разу даже по малой... даже по малой!»; «Ну что ж, я встал и пошел. Не для того, чтобы облегчить себя. Для того, чтобы их облегчить» (Москва — Петушки. С. 29, 30).

морали, ее бы просто осмеяли... Но тут она исходит из самого центра «разночинства, дебоша и хованщины», от Венички, уже вкусившего и «Слезу комсомолки», и «Поцелуй тети Клавы», и прочие коктейли, настоянные на шампуне, денатурате, тормозной жидкости и средстве от потливости ног. Деликатность в таком существе — это не дань традиции, семье, воспитанию, общественным нормам. Она не может быть устаревшей. Она не может быть назидательной. Она потусторонна. «С моей потусторонней точки зрения...» — любил говорить Веня¹.

Даже в словах «младенец», «ангелы», «скорбь» или «вздых», когда они исходят от Вени, нет никакой старинности и напыщенности. «Вечно живущие ангелы и умирающие дети...»² Кто в советское время называл своего сына «младенцем»³, а свои внутренние голоса «ангелами»? — и слов таких в обиходе уже не было со времен то ли Жуковского, то ли Клюева. До Вени эти слова добрались через преграду такой скверны, словесного гноя и приклатненности, что в них невольно звучит ирония, — но Веня употребляет их не для иронии. Ирония в этих чистых словах подразумевается ровно настолько, что воспринять их только как иронию было бы пошлостью.

Тут очень подходит термин «противоирония», предложенный филологом Владимиром Муравьевым⁴. Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность, — но уже без прямоты и однозначности. Вот, например, диалог между Веничкой и Господом:

Я вынул из чемоданчика все, что имею, и все ощупал: от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь. Ощупал — и вдруг затомился. Еще раз ощупал — и поблек... Господь, вот

¹ Седакова О. // Театр. С. 98.

² Ерофеев Вен. Москва — Петушки. С. 43.

³ «Ребенка своего Бенедикт называл „младенцем“ — так это и повелось» (Любчикова Л. // Театр. С. 81).

⁴ В его «игровом» предисловии к поэме «Москва — Петушки». Противоиронией здесь названо нечто, уже бывшее до Ерофеева у Козьмы Пруткина, А. К. Толстого, позднего Щедрина и Игоря Северянина: «Это она самая, бывшая российская ирония, перекошенная на всероссийский, так сказать, абсурд... Перекосившись, она начисто лишается гражданского пафоса и правоверного обличительства» (Москва — Петушки. С. 8). Определение, может быть, и не совсем ясное, но термин и без него вполне ясен.

ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? Смотри, Господи, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь...

И, весь в синих молниях, Господь мне ответил:

— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!

«Ну, раз желанно, Веничка, так и пей», — тихо подумал я, но все еще медлил. Скажет мне Господь еще что-нибудь или не скажет?

Господь молчал¹.

При желании можно найти в этом отрывке массу иронии. Розовое крепкое и стигматы святой Терезы настолько неравноценны, что нельзя их сравнивать без насмешки. Но если вдуматься, над чем же это насмешка, о чем ирония? Над розовым крепким — было бы глупо. Над святой Терезой — еще глупее. Ирония вроде бы подразумевается, но она есть только тень противоиронии, ее выразительный оттенок. Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. Первоначальный серьезный подтекст читался так: о, святая Тереза! фу, ничтожный Веничка! Ирония перемещает акценты: у каждого есть свое розовое крепкое, у одного — розовое крепкое, у другого — стигматы. Противоирония еще раз смещает акценты: у каждого есть свои стигматы, у одного — стигматы, у другого — розовое крепкое. Нельзя сказать, что в результате противоиронии восстанавливается та же серьезность, которая предшествовала иронии. Наоборот, противоирония отказывается сразу и от плоского серьезья, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения — «от Бога»: что человеку не нужно, то ему и желанно; в промежутке между нужным и желанным помещается и святость, и пьянство; величайший человек не больше этого промежутка, и ничтожнейший — не меньше его.

Весь Венин стиль есть такая противоирония, которая работает с готовыми ироническими шаблонами, осевшими в общественном сознании столь же весомо, как и патетические шаблоны. Со-

¹ Ерофеев Вен. Москва — Петушки. С. 25.

гласно одному шаблону, при слове «родина» или «советская власть» надо было встать навтыяжку, согласно другому — прыснуть в кулак. А вот Веня придает этим словам какую-то другую интонацию, не серьезную и не ироническую, а, хочется сказать, загробную:

— Ерофеев, а родная советская власть — насколько она тебя полюбила, когда твоя слава стала всемирной?

— Она решительно не обращала на меня никакого внимания. Я люблю мою власть.

— За что же особенно ты ее любишь?

— За все.

— За то, что она тебя не трогала и не сажала в тюрьму?

— За это в особенности люблю. Я мою власть готов любить за все...

— Отчего же у вас невзаимная любовь?

— По-моему, взаимная, сколько я мог заметить. Я надеюсь, что взаимная, иначе зачем мне жить?¹

Это из интервью журналу «Континент», еще в те далекие времена, когда он издавался в Париже. Интервьюер всячески старается «расхохмить» Веню, а Веня не поддается на соблазн дешевой иронии, как и на соблазн патриотической гордости-боли. Он отвечает на нелепые вопросы примерно так же, как духи на спиритическом сеансе, его интонацию нельзя ангажировать. Это именно противоирония, которая оставляет для иронии ровно столько места, чтобы обозначить ее неуместность.

5. По ту сторону карнавала

Противоирония — новое качество Вениного мифа. И связанного с ним ритуального действия. Миф, как считает наука о нем, есть словесная запись некоего обряда. И в этом смысле миф о Веничке обозначает новый путь инициации для юношества. Инициация — обряд посвящения, приобщения к взрослости. Дворянские юноши XIX века, выходя из домашней тепличной среды и вступая на путь мужеской инициации, старались стать как можно грубее, хлестали водку и ездили к девкам (вспомним Пьера Безухова в первом томе «Войны и мира»). Юношество поздней советской

¹ Цит. по: Театр. С. 95.

поры хлестало водку уже с молодых ногтей, а ездить и вовсе никуда не нужно было, все было рядом, в общежитии (вспомним этот быт, описанный Веней и его друзьями¹). Веничкина инициация начинается ровно оттуда, где заканчивалась инициация героев русской классики, а именно с «кабака-бардака». Но, оставаясь внутри этого фамильярного пространства, Веня так переворачивает его изнутри, что вдруг из чада и буйства нам мелькают черты усадебного юноши. Как будто нас приглашают обратно в сентиментальный карамзинско-радищевский век. Да-с, господа, и забубенные личности чувствовать умеют. «Ведь если у кого щепетильное сердце...»²

Тогда, в конце 1960-х — 1970-е годы, типичная юношеская инициация называлась «раблезианством» и оправдывалась теорией карнавала, приобщения к телесным и смеховым низам народной культуры. Все отверстия в теле должны быть раскупорены и вбирать-извергать потоки вселенского круговорота веществ. Пьянство лишь скромная метафора этого хлещущего изобилия, к которому Бахтин в своей книге-мифе о Рабле относит также блевание, плевание, потение, сморкание, чихание, обжорство, совокупление, испражнение, пуканье и пр.³

А вот Веня всего этого ужасно стыдился. «Он был невероятно застенчив даже перед собой»⁴. И говорил, что самой большой нежности заслуживает «тот, кто при всех опысался»⁵. У Вени ценности, раньше карнавално перевернутые, стали опять медленно переворачиваться. Карнавал это оценил и одобрил, как бы и не заметив, что карнавал вокруг Вени уже перестает быть карнавалом. Застенчивость, которая изгонялась взрывом непристойностей, теперь распространяется на самое непристойность. «Нежность к опысавшемуся». Понятно, это не то же самое, что нежность к веточке сирени, — это нежность, ушедшая от сентиментальности ровно на длину карнавала. Но это уже и не сам карнавал, а его послебъитие:

¹ «Ну как? Нинка из тринадцатой комнаты даян эбан?» (Москва — Петушки. С. 33).

² Там же. С. 30. «Если бы меня спросили — в какое время Вене было бы уютно, я бы, подумав, ответил: в конце восемнадцатого века! {...} Вене Карамзин, Фонвизин или Державин — такие родные!» (Авдиев И. // Театр. С. 115).

³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 344, 345, 346, 350, 389 и др.

⁴ Ерофеева Г. // Театр. С. 89.

⁵ Седакова О. // Театр. С. 101.

все прежние свойства, опрокинутые карнавалом, теперь восстанавливаются в каком-то новом, «ноуменальном» измерении. Эти нежность и скорбь, плач и застенчивость, одиночество и скука уже трансцендентные, освобожденные от привязанности к прежним объектам.

Вот, например, печаль — о чем печалится Ерофеев? Он знает, что каждая тварь после соития бывает печальной, этот естественный закон наблюдался еще Аристотелем, а вот Веня, вопреки Аристотелю, «постоянно печален, и до соития, и после»¹. Или, например, человек обычно воодушевляется, когда к нему приходит много мыслей. А вот у Вени вырывается признание: «Мысли роились — так роились, что я затосковал...»² Словно все предметы прежних чувств от Вени уже отторгнуты дистанцией исторического размера и обязательность в соответствии чувств и предметов отменена.

Чувства возрождаются после смерти чувств, и душа еще не знает, к чему их применить. К чему применить скорбь — к слезинке ребенка или к «Слезе комсомолки»? Веня, не желая промахнуться, скорбит обо всем сразу. Но оттого что его печаль применяется и к печальным, и к вовсе не печальным вещам, она не перестает быть печалью, пусть даже уже потусторонней. Она по ту сторону прежних чувств, притупленных, отрезанных, исторгнутых. Какие чувства возможны после Катастрофы, после Революции, после Освенцима и Колымы, какая там еще печаль? Но вот печаль открывает «два огромных глаза» (О. Манделыштам) и оглядывается в поисках своего предмета, о котором еще ничего не знает. Кто сказал, что между предметом и чувством должно быть строгое соответствие, как в классицизме? Что это за классицизм чувств? Даже в обычном языке этого не бывает, любой знак, по определению лингвиста-основоположника Фердинанда де Соссюра, произволен, любое слово может обозначать любой предмет. Почему же печаль не может относиться и к веселому предмету, и к скучному предмету, и к смешному предмету, и к вовсе безразличному предмету; разве не печально, если он так уж безразличен? Разве не печально, если он так уж смешон? Почему скорбь не может относиться к вину, а веселье — к стигматам? Ничего тут нет карнавального. Это просто другой уровень чувств.

¹ Василий Розанов... // Зеркала. 1989. С. 33.

² *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 97.

Может быть, и сам Веня этого нового посткарнавального извода своих чувств не заметил — заметил Михаил Бахтин, чрезвычайно чуткий на все карнавальное. Он восхитился ерофеевской поэмой, найдя в ней подтверждение своих теорий и выражение чистейшего пантагрюэлизма. Веня в поэме вроде только и занят тем, что прополаскивает горло, — чем не Пантагрюэль, и не только в собственном, но и нарицательном значении. Прежде чем дать имя раблезианскому герою, слово «пантагрюэль» было названием горловой болезни — потери голоса в результате перепоя (болезнь пьяниц)¹. Если бы Бахтин знал, в какой степени это имя-прогноз подтвердится в судьбе самого Ерофеева, к концу жизни потерявшего голос, пережившего несколько операций и умершего от рака горла! Сущность пантагрюэлизма вроде бы сбылась дословно и до последней жизненной черты. Но в такой обреченности гротескному есть что-то уже не совсем гротескное, какая-то покорность и тишина, умолкание имени-метафоры именно по причине буквального ее исполнения. Феномен Венички, вырастая из пантагрюэлизма, перерастает его, карнавал сам становится объектом карнавала, выводящим в область новой, странной серьезности.

Знаменательно, что, восхитившись поэмой, Бахтин не одобрил ее развязки, потому что герой ее вроде бы умирает всерьез, допускает «энтропию», а какой же серьез в карнавале?² И какая же энтропия посреди карнавального всплеска ранее скованных энергий? Но ведь и задолго до конца поэмы у Вени можно заметить энтропию, погашение энергий. Разве не энтропия — Венина тихость посреди карнавального буйства? Веня опозитизировал не разгул, а «человека с похмелья... когда он малодушен и тих» и даже «всеобщее малодушие», которое с карнавальной точки зрения есть сплошная энтропия. Вот это и почувствовал, хотя и недооценил

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. С. 352. Таким образом, подытоживает ученый, нарицательное имя «пантагрюэль» «связано со ртом, с горлом, с выпивкой, с болезнью, то есть с весьма характерным гротескным комплексом» (Там же).

² Эта оценка приводится в статье Андрея Зорина «Опознавательный знак»: «Поэт О. Чухонцев, общавшийся с Михаилом Михайловичем в последние годы его жизни, рассказал мне, что великий ученый с восхищением принял ерофеевскую поэму и даже сравнил ее с „Мертвыми душами“. Бахтина, однако, решительно не устраивал финал „Москвы — Петушков“, в котором он видел „энтропию“» (Зорин А. // Театр. С. 121).

великий ученый. Почувствовал в Ерофееве свое, которое уже становится чужим. Почувствовал карнавал, который перестает быть карнавалом¹.

Филолог Андрей Зорин верно заметил, что, вопреки карнавальным законам, у Ерофеева «стихия народного смеха в конце концов обманывает и исторгает героя. Собственно говоря, такой исход был предначертан с самого начала»². Еще вернее сказать, что сам автор от начала и до конца обманывает и гонит от себя народную стихию. А поскольку автор и герой — одно лицо, то они это делают вместе. Герой уединяется от этой стихии в тамбуре, автор — в литоте, и вместе они уединяются от нее в имени Веничка, в камерной грусти и лирической растерянности. Стихия народного смеха, как и народного спеха³, — всякая народная стихия, в образе ли Теркина, Космодемьянской или Стаханова, равно далека Веничке, который любит медленность и неправильность. И вообще — чем плоха энтропия?

6. Обаяние энтропии

Столетиями во всем мире прославлялась энергия в самых разных ее проявлениях: кинетическая и потенциальная, энергия души и энергия тела, энергия коллектива и энергия индивида, энергия подвига и энергия смирения, энергия космическая и политическая, энергия творческая и нравственная... Энергию прославляли Галилей и Гёте, Гегель и Толстой, Маркс и Ницше, Фарадей и Фрейд, Бальзак и Дарвин, Пушкин и Эдисон, Эйнштейн и Сартр, Форд и Бахтин. В России, из-за ее природной вялости, энергия ценилась особенно высоко и разряжалась взрывами подвигов и революций. А когда революции уступали место застою, он, в свою очередь, разряжался взрывами смеха и карнавала.

¹ Отношение Вени к тому, что считалось тогда карнавализацией литературы, видно в его оценке «Мастера и Маргариты». «Булгакова на дух не принимал, „Мастера и Маргариту“ ненавидел так, что его трясло. Многие писали, что у него есть связи с этой книгой, а сам он говорил: „Да я не читал «Мастера», я дальше 15-й страницы не мог прочесть!» (Муравьев В. // Театр. С. 93).

² Театр. С. 121.

³ *Спеха* — то есть труда, подвига и вообще всех форм торопливости. «Средь народного шума и спеха...» — начало стихотворения О. Мандельштама (1937).

В любом случае энергия делала свое большое дело: кружила планеты, расщепляла атом, толкала конвейеры, производила сексуальную и научно-техническую революцию, кружила головы и сердца, обольщала девочек и старцев. Звезды кино, властители умов, акулы бизнеса, секс-бомбы, восточные гуру и спортивные чемпионы — все источали энергию и обаяние. Сама энергия была обаятельна, в чем бы она ни проявлялась. Энергия распада и декаданса тоже была обаятельна.

И вдруг Веня сделал обаятельной убыль энергии. Энтропия в его лице приобрела милые сердцу черты: медлительность и малодушие. Вообще-то говоря, он не ошибся. В его время, к концу XX века, энтропии уже не стоило бояться. Это в конце XIX века мир вдруг испугался энтропии. Ею грозил второй закон термодинамики, по которому неизбежна тепловая смерть Вселенной. Дескать, все смешается, уравниется, станет одинаково, ни холодно ни горячо, и тогда... Солнце погаснет, Земля застынет — таким виделся тогда конец мира¹.

Но страхи эти после двух мировых войн и еще не сосчитанного числа революций уже устарели. Кажется, вселенную нашу распирает какая-то непонятного свойства энергия, пучит ее всякими катаклизмами и безумиями. Во второй половине XX века человечество стало опасаться именно энергии, до которой коснулось руками ядерщиков, — так дернуло, что чуть весь мир не взорвало. Военные стали жертвой общественного предубеждения, будто энергия в их руках опаснее, чем в лицах энергичных людей: политиков, идеологов, рок-звезд, — восторгавших все прогрессивное человечество. Мирные демонстрации обрушились на один род энергии, вовсе не подозревая, что мир, начиненный энергией, вообще опасен и все виды энергии, превращаясь друг в друга, ускоряют его конец. Недаром конец мира предсказан в образе пламени, а не замерзания или потопа — водяным был лишь пробный конец, испытание Божье для выявления праведника, а настоящий конец придет от огня. «...Вначале словом Божиим небеса и земля составлены из воды и водою: потому тогдашний мир погиб, быв по-

¹ Вот поэтические образы грядущей энтропии, характерные для конца XIX — начала XX века: «Все понял я: земля давно остыла и вымерла...» (А. Фет); «Мир опустел... Земля остыла...» (И. Бунин); «О, если б знали вы, друзья, холод и мрак грядущих дней» (А. Блок); «Погибнет все. Сойдет на нет. И тот, кто жизнью движет, последний луч над тьмой планет из солнц последних выжжет» (В. Маяковский).

топлен водою. А нынешние небеса и земля, содержимые тем же Словом, сберегаются огню на день суда и погибели нечестивых человеков. (...) ...воспламененные небеса разрушатся и разгоревшиеся стихии растают?»¹ Так издревле обозначалась энергия, которая бурлит и накапливается в человечестве, пока не грянет последним судом. Будет ли то революция, ядерная война, глобальное потепление, таяние льдов и парниковый эффект или все вместе, пока неизвестно, но что Страшный суд — несомненно.

И вот в стране всех освоенных видов энергии нашелся наконец человек, подавший увлекательный пример малодушия. Сумевший сделать интересной «энтропию» — воспользуюсь словом Бахтина, хотя ему самому, теоретику карнавала, энтропия была неинтересна. Ерофеев сумел многих и многих убедить, что в эпоху сверхвысоких энергий есть особое достоинство в том, чтобы прибавить от себя чуточку энтропии. Плеснуть энтропии в костер энергии. Проявить великодушие путем малодушия.

Энтропия владела всем его существом. Могу поделиться личным впечатлением, хотя и скудным. Я видел Венедикта Ерофеева дважды, и оба раза он поражал меня цветом своего лица. В первый раз — это было в середине 1970-х — оно у него было коричневым. Не от загара, не от природной смуглости, а вот именно землистым, хотя на самом деле он только что встал с постели. А когда я видел его во второй раз, к концу 1980-х, — лицо у него было совершенно белым, как будто испачканным мелом. Хотя он сидел в развеселом кафе на литературном вечере. Вот так и стоят у меня в памяти два его лица: одно — землистое, другое — меловое. Два цвета энтропии. Безусловно, там была феноменальность жизни и ноуменальность смерти, происхождение крестьянина и предназначение художника, но никакая энергия не играла в его лице. Огня в нем не было.

Поэтому в обществе сидящих, стоящих и ходящих он всегда предпочитал лежать. Это был его способ замедлиться. Быть может, со временем ерофеевские тапочки станут столь же знаменитыми, как обломовский халат². Только Обломов был тучен

¹ Второе послание Петра, 3: 5–7, 12.

² О лежании см. у Л. Любчиковой и И. Авдиева: Театр. С. 82, 85, 104. О тапочках см. у Любчиковой: Там же. С. 80, 81. Вена всюду в тапочках, а вот халата у него, пожалуй, нету. «Я и дома без шлафрока; я и на улице в тапочках...» (Москва — Петушки. С. 116).

и ленив, а Ерофеев строен и подвижен. Его вялость была продуктом работы над собой. Он по каплям выдавливал из себя энергию. Он не поддавался инерции, а создавал ее. Как Бог создал мир из ничего, так Ерофеев создавал энтропию из своей прирожденной энергии. Обломов остался персонажем. Ерофеев стал автором.

Даже еда, где и ленивый Обломов проявлял сноровку, была для Вени способом замедления. Почти всегда голодный, он никогда не торопился с утолением голода. На этой Вениной не-жадности удивительно сходятся все воспоминания. «А когда садились есть, хотя во время войны было голодно, всего было по норме, по кусочку, — он всегда кушал медленно, интеллигентно, аккуратно и долго, безо всякой жадности» (Нина Фролова, сестра Вени). «Бенедикт очень бережно, кусочком хлеба всю (яичницу) подбирал со сковородки. Есть он всегда хотел ужасно, но выражал это застенчиво, ел не жадно и действовал кусочком хлеба как-то чрезвычайно деликатно» (Л. Любчикова). «Он во всем был тонким. Мы прожили вместе пятнадцать лет, и я не помню, чтобы он жадно ел» (Г. Ерофеева). «Да и вообще, не припомню на его физиономии движения челюстями, не помню жевательных движений, Вене они были несвойственны (И. Авдиев)»¹. Какой там карнавальный обжора — у него и жевательный рефлекс не выражен! Какие уж там «разинутый рот» и «толстый живот» — неперенные признаки карнавала, вулканические извержения космической энергии в формах ненасытного чревоугодничества².

А ведь если вдуматься, историческая энергия XX века больше всего пробуждалась именно этим «жеватель-но-глотательным» инстинктом, который самая боевитая идеология взяла за точку опоры, чтобы перевернуть мир. Чело этого века, империалистически-коммунистически-фашистски-космически-идеологически-атомно-энергетического, — это чело гротескно в прямом, бахтинском значении этого слова. «Гротескное лицо сводится, в сущности, к *разинутому рту* — все остальное только *обрамление для*

¹ Фролова Н. // Театр. С. 74; Любчикова Л. // Там же. С. 80; Ерофеева Г. // Там же. С. 87; Авдиев И. // Там же. С. 104.

² «Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос» (Бахтин М. М. Цит. соч. С. 31–32).

этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны»¹. Быстрое и правильное распределение — так можно определить пафос этого самого голодного и торопливого века в человеческой истории, который после всех подвигов дележа должен был завершиться, в духе бахтинской же утопии, веселым праздником всеобщего поедания. «Голод правит миром» — этот древний трюизм стал основой философских учений, а скорейшее утоление голода — священной обязанностью и целью всемирной истории².

Для основоположников марксизма, которых Веня въедливо изучал по долгу и из любопытства, «физическое самопроизводство индивида» есть пружина истории, тот первичный факт, из которого разрастаются производительные силы и производственные отношения, а также противоречия между ними, ведущие к народной революции и к торжеству голодных над сытыми, что диалектически должно означать торжество сытости над голодом. Теория карнавала в этом смысле есть завершение теории революции, когда, по словам коммунистической программы, «все источники общественного изобилия польются полным потоком»³ и всенародное тело, жрущее, потеющее, испражняющееся и совокупляющееся, явит себя в праздничном изобилии как «растущее, неисчерпаемое, неуничтожаемое, избыточное, несущее материальное начало жизни...»⁴.

И конечно, от этого начала, забирающего тебя с концами, уже никуда не деться. «Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала мож-

¹ Там же. С. 343.

² «Низкая алчность была движущей силой цивилизации с ее первого до сегодняшнего дня; богатство, еще раз богатство и трижды богатство, богатство не общества, а вот этого отдельного жалкого индивида было ее единственной определяющей целью. Если при этом в недрах общества все более развивалась наука и повторялись периоды высшего расцвета искусства, то только потому, что без этого невозможны были бы все достижения нашего времени в области накопления богатства» (*Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 21. С. 176). По логике Энгельса алчность была «низкой», пока служила интересам отдельных жалких индивидов, но в будущем она должна работать на благосостояние всего общества.

³ Программа КПСС. М., 1961. С. 62.

⁴ *Бахтин М. М.* Цит. соч. С. 29.

но жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы»¹.

Только по законам свободы — звучит чеканно, почти по-чекистски. Что же Веничка? Впервые в буйном карнавальном кругу славу приобретает не разухабистость, а щекотливость и стеснительность. Умение употреблять слова «ангел» и «младенец» без хохмы и надрывного хохота. Не обжорство, а бережное подбирание кусочка яичницы кусочком хлеба.

И уж совсем баснословным становится человек, который за всю свою скорбную жизнь ухитрился ни разу не испортить воздуха.

А вот это тот самый знаменитый Веничка Ерофеев. Он знаменит очень многим. Но больше всего, конечно, тем знаменит, что за всю свою жизнь ни разу не пукнул...

— Как!! Ни разу!! — удивляются дамы и во все глаза меня рассматривают. — Ни ра-зу!!

Я, конечно, начинаю конфузиться².

О, конфузливый угашатель энергий! Такого мифа у нас еще не было³.

7. От бедной Лизы к бедному Вене

Видимо, уже близок исход «постмодернистской» поры, обозначившей усталость XX века от самого себя. Век открылся парадным входом в светлое будущее — и завершается пародией на все прошедшие эпохи человечества. Все, что в небывалом идейном опьянении век успел наскоро проглотить, он теперь извергает в виде муторных самоповторов и глумливых цитат. Перефразируя Ерофеева, можно сказать, что в каждом веке есть физическая, духовная и мистическая сторона⁴, — и теперь наш век тошнит «со всех трех сторон», особенно в шестой части света, сильнее других

¹ Там же. С. 10.

² *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 30.

³ Знаменательно, что 24 октября 1998 г., в шестидесятую годовщину со дня рождения Ерофеева, был воздвигнут двойной памятник: Веничке — на Курском вокзале в Москве и одновременно его возлюбленной — на платформе станции Петушки. То, что Веня оказался первым представителем своего поколения, удостоенным памятника, подтверждает мифический статус его личности.

⁴ *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. С. 18–19.

пострадавшей от векового запоя. Извергаются проглоченные территории, загаженные куски природы, прокисшие идеи основоположников — и все, что так горячило и опьяняло, теперь холодной массой заливают место недавнего пира.

Век устал от себя — но уже накопилась усталость и от самой этой усталости, и столетию лень множить свои тускнеющие отражения в зеркалах все новых пародий... Нарастает чувство какой-то новой серьезности, проверяющей себя на смех — и не смеющейся. Проверяющей себя на смелость — и не смеющей. Очень тихой серьезности, похожей на малодушие, на боязнь что-то вспугнуть и непоправимо разрушить во мне самом и в мире без меня. «О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив!..»¹

В мифе о Ерофееве нам приоткрывается сентиментальность на каком-то новом витке ее развития, сентиментальность, уже включившая карнавальный и пародийный эффект и растворившая их в себе. Не безумие ли предположить, что XXI век может стать веком сентиментальности? И как XX век искал себе провидческих сходств в эпохе Барокко, с ее фантастическим изыском, драматическим напряжением и бьющей через край энергией, так XXI век обратится к сентиментальности, задумчивости, тихой медитации, тонкой меланхолии? Все громкое будет нас раздражать: взрывы гнева, взрывы хохота. Восстание масс, о котором пророчил Ортега-и-Гассет, подойдет к концу, а с ним завершится эстетика революции и карнавала. Люди станут вслушиваться в себя и, быть может, даже услышат голоса ангелов.

Бердяев, как известно, пытался вывести коммунистическую революцию из повышенной сентиментальности русского народа, который, дескать, так чувствителен к чужому страданию, что готов весь несправедный мир сокрушить, лишь бы посочувствовать его жертвам. Вот и Белинский писал о своей неистовой любви к человечеству: «Чтобы сделать счастливою часть его, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную». Но революция — это не зрелая сентиментальность, а скорее ее выкидыш, стремление избавиться от непосильной ноши чувства. Революция — нетерпение чувств, неумение прочувствовать до конца собственную жалость, желание оборвать и притупить каждое чувство мгновенным практическим выходом из него.

¹ Там же. С. 21.

Сентиментальность в этом смысле противоположна революционности, она обожает чувства сами по себе, как воспитание души и цель существования. Сентиментальность, собственно, и значит чувствительность. Но чувствительность XXI века не будет прямым повторением чувствительности XVIII века. Она не будет разделять мир на трогательное и ужасное, милое и отвратительное. Она вберет в себя множество противочувствий. Можно будет чувствовать все и по-всякому, вживаться в чувственность каждого предмета и смешивать ее с чувствами от других предметов. Из наследия века Просвещения будет больше всего цениться юмор, мягко окутывающий сантименты, и Стерн и Жан Поль станут любимцами XXI века. И тогда через Венедикта Ерофеева восстановится преемственность сентиментальной традиции, ведущей из XVIII века в XXI век. И Веничка, герой смешливой и жалостливой повести, вдруг найдет себе место на той же полке российской библиотеки, что и карамзинская Лиза, которая, бедная, бросилась в пруд, — а он, бедный, напоролся на шило. Похож на Лизу и Вения из другой ерофеевской прозы: «Я мог бы утопить себя в своих собственных слезах, но у меня не получилось»¹.

Во всяком случае, в будущем наверняка сыщется немало уголков, в которых не найдется место подвигу, где читатель тихо склонится над Вениной книгой, проникаясь духом боязливости и чувствительного похмелья.

Новая сентиментальность. Тимур Кибиров и другие

Венедикт Ерофеев — первый по времени, но далеко не единственный представитель новой сентиментальности. В конце 1980-х и особенно в начале 1990-х годов это «ерофеевское» направление становится одним из господствующих в русской литературе. Поэт Сергей Гандлевский определил это направление как «критический сентиментализм» и отводит ему центральное место между двумя «крайними» течениями: метареализмом, чересчур «возвышенным», отстраненным, презирающим современность, — и кон-

¹ Василий Розанов... // Зеркала. 1989. С. 32.

цептуализмом, нарочито «сниженным», подвергающим насмешке все ходульные идеалы и языковые модели. «Обретаясь между двух полярных стилей, он (критический сентиментализм. — М. Э.) заимствует по мере надобности у своих решительных соседей, переиначивая крайности на свой лад: сбивая спеси праведной поэзии, окорачивая шабаш поэзии иронической. Этот способ поэтического мировосприятия драматичнее двух других, потому что эстетика его мало регламентирована, опереться не на что, кроме как на чувство, ум, вкус»¹. Здесь, по сути, определяются принципы не только поэзии самого Гандлевского, но и той поэтики «похмелья», скептической и сентиментальной, сшибающей сначала рационалистическую спесь с трезвого, а потом и карнавальнй загул с пьяного, которую ввел в новейшую русскую литературу Венедикт Ерофеев.

Знаменательно, что наиболее чувствительными к эстетике сентиментальности оказываются поэты и художники концептуализма, этой радикальнейшей русской версии постмодернизма. Еще в конце 1980-х годов Дмитрий Пригов, лидер московского концептуализма, провозгласил поворот к «новой искренности»: от жестких концептуальных схем, пародирующих модели советской идеологии, — к лирическому освоению этих мертвых слоев бытия и сознания. Это *новая* искренность, поскольку она уже предполагает мертвой традиционную искренность, когда поэт вдохновенно отождествлялся со своим героем, — и вместе с тем преодолевает ту подчеркнутую отчужденность, безличность, цитатность, которая свойственна концептуализму. Новая искренность — это постцитатное творчество, когда из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается «мерцающая эстетика». Подобно мерцающей серьезности-иронии у Ерофеева («противоирония»), она выводит нас на уровень транслиризма, который одинаково чужд и модернистской, и постмодернистской эстетике. Эта «пост-постмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание.

¹ Гандлевский С. Разрешение от скорби // Личное дело № ____: Альманах. М.: ВО «Союзтеатр», 1991. С. 231.

Вот, например, концептуалист Тимур Кибиров, пожалуй самый популярный поэт 1990-х годов, обращается к другому поэту-концептуалисту, Льву Рубинштейну, с такими словами:

Я-то хоть чучмек обычный,
ты же, извини, еврей!
Что ж мы плачем неприлично
Над Россиею своей? <...>

На мосту стоит машина,
а машина без колес.
Лев Семеныч! Будь мужчиной —
не отлынивай от слез! <...>

В небе темно-бирюзовом
тихий ангел пролетел.
Ты успел запомнить, Лева,
что такое он пропел? <...>

Осененные листвою,
небольшие мы с тобой.
Но спасемся мы с тобою
Красотою, Красотой!

Добротой и Правдой, Лева,
Гефсиманскою слезой,
влагой свадебной багровой,
превращенною водой! <...>

Мы комочки злого праха,
но душа — теплым-тепла!
Пасха, Лев Семеныч, Пасха!
Лева, расправляй крыла! <...>

В Царстве Божиим, о Лева,
в Царствии Грядущем том,
Лева, нехристь бестолковый,
спорим, все мы оживем!¹

*Т. Кибиров
Л. С. Рубинштейну*

¹ Кибиров Т. Л. С. Рубинштейну (1987–1988) // Сантименты. Восемь книг. Белгород: Риск, 1994. С. 172, 179, 181. В пятой строфе — ссылка на евангельские эпизоды: совершенное Христом чудо претворения воды в вино на бракосочетании в Кане Галилейской и предсмертное томление Христа в Гефсиманском саду.

Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «правда», «Царствие Божие». Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново возникают эти слова, а некоторые еще и пишутся с большой буквы («Красота», «Добро», «Правда», «Царствие Грядущее»), что даже в XIX веке выглядело напыщенным и старомодным. В том-то и дело, что эти слова и понятия за время своего неупотребления очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего.

В кибиновском тексте эти выражения — «плачем неприлично», «душа теплым-тепла», «спасемся Красотою»¹ — уже знают о своей пошлости, захватанности и в то же время предлагают себя как первые попавшиеся и *последние оставшиеся* слова, которые, в сущности, нечем заменить. Любые попытки выразить то же самое более оригинальным, утонченным, иносказательным способом будут восприняты как еще более вопиющая пошлость и претенциозность. Цитатность этих слов настолько самоочевидна, что уже несводима к иронии, но предполагает их дальнейшее лирическое освоение. Для концептуализма шаблонность, цитатность — то, что требуется доказать; для постконцептуализма — начальная аксиома, на которой строятся все последующие лирические гипотезы. Если концептуализм демонстрировал заштампованность самых важных, ходовых, возвышенных слов, то смелость постконцептуализма состоит именно в том, чтобы употреблять самые штампованные слова в их прямом, но уже двоящемся смысле, как отжившие — и *оживающие*. Лирическая искренность и сентиментальность умирают в этих давно отработанных словах, так сказать, смертью поправ смерть.

Это та самая смелость, к которой сам автор призывает своего адресата: «Лев Семеныч! Будь мужчиной — не отлынивай от

¹ Чисто концептуальная игра с этим клишированным выражением из «Идиота» Достоевского («красота спасет мир») дана в стихотворении Дмитрия Пригова «Течет красавица-Ока...» (см. о нем в главе «Новая поэзия между концептуализмом и метареализмом»). Это стихотворение, конечно, известно Кибинову, который отвечает на приговское закавычивание образа его постконцептуальным раскавычиванием.

слез!» Мужество сдержанности осознается как форма трусости, как страх перед банальностью — и уступает место мужеству несдержанности, лиризму банальности. Есть банальность, есть сознание этой банальности, есть банальность этого сознания и есть, наконец, сознательность самой банальности — как способ ее преодоления. Об этом говорит сам Кибилов: «Не избегайте банальности, не сражайтесь с ней напрямую (результат всегда будет трагикомический). Наступайте на нее с тыла; ведите подкоп с той стороны, где язык, сознание и жизнь долгое время, как считалось, находились в полном подчинении у банальности, где нападение на нее меньше всего ожидается. (...) В этом, как мне кажется, состоит цель и долг современной поэзии»¹. Кибиловский постконцептуализм, с его «теплой душой», «тихим ангелом» и «Царством Божиим», есть развитие ерофеевской *противоиронии*, когда словам, иронически вывернутым наизнанку, возвращается их первичный, но уже отрешенный, загробный, виртуальный смысл. *Транссентиментальность* — это сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма.

Показательно, что итоговая книга Кибилова середины 1990-х годов называется «Сантименты» и в ней огромная роль принадлежит таким сентиментальным, «душещипательным» жанрам, как идиллия, элегия, послания. Новая сентиментальность — это своего рода храбрость труса: он настолько привык бояться проявления своих чувств в обществе, где хороший тон задается постмодерном (скептицизм, релятивизм и т. д.), что, презирая и подавляя свою трусость, идет дальше того, что просто храбрый человек позволил бы себе, — лезет под пули, разыгрывает безудержного храбреца, и тем более безудержного, чем больше разыгрывает. Вот этим и отличается «новая» искренность от «старой» — смесью радикализма и симуляции, более сильными вибрациями в этом магнитном поле.

Точно так же новая сексуальность, рожденная из постмодерного уравнивания всех типов сексуальности (включая гомосексуальную, садомазохистскую, трансвеститскую, бисексуальную, перверсивную, полигамную и т. д.), заново признает обольсти-

¹ Third Wave. The New Russian Poetry / Ed. by K. Johnson and St. Ashby. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 224.

тельность «нормального», «гетеросексуального» опыта и сопутствующих ему категорий семейности, родительства и т. д. Новое, деконструктивное знание о собственных садомазохистских и прочих «девиантных» наклонностях, которое до нас донесли маркиз де Сад, Зигмунд Фрейд и др., позволяет нам опять-таки с большей трусостью-храбростью отстаивать свои конструктивные (производительные или, во всяком случае, неразрушительные) любовные переживания, зная, с чем они граничат и от чего их следует ограничивать. Если к любви подмешано столько риска, если мы идем по краю садомазохистских соблазнов, если гомосексуальное в каждом почти равноначально гетеросексуальному, то тем внимательнее мы становимся к каждому выступу на этом резко суженном «обычном» пути, который представляется уже не избито-равнинным, а проложенным круто и опасно над бездной. То есть «нормальное» предстает еще более крупным планом, вырастает в своей эмоциональной значимости, больше волнует и нравится, больше вдохновляет и влечет, соблазняет и сводит с ума, даже приобретает смысл сексуально-экстремального, коль скоро садомазохистское берется как «норма», как точка отсчета. В результате всех революций и переакцентуаций в сексуальности выигрывает именно нормальная сексуальность, то есть абсолютная середина (включая супружество и родительство), которая, по контрасту со всеми вымученными и мучительными крайностями, начинает сильнее дразнить и возбуждать.

Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,
что невозможно практически это. Но надо стараться.
...Не эпатаж это — просто желание выжить.
...Только б хватило нам сил удержаться на этом
плацдарме,
на пяточке этом крохотном твердом среди хлябей
дурацких,
среди стихии бушующей, среди девятого вала
канализации, гордой, мятежной, прорвавшей препоны...

...Но мы все-таки будем
Диккенса вслух перечитывать, и Честертона... и Леву
будем читать-декламировать. Бог с ним, с де Садом...
Будем, Ленулька, мещанами — просто из гигиенических
соображений, чтоб эту паршу, и коросту, и триппер
не подхватить, не поплыть по волнам этим, женка...

Т. Кибиров. Послание Ленке

Отсюда не следует, что мещанский стереотип эстетически привлекательнее героического, — важно, что какой бы то ни было стереотип начинает заново волновать именно той искренностью, что была в нем убита именно стереотипностью. В кинематографе яркий образец новой сентиментальности — фильм Дмитрия Месхиева «Над темной водой» (1992), представляющий некие типовые и даже стереотипные ситуации из жизни советских шестидесятников (культ мужской дружбы, суровое достоинство самоубийства и т. д.). Фильм мог бы рассматриваться как прозрачная пародия на фильмы той поры (например, «Июльский дождь» Марлена Хуциева), если бы не сильный лирический и ностальгический элемент, создающий «мерцание». Одно из последних высказываний главного героя, который является после кончины своему сыну: «Что может быть прекраснее дешевых эффектов?» И это не только моральное заключение его жизни, но и эстетическая формула новой искренности. Если «жесткий» концептуализм обнаруживал стереотипность чувств, то «мягкий» постконцептуализм обнаруживает сентиментальную силу самих стереотипов.

Становится ясно, что все «банальные» понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются под знаком *транс*. Это относится не только к ерофеевской *прото*иронии и кибиновскому *транслиризму*, но и к тому, что можно назвать *транс*утопизмом, то есть возрождением утопии после ее смерти, после всей ее жесточайшей критики в рамках постмодернистского скепсиса, релятивизма, анти- и постутопического сознания.

По словам Анатолия Осмоловского, московского художника постконцептуальной волны, «будущее современного искусства — это воля к утопии, прорыв к реальности сквозь пленку цитат, искренность и патетика»¹. Речь идет о возрождении утопии после смерти утопии — уже не как социального проекта, претендующего на изменение мира, но как нового, более масштабного горизонта сознания. *Транс*утопизм, *транспатетика* — это проекции все той же «лирической» потребности, которая в постмодернизме перешагнула через свое отрицание.

¹ См.: Кто есть кто в современном искусстве Москвы. М.: Album, 1993 (без пагинации). Анатолий Осмоловский (р. 1969) — лидер антиконцептуалистских движений Э.Т.И. и «Революционная конкурирующая программа НЕЦЕЗУДИК».

Вообще, если задуматься о смысле новой эпохи, надвигающейся вслед за постмодернизмом, то следует особо выделить значение приставки *транс*. Последняя треть XX века проходила под знаком *пост*, тем самым завершая и отодвигая в прошлое такие явления и понятия Нового времени (modernity), как «истина» и «объективность», «душа» и «субъективность», «утопия» и «идейность», «первозданность» и «оригинальность», «искренность» и «сентиментальность». Теперь они возрождаются уже в качестве *транс*субъективности, *транс*идеализма, *транс*утопизма, *транс*оригинальности, *транслиризма*, *транссентиментальности*... Это уже не лиризм, прямо рвущийся из души, или идеализм, гордо воспаряющий над миром, или утопизм, насильственно переустройствающий мир, как в начале XX века. Это «как бы» лиризм или «как бы» утопизм, которые знают о своих поражениях, о своей несостоятельности, о своей вторичности — и тем не менее хотят выразить себя именно в форме повтора. Как ни парадоксально, именно через повтор они снова обретают подлинность. Усталые жесты, если они не автоматичны, как в постмодернистской поэтике, полны своего лиризма. В повторе, в цитате есть своя естественность, простота, неизбежность, которой не хватает первичному, рождаемому с усилием и претензией на откровение.

Прото и *транс* — две дополнительные ориентации, приходящие в культуре на смену вездесущей приставке *пост*. Если *прото* обозначает открытость и непредреженность будущего, то *транс* устанавливает его преемственность с прошлым, которое как бы перешагивает через зону отчуждения, иронии, пародии, чтобы заново перейти в сослагательное наклонение, обозначить свой обновленный статус возможного, как «может-быть-утопии», «может-быть-искренности». *Прото* — это вообще неизбежность нового, структурная неполнота настоящего без будущего, которое само по себе, как чистая ирония, не поддается структурированию; *транс* — это неизбежность нового в повторе и через повтор. *Прото* и *транс* — это, условно говоря, культурные мистерии рождества и воскресения, и вместе они представляют альтернативу постмодернизму как некропоэтике прошлого, как «имитации мертвых стилей, говорению от имени всех масок и всеми голосами, скопившимися в воображаемом музее культуры...» (Фредрик Джеймисон)¹. Сказанное не означает, что опыт постмодернизма тщетен

¹ Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1992. P. 65.

и пуст, но пора отдать себе отчет, что это великий смертный опыт, без которого современная культура не могла бы заново ощутить вкус жизни, вкус будущего и пройти через опыт воскресения. Все живущее должно умереть, чтобы что-то из умершего могло воскреснуть.

Такова вообще судьба оригинальности, которая неминуемо становится подделкой и шаблоном, чтобы уже сам шаблон мог быть воспринят как простое, ненатурное движение души, как новая искренность. И со временем, быть может, сам постмодернизм будет восприниматься как первая, не вполне адекватная реакция на эстетику повтора, когда она еще была неожиданной и требовала, казалось, полного притупления и автоматизации чувств. Постепенно, однако, повтор и цитатность входят в привычку, и на их основе возникает новая лирика, для которой ироническое остранение становится началом, а не концом пути, — лирика заново сброшенных кавычек, *поэтика раскавычивания*.

Умберто Эко отметил, что даже язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам. Слово «люблю» повторялось уже столько раз, что интеллектуал новейшей формации не скажет своей подруге просто «люблю», но добавит: «Я безумно люблю тебя, как сказал бы...» — и по своему вкусу добавит имя поэта или мыслителя. Кавычки здесь вполне уместны, поскольку меняют смысл того чувства, которое обозначают. «Вот так, обойдя ложную невинность и четко сказав, что невинного разговора уже больше не получится, он в то же время сказал даме все, что хотел, что любит ее и любит во времена утраченной невинности»¹. «Люблю» в кавычках — чувство более утонченное, ироничное, уклончиво-обольстительное, чем просто «люблю», чувство, выражимое не каким-то определенным словом, а только кавычками.

Но если вокруг этих кавычек поставить еще одну пару кавычек, а затем третью, и четвертую, и пятую, то это умножение сложности уже не отзовется в чувстве, а скорее упразднит его. «""""Люб-

¹ «Подход постмодернизма кажется мне похожим на подход человека, влюбленного в просвещенную даму. Он знает, что не может сказать: „Я безумно тебя люблю“, потому что он знает, что она знает (и что она знает, что он знает), что это уже написал Лиала. И все же выход есть. Он может сказать: „Как сказал бы Лиала, я безумно тебя люблю“. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие. Из заметок к роману «Имя Розы» // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 228.

лю"» не означает уже ничего, кроме любви к самим кавычкам. Собственно, уже в примере, приводимом Умберто Эко, признание в любви заключено в *двойные* кавычки, поскольку постмодерный влюбленный добавляет «как сказала бы Барбара Картленд»¹. Барбара Картленд — плодовитая авторша сентиментальных романов, массового чтения, и в устах сверхтонченного интеллектуала такая отсылка есть, по сути, двойная цитата — вдвойне ироническая выдержка из кого-то, кто для объяснения своей любви сослался бы на Картленд. Именно так, по ступеням нарастающей рефлексии без поддержки и отклика чувств, движется постмодерное цитатное искусство.

Если в период постмодернизма даже язык чувств вынужден прибегать к кавычкам, то теперь кавычки уже так впитались в плоть каждого слова, что оно само, без кавычек, несет в себе привкус всех своих прошлых употреблений; привкус вторичности необходим для того, чтобы на его фоне стала ощутима свежесть его повторного употребления. И когда произносится слово «люблю», то оно подразумевает: да, так могли бы сказать и Данте, и Мопассан, но это я говорю, и у меня нет другого слова, чтобы высказать то, что оно означает. *Трансцитатное* слово содержит презумпцию вины и жест извинения, признание собственной цитатности, — и тем самым еще сильнее и увереннее подчеркивает свою безусловность, незаменимость, единственность. Да, люблю, хотя то же самое «люблю» произносили и Пушкин, и Толстой, и Маяковский. Если постмодернистское «люблю» прикрывалось цитатностью, как смысловой лазейкой, в которую субъект высказывания мог скрыться от его прямого смысла и ответственных последствий, то теперь цитатность подчеркивается, чтобы быть перечеркнутой. Слово сразу расслаивается на цитируемое — и *надцитатное*, произносимое впервые, здесь и сейчас, что открывает простор для новой многозначности.

Если многозначность постмодернизма — это множественность уровней рефлексии, игры, отражения, лепящихся друг на друга кавычек, то многозначность эпохи *транс* — более высокого по-

¹ В итальянском оригинале стоит имя популярной итальянской писательницы 1930–1940-х гг. Лиала (псевдоним Амалии Чегретти Камбьязи), сочинительницы сентиментальных любовных романов. В английских переводах этого текста стоит имя Барбары Картленд, более знакомой англоязычным, да и русским читателям.

рядка. Это движение смысла сразу в обе стороны, *закавычивания* и *раскавычивания*, так что одно и то же слово звучит как «"""люблю""» и как Люблю! Как «"""Царствие Божие""» и как Царствие Божие! Причем одно измерение текста неотделимо от другого, *раскавычивание* происходит из глубины *закавычивания*, точно так же как воскресение происходит из глубины смерти.

Цитатность со всех сторон объемлет российскую жизнь, как ее бесконечная литературность, повторяемость, проборматываемость, но именно в этом своем торжестве цитата вырывается из кавычек, становится первым и последним словом. Как говорит Кибиоров,

и куда ни поверни,
здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!
Это Родина. Она
и на самом деле наша...

На самом деле... Куда ни поверни...

Постскрипtum. Критик Лев Аннинский отозвался на первую публикацию данной главы¹ интересной заметкой, где рассказывает эпизод своей юности. Он хотел признаться в любви своей будущей жене, но стеснялся пошлости, того, что это до него уже столько раз говорили другие, — на что девушка разумно возразила: «А нам какое до них дело?»² В этом Аннинский справедливо усматривает мудрость, которая позволила и ему жениться, и поэтам писать на вечные темы, не боясь повторов. Но мне все-таки кажется, что факт прежней высказанности не может не напрягать все последующие высказывания, именно заставляя нас больше бояться и оттого больше храбриться. Снятие кавычек, преодоление иронии вносят в текст еще большую напряженность, чем постановка кавычек. Нам, может быть, и нет дела до сказанного ранее, но слову есть дело, оно корчится от страха впасть в банальность — и в конце концов преодолевает страх, а вместе с ним —

¹ Эпштейн М. Н. О новой сентиментальности // Стрелец. 1996. № 2 (78). С. 223–231.

² Аннинский Л. Под знаком «транса» // Дружба народов. 1997. № 5. С. 221–223.

и саму банальность. Движение от бескавычно-безмятежного слова к закавыченно-ироническому и далее к раскавыченно-дерзко-сентиментальному есть одно растущее смысловое напряжение слова, которое то обрастает кавычками, то отбрасывает их.

Будущее после смерти будущего

1. Крест новизны

Новая сентиментальность — это лишь одна из граней эстетики и этики новизны, ведущей за пределы постмодернизма. Оригинальность здесь понимается не как личная претензия и не как агрессия против «других» — предшественников, а как сознаваемая неизбежность: каждому приходится в чем-то быть первым. Модус такого высказывания — не чистое самовыражение (модернизм) и не цитата из другого (постмодернизм), а, условно говоря, *цитата из себя*. «Другой» находится прежде всего во мне самом, и я говорю от его имени. Поль Валери точно передал это ощущение самоотчужденности речи: «...все те слова, которые сам я говорил другим, я чувствовал отличными от моей собственной мысли — ибо они становились *неизменными*»¹. Речь есть способ самоотчуждения, самоцитирования, отделения «себя» от себя. «Мысль изреченная» не есть ложь, но есть цитата.

Проблема неизбежной цитатности даже самого оригинального и субъективного писательского высказывания была поднята М. Бахтиным. «Писатель — это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения. (...) При этом собственное слово становится объектным... (то есть становится цитатой. — М. Э.) (...) Поэтому первичный автор облекается в *молчание*»². Подлинный автор молчит, потому что кто-то другой говорит в нем, от его имени. Сказанное и особенно написанное неизбежно превращается в цитату по закону самоотчуждения авторской речи. Такова «вторичная первичность», где сама оригинальность производится в форме цитаты из возможного

¹ Валери П. Вечер с Г. Тэстом // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 90–91.

² Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1985. С. 481, 525.

источника, который содержится в сознании говорящего, но не полностью идентичен ему.

Поэт-концептуалист Дмитрий Александрович Пригов называет такое неразделимое сочетание оригинальности и цитатности «мерцающей эстетикой». Читатель никогда не знает заранее, оригинальна или цитатна, искренна или пародийна та или иная часть текста, потому что степень авторской идентификации меняется от строки к строке, от слова к слову.

Мерцательное отношение между автором и текстом пришло на смену концептуальности, причем очень трудно определить (не только для читателя, но и для автора) степень искренности при погружении в текст и чистоту дистанции при отстранении от него. То есть главным содержанием оказывается драма взаимоотношений между автором и текстом, колебание между текстом и позицией вне текста¹.

Здесь у Пригова косвенная реминисценция из Бахтина: «Писатель — это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка...» Мерцательная эстетика — это и есть внеаходимость писателя языку, точнее, подвижная дистанция такой внеаходимости.

Пригов определяет «мерцающую эстетику» как следующую стадию концептуализма или даже как «постконцептуализм», поскольку пародия и пастиш, которые традиционно отождествляются с концептуализмом, обогащаются «новой искренностью». Это постконцептуальная искренность не отграничивает себя четко от симуляции искренности. «Мерцающая эстетика» создает напряженность и двусмысленность между оригинальностью и цитатностью в тексте. Ранний концептуализм был «жестким», но впоследствии он структурно «помягчел». Эта линия ведет от Дмитрия Александровича Пригова к Тимуру Кибирову: от сухой игры с идеологическими кодами — к мечтательно-лирическому сопереживанию собственному полумитатному тексту. Если раньше, в «классическом» концептуализме, любая заявка на искренность была только маской или цитатой, теперь сама цитатность становится скрытой, стыдливой формой искренности.

Это смещение акцента на аутентичность, искренность и новизну отражает глубокий перелом в постмодернистском сознании.

¹ *Prigov D. What more is there to say // Third Wave. The New Russian Poetry /* Editors Kent Johnson and Stephen M. Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. P. 102 (обратный перевод с английского).

Еще недавно считалось, что ничего нельзя произнести в первый раз, но вот выясняется, что, напротив, нельзя произнести ничего, что не становилось бы новым в момент произнесения. Даже борхесовский Пьер Менар, заново написавший, слово в слово, несколько глав сервантесовского «Дон Кихота», предстает как герой не постмодернистского, а последующего периода, где *нельзя не быть самобытным*, даже если ты буквально повторяешь чужой текст. Пьер Менар, как постмодернистский автор, стремится воспроизвести чужое, но при этом неизбежно создает свое, ибо тот же самый текст, написанный в XX веке, имеет иной смысл, чем написанный в XVII веке. «Текст Сервантеса и текст Менара в словесном плане идентичны, однако второй бесконечно более богат по содержанию»¹. В самом деле, за триста лет, отделяющих менаровского «Дон Кихота» от сервантесовского, случилось много исторически важного, что наделяет те же слова новыми смыслами. Например, речь Дон Кихота, отдающая предпочтение военному поприщу перед научным, теперь может быть увязана с воздействием идей Ницше; а выражение «истина, мать которой история» — это уже не просто риторическое восхваление истории, а след менаровского увлечения прагматизмом и наследием Уильяма Джеймса.

Такая новизна, которая появляется вопреки намерению и сопровождается сознанием ее неизбежности, сопряжена скорее со смирением, чем с гордыней, и в этом ее глубокое отличие от авангардистского самопоуенного, воинствующего новаторства. Это скорее *крест* новизны, чем то *знамя* новизны, которое было поднято авангардом. *Нельзя не* быть впервые, *нельзя не* говорить впервые — не потому, что это похвально, а потому, что это неминуемо².

Меняется само понятие «другого», которое в постмодернизме имело оттенок репродуктивности: если в нас говорит «другое» («оно», «бессознательное», «культура», «язык», «ритуал»), значит нам остается только повторять других. Быть другим теперь означает быть новым, отличаться от других и от самого себя.

¹ Борхес Х. Л. Пьер Менар, автор «Дон Кихота» // Соч.: В 3 т. Т. 1. Рига: Полярис, 1994. С. 293.

² Это опять возвращает нас к бахтинскому наследию. «В самом деле, некоторые бахтинские модели показывают, что, как это ни парадоксально, свобода неизбежна. „Мы по необходимости живем в состоянии свободы“, как писал Оден (W. H. Auden)». *Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics.* Stanford (California): Stanford University Press, 1990. P. 38.

Вскоре покажется очень странным, что «инаковость» в период постмодернизма воспринималась как постулат неотвратимого повтора (быть *как другие*), а не как постулат неотвратимой новизны (быть *другим*).

2. Лиотар и Джеймисон: два постмодернизма

Чтобы обозначить дальнейшую перспективу постмодернизма и переход к новой культурной модели, остановимся кратко на одном моменте в истории этого понятия, который часто ускользает от внимания исследователей. В своем первоначальном проекте у Жана-Франсуа Лиотара постмодернизм выступал именно как попытка вернуться от финалистских и телеологических притязаний модернизма к состоянию начальной зыбкости и «эмбриональности», которая выступала в исходных модернистских экспериментах.

Произведение может стать современным, только если оно сначала является постсовременным. Так понятый постсовременизм не есть завершение модернизма, но скорее его рождение, причем как постоянное рождающее состояние. (...) Постсовременным было бы то, что в современном выставляет непредставимое в самом представлении... то, что ищет новых представлений не для того, чтобы насладиться ими, но чтобы придать более сильное значение непредставимому. (...) Таким образом, художник и писатель работают без правил для того, чтобы сформулировать правила того, что *уже могло бы быть*. (...) Постсовременное должно было бы быть понято согласно парадоксу «будущего в прошедшем»¹.

Для Лиотара модернизм — это поиск новизны и динамика самообновления. Одна авангардная школа вытесняет другую. Такая прогрессия модернизмов, быстро сменяющих друг друга, и означает, что каждая из них в отношении к предыдущей выступает как постсовременная. В этом смысле постсовременизм — функция самого модернизма, его творческого самоотрицания. Итак, в 1979 году постсовременизм осмыслился Лиотаром как возврат к истокам модернизма, к игре чистого эксперимента, который предшество-

¹ Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (впервые опубликовано по-французски в 1979 г.) / Transl. by G. Bennington and B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 79, 81.

вал утопической и тоталитарной серьезности, претендующей на переделку мира.

Но уже спустя пять лет американский философ марксистской ориентации Фредрик Джеймисон в своей статье «Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма» констатировал совершенно иную направленность постмодернизма — на завершенность в модусе прошедшего, что гораздо больше отвечает смыслу приставки *post*:

Ибо с крушением идеологии стиля, характерной для высокого модернизма... производителям культуры некуда обратиться, кроме как к прошлому: имитация мертвых стилей, говорение от имени всех масок и всеми голосами, скопившимися в воображаемом музее культуры, ставшей глобальной¹.

В том же 1984 году, когда книга Лиотара была переведена на английский, Джеймисон в предисловии к этому переводу критически отмечает разрыв между лиотаровским пониманием постмодернизма и сложившейся реальностью постсовременной культурной эпохи:

Сама (лиотаровская) преданность экспериментальному и новому, однако, создает эстетику более близкую традиционным идеологиям высокого модернизма, чем текущему постмодернизму... Итак, хотя Лиотар с полемической целью одобрил лозунг постмодернизма и пришел на защиту каких-то самых противоречивых его порождений, он в действительности вовсе не хочет утвердить постмодернистскую стадию в ее радикальном отличии от периода высокого модернизма. (...) Он (Лиотар) охарактеризовал постмодернизм не как идущий на смену модернизму в кризисе легитимизации, но скорее как циклический момент, который возвращается перед появлением новых модернизмов в строгом смысле... Его (Лиотара) приверженность культурному и формальному обновлению — это оценка культуры и ее сил все еще в том же духе, в котором западный авангард так преуспел с конца прошлого века².

Кто же прав в этом споре? Очевидно, тот постмодернизм, каким мы его знаем, больше соответствует характеристике Джейми-

¹ Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // Ibid. P. 65.

² Jameson F. Foreword, in Jean-François Lyotard. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. P. XVI.

сона. Однако последующая эволюция постмодернизма все больше выводит его на тот рубеж, который был обозначен Лиотаром, а еще раньше Бахтиным. Идея «последнего», «завершимого» исчерпывается на наших глазах. Сама концепция постмодернизма начинает отдавать все большим абсурдом. Сколько времени должно пройти после модернизма, чтобы критики перестали использовать его как точку отсчета? Разве наша эпоха не является в равной степени «постантичной», «постренессансной», «постромантической», «постреалистической»? И поскольку эпоха, уже непосредственно нам предшествующая, называется «постмодернизм», не значит ли это, что мы уже вступили в стадию «пост-постмодернизма» или даже «пост-пост-постмодернизма»?¹

По мере накопления своих *пост* пост-пост-постмодернизм обнаруживает свойство времени в самом себе, снова оказывается *перед* будущим, а значит, выходит за свой собственный предел. Если на *пост* наслаиваются все новые и новые *пост*, значит каждое из них есть только *прото*, предшественник чего-то, что будет после него. «Накануне» — более уместное определение неопределимого (или, если вспомнить Лиотара, «представление непредставимого»), чем «на исходе». Если то, что понимается под постмодернизмом, есть неограниченная игра неопределяемых значений, то почему бы не рассматривать будущее как более точную модель такой неопределенности, чем прошлое, которое в меру своей пройденности уже всегда имеет предел, заданность, закрытость. «Еще не» содержит разброс возможностей, которых лишено любое «уже»².

По-видимому, спор Джеймсона и Лиотара разрешается теперь взаимной правотой их обоих. Только после пережитой нами эпохи постмодернизма можно не опасаться, что новые способы обращения к будущему вернут нас ко времени авангарда и заста-

¹ Для понимания постмодернизма в его российском исполнении безразлично, что *пост* в русском языке означает не только «после», но и «воздержание». В этом смысле постмодернизм, отвергая всякую претензию на оригинальность, самостоятельный авторский голос, действительно оказался философией «поста», воздержания от творчества. Определяя свое место «после всего», он редуцировал новизну к меняющемуся контексту чужих слов. Конечно, культуре необходимо и состояние поста, но любой пост, даже Великий, имеет смысл только в отношении предстоящего праздника — Рождества или Воскресения.

² Подробнее о соотношении приставок *пост* и *прото* как культурологических понятий см. в первом разделе Заключения.

вят повторить весь круг утопических обольщений и разочарований. Джеймисоновский постмодернизм, сознательно вторичный, цитатный, готовил почву лиотаровскому «постмодернизму», который заново возвращает нас к «первичному после вторичного», к состоянию рождения, но уже опосредованному опытом цитатности.

3. Будущее как проклятие и благословение

Будущее — наименее популярная категория в современных гуманитарных теориях. Действительно, одержимость «будущим» — сильнейшее из обольщений и проклятий XX века, унаследованное от оптимизма и прогрессизма XIX века. Но это еще не дает оснований отравлять XXI век скепсисом, унаследованным от XX века. Откуда опасность, оттуда и спасение. Долгие десятилетия коммунизм представлялся неотвратимым будущим всего человечества, и на его алтарь приносились неисчислимые жертвы. Все еще считается неприличным, чуть ли не постыдным говорить о будущем — оно якобы запятнало себя сотрудничеством с «оккупантами будущего», утопистами и тоталитаристами, которые во имя будущего учиняли насилие над настоящим.

Но именно теперь пришла пора признать, что будущее все-таки невиновно. Оно обмануло всех, кто пытался им овладеть. Оно оказалось не тем кровожадным божеством, за которое его выдавали жрецы-революционеры. Напротив, будущее — ниспровергатель всех божеств и идолов, даже тех, что воздвигаются в его честь. То, что «коммунистическое будущее» осталось в прошлом, означает, что будущее очистилось еще от одного призрака, и такое очищение, или демифологизация времени, и есть особая функция будущего.

Эпоха, в которую мы живем, эпоха «после смерти будущего», не просто отменяет его, но заново открывает его чистоту¹. Теперь, после всех утопий и антиутопий, нам дано — быть может, впервые в истории — почувствовать всю глубину и обманчивость этой чис-

¹ Это состояние российской культуры «после будущего», в его апокалиптических аспектах и в его параллелях с западным модернизмом, обрисовано более подробно в кн.: *Epstein M. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture / Transl. with Introduction by Anesa Miller-Pogacar.* Amherst: Massachusetts University Press, 1995.

тоты. Это не чистый лист, *tabula rasa*, на котором можно написать все, что угодно, воплотить любой грандиозный проект. Скорее, у будущего чистота ластика, который стирает четкие линии любого проекта, превращает любые предначертания в размытое пятно — тускнеющий остаток испарившейся утопии. Нам открывается образ будущего как великой иронии, которая никогда не позволяет себя опредметить, предсказать, подвергнуть строгому анализу и прогнозу.

В сущности, единственный непревзойденный субъект иронии — это будущее. Сошлюсь на Бахтина, который писал о невозможности завершить историю изнутри самой истории — и о будущем как смеховом разоблачении таких попыток остановить неостановимое. «...*Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, все еще впереди и всегда будет впереди. Но ведь таков и очищающий смысл амбивалентного смеха*»¹. Можно добавить, что таков и очищающий, идолоборческий смысл будущего как смеховой открытости бытия, в которой исчезают все его заверненные формы. Самое таинственное в бытии — это его будущность, неостановимость и неустанность, его инаковость и венаходимость по отношению ко всему сущему.

Не звучит ли моя похвала будущему как новая ересь утопизма? Суть в том, что для преодоления утопизма постмодернистская критика утопии, позиция антиутопизма или даже постутопизма необходима, но недостаточна. Нужно возродить любовь к будущему, уже не как к обетованной земле, но как к состоянию обещания. Это не та любовь, которую завещал нам Н. Чернышевский в романе «Что делать?»: «Любите будущее. Переносите из него в настоящее столько, сколько можете перенести». Будущее здесь представлено как склад готовых атрибутов счастья, которые только ждут, чтобы их перенесли в настоящее. Но только то будущее и достойно любви, из которого ничего нельзя перенести в настоящее, поскольку оно само уносится вперед с той же скоростью, с какой настоящее уносится назад, в прошлое. Вопреки тому, что обычно говорят о будущем, оно не только наступает, но и с каждым мигот отстывает туда, где мы не можем его настичь.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 193.

Точнее всего было бы сказать, что у будущего есть два взаимоисключающих свойства, два раздвигающихся предела: будущее предстоящего события и предстояние самого будущего. Известно, что по мере продвижения вперед дальнейшее становится близким, но сама даль отодвигается. Что же такое будущее: приближающийся предмет — или вспять бегущая даль? В том-то и дело, что будущее всегда раздвоено, как ироническое высказывание, где «да» означает «нет». Будущее одновременно приближается и удаляется, как готовая отдалиться блудница и вечно недоступная девственница. Оттого и влечет нас будущее, что в нем, для широкого сердца, соединяются идеалы Содомы и Мадонны. Бесстыдно распахнутое лоно, в которое каждый волен вторгаться, — и лучистый, невинный лик, тающий в дымке. Одно будущее стремительно наступает и плотно обступает нас, становится настоящим. К нему взывают утописты всех времен, требуя его скорейшего пришествия. Другое будущее отступает от нас с той же скоростью, с какой первое наступает.

Любое событие сначала являет себя как будущее, потом — как настоящее, наконец — как прошлое: разыгрывается во всех трех регистрах времени. Отсюда полнокрасочность, выпуклость события, которое мы созерцаем со всех сторон (спереди, сбоку и сзади). Но отсюда не следует, что можно путать сами цвета. И коммунизм с его культом будущего, и фундаментализм с его культом прошедшего, и постмодернизм с его культом сверхвременного настоящего страдают дальтонизмом по отношению к времени. Им кажется, что будущее может стать настоящим, или что прошедшее может стать будущим, или что настоящее — это и есть вечно отсроченное будущее. Действительно, событие приходит к нам из будущего и уносится в прошлое, но само будущее никогда не приходит, его нельзя взять, присвоить, исчерпать. Будущее — как пушка: оно выстреливает событием, а само откатывается назад.

Русская культура в XIX и особенно в XX веке тяготела к «футуроцентризму», как к особой форме логоцентризма (архетип второго пришествия: Логос прибывает из будущего). Этот утопический крен, однако, нашел противодействие в лице таких пророчесствующих мыслителей, как Герцен, Толстой, Достоевский и Бердяев, которые отвергали «жертву настоящего на алтарь будущего» как революционное идолослужение. Замечательно, что их *отрицание будущего* как представимой и достижимой реальности со-

действовало пониманию *будущего как отрицания*. Согласно Семелу Франку, «мы не знаем о будущем решительно ничего. Будущее есть всегда великое *x* нашей жизни — неведомая, непроницаемая тайна»¹. Тем самым предполагается алгебраический, скорее чем арифметический, подход к будущему — не как к определенной величине, но как к неизвестному. И России, всегда слабо укорененной в прошлом и потому замороженной будущим, особенно важно пережить эту деактуализацию будущего, которое из обетованного места превращается в неизвестность, таящую много возможных будущностей. Когда мы делаем наброски, то пользуемся резинкой едва ли не больше, чем грифелем. Вот почему сейчас такая огромная потребность в *неизвестном* будущем, которое скорее стирает определенность наших проектов, чем способствует их воплощению.

Период, в который вступает человечество на рубеже XX–XXI веков, — это уже не период *после*: посткоммунизм, постмодернизм, постиндустриализм, постструктурализм. Это, скорее, период зарождения каких-то новых культурных формаций. Наступающая эпоха, меняя ориентацию с прошлого на будущее, с повтора на новизну, тем не менее вбирает опыт постмодерна, поскольку сама новизна предстает теперь как множимость сменяющихся альтернатив, а вовсе не простор для титанического произвола. В отличие от авангарда и утопизма XX века, сознательно устремленного в будущее ради его переделки, начало XXI века указывает на неподотчетность и непредрешимость будущего. Оно действует, условно говоря, так же, как бессознательное у Фрейда или язык у Лакана. Будущее столь же непредсказуемо, как и неотменимо, оно — общий круг всех инаковостей, оно — самое «другое» из всего, что нам дано пережить, с чем дано соприкоснуться. Язык все-таки есть, бессознательное все-таки есть, и нам даны некоторые способы их дешифровки, некая, пусть несовершенная грамматика. Они все-таки обладают некоей структурой, которая расшифровывается в метафорах и неврозах. Будущее — это язык без грамматики, это бессознательное без сновидений, чистое ничто, кото-

¹ Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Соч. М.: Правда, 1990. С. 216. Подробнее об утопических и антиутопических концепциях будущего в России см.: Kline J. 'Present', 'Past', and 'Future' as Categorical Terms, and the 'Fallacy of the Actual Future' // Review of Metaphysics 40 (1986). P. 215–235.

рое неизбежно становится всем, чтобы снова и снова оставаться ничем. Оно непрозрачно именно потому, что открыто.

Остается задуматься, почему это свойство будущего — прятаться, ускользать, избегать названия и выявления, было постмодернизмом перенесено на прошлое и настоящее. В прошлом была обнаружена невозможность начала (*origin*), в настоящем — невозможность присутствия (*presence*), повсюду — невозможность истины¹, хотя все эти невозможности приходят к нам из опыта взаимоотношений с будущим. Суть в том, что постмодернизм был реакцией на утопизм — эту интеллектуальную болезнь, одержимость будущим, которой была поражена вторая половина XIX века и первая половина XX века. Будущее мыслилось определенным, достижимым, воплотимым — ему присваивались атрибуты прошлого. И вот постмодернизм, с его отвращением к утопии, перевернул знаки и устремился к прошлому — но при этом стал присваивать ему атрибуты будущего: неопределенность, непостижимость, многозначность, ироническую игру возможностей. Произошла рокировка. Но постмодернистская подмена будущего прошлым ничем не лучше, чем авангардистская подмена прошлого будущим. Деконструкция, обнаруживающая неопределенность значений в классических текстах прошлого, — зеркальное отражение авангардного конструктивизма, задававшего абсолютную жесткость значений еще несостоявшемуся будущему.

Игра в прошлое-будущее, которую вели авангардизм и постмодернизм, сейчас завершается вничью. Это особенно ясно в России, где посткоммунизм стал быстро отодвигаться в прошлое вслед за самим коммунизмом. Возникает потребность выйти за пределы утопий и резонирующих на них пародий. «Посткоммунистическая» эпоха, отсчитав всего лишь несколько лет своего *пост*, вдруг увязла в протоплазме какого-то нового, неведомого социального строя и вновь оказалась в стадии «предбудущего», на этот раз абсолютно неведомого. «Коммунистическое будущее» осталось в прошлом, но это означает лишь то, что будущее очистилось еще от одного призрака или идола, и такое очищение, или демифологизация времени, и есть особая функция будущего. В XXI веке

¹ Критика «метафизики присутствия» (в частности, присутствия означаемых по ту сторону знаков), а также понятий «начала» («генезиса») и «истины» (соответствия знака означаемому) наиболее систематически проводится в работах Жака Деррида, таких как «О грамматологии», «Différance» и др.

будущее опять надвигается на Россию, уже не с восклицательным знаком, но со знаком вопроса, на который нет и не может быть заведомого ответа.

4. Реальность после симулякра

Новая открытость будущему имеет мало общего с утопизмом еще и потому, что она сопряжена с новым чувством реального. Начало XXI века нанесло сильнейший удар по постмодерным концепциям симулякра, гиперреальности, постистории — и усилила до степени катастрофизма чувство подлинной, неотменимой исторической реальности.

Если искать временную веху, явно отделяющую постмодернизм от последующей эпохи, то это — 11 сентября 2001 года. Есть ирония судьбы в том, что мишенью глобального терроризма стали два здания Всемирного торгового центра в Нью-Йорке. Возведенные в начале 1970-х годов¹, они стали ровесниками и любимцами постмодерной эпохи. Их зеркальность служила символом и образцом архитектурного постмодерна. Две башни — как два взаимоотражения без подлинника.

В свое время выдающийся архитектор и теоретик постмодерна Чарлз Дженкс писал, что эпоха модерна закончилась 15 июля 1972 года в 15:32. Тогда спроектированный в стиле модерн жилой район Pruitt-Igoe в Сент-Луисе, когда-то названный «совершенной машиной для жизни» и награжденный премией Национального института архитектуры, был взорван динамитом. Построенные в 1951 году четырнадцатизэтажные блочные здания, полные солнца, простора и зелени, стерильные и рациональные, как больница, оказались неподходящим местом обитания для людей с низким доходом. Район стал рассадником преступности, и двадцать лет спустя было решено снести его, чтобы расчистить место для новых построек². Знаменательно, что том же 1972 году, когда были взорваны архитектурные символы модерна, был соз-

¹ Северная башня в декабре 1970, южная — в январе 1972 г. В таком же порядке они подверглись и самолетной атаке 11 сентября: северная — в 8:45 утра, южная — в 9:03.

² *Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. London: Academy Editions, 1991. P. 23.*

дан в Нью-Йорке архитектурный облик постмодерна — возведена вторая башня-близнец.

И вот с такой же хронологической точностью можно констатировать, что в 10:28 11 сентября 2001 года, с одновременным крушением обеих башен Всемирного торгового центра, воплотивших в себе мощь и блеск глобального капитала, закончилась эпоха постмодернизма. Но в отличие от модернистского жилого комплекса, закончилась не строительным актом, но актом террористическим, который унес жизни тысяч людей. Реальность, подлинность, единственность — категории, которыми было принято пренебрегать в поэтике постмодернизма, основанной на повторе и игре цитат, на взаимоотражении подобиий, — жестоко за себя отомстили.

Вообще, террор — не регулярная война, которую можно уложить в рамки игрового сценария. Террор растет из мусора повседневности, происходит здесь и сейчас, и неизвестно, когда и где он тебя коснется. Террор — это когда реальность становится сплошь значимой, подозрительной и неотвратимой. За один день 11 сентября повернулся вектор исторического времени. Все двинулось назад, в плоть и кровь, в страх и трепет, в ту самую реальность, которую было так модно оплевывать, как мертвого льва. Сразу, в несколько часов, закончилась «прекрасная эпоха» отражений и симуляций, ровесница башен-близнецов, продолжавшаяся тридцать лет (1972–2001).

Вот как кончится мир
 Вот как кончится мир
 Вот как кончится мир
 Не взрыв но всхлип, —

писал Томас Элиот в поэме «Полые люди». Казалось, люди действительно становятся все более полыми — информационными фикциями, узлами входящих и выходящих коммуникаций. Но когда прогремели взрывы, пролилась настоящая кровь, в которой потонула культура симулякра.

В России таким же символическим актом разламывания симулякра стал «Норд-Ост», когда прямо во время спектакля на сцену вышли вооруженные люди и взяли в заложники и актеров, и зрителей. Театр оказался местом «гибели всерьез».

И дальнейшие события подтвердили, что мир движется к новой серьезности. Вспомним, что первая война в Персидском зали-

ве — изгнание Саддама Хусейна из Кувейта — породила мифологию симулякра: война как инсценировка, распланированное упражнение для телевизионщиков. На эту тему — книга Ж. Бодрийяра, выросшая из серии его статей 1991 года для газеты «Либерасьон», — «Войны в Заливе не было». По Бодрийяру, было только супершоу, грандиозное событие из мира пиар и массмедиа, которое для поддержки патриотизма оплачивалось из военного бюджета. Солдаты мало чем отличались от актеров массовки. Безопасность была обеспечена. Управление военными действиями с командного пункта по сути не отличалось от компьютерной игры — задавай цели, нажимай на клавиши. Война 1999 года в Югославии — если можно так назвать ежедневное выполнение летных миссий бомбардировщиками НАТО, — казалась, подтверждала этот игровой взгляд (со стороны Запада) на новейшую историю.

11 сентября стало не просто началом новой мировой войны — между цивилизацией и террором, но и исходным пунктом в построении новых отношений между цивилизацией и реальностью. Новый век привел аргументы в пользу неустранимого характера того сопротивления, которое реальность оказывает попыткам знаково-игровой манипуляции с нею. Вторая иракская война, начавшаяся в марте 2003 года, поначалу своим быстро реализованным победным сценарием напоминала первую. Но повтору не суждено было состояться, войны-близнецы, как и башни-близнецы, не выдержали испытания истории. Победители вошли и остались на территории побежденных и дали ей себя окружить. В результате победный сценарий стал расплзаться, обернувшись кошмаром медленно наползающей, кровавой, неотвратимой реальности, в которой спонтанно вспыхивают множественные центры сопротивления и которая уже менее всего укладывается в постмодерный канон компьютерной игры и телезрелища. Реальность — то, что противится сознанию, искусству, любым, самым изощренным орудиям технической подделки.

Одним рывком на рубеже веков жизнь повернулась в сторону *новой жесткости*, которой вдруг обернулась мягкость, расплывчатость, «ризомность» постмодерного конца XX века. Образ «ризомы», мягко стелющейся грибницы, где нет корней и стволов, низа и верха, где все со всем взаимосвязано, переплетено в мягкий клубок, — этот постмодерный концепт Делёза — Гваттари из книги «Тысяча плоскостей» стал знаменем новейшей всетер-

пимости, безграничного плюрализма. Однако не случайно Делёз и Гваттари, при всем своем расположении к ризоме, сравнивают ее с кишением крыс, ос и прочих мелких грызущих или жалящих тварей¹. В эпоху многокультурия цивилизация и варварство, первый, второй и третий миры — все сблизилось, смешалось, перепуталось... И вдруг из этого всесмешения выросла новая, беспрецедентная жестокость. Теперь мы знаем, что глобализация — это еще и экспансия страха, предельная уязвимость, когда всемирными транспортными и коммуникативными сетями чуждая, опасная реальность приближена к порогу каждого дома.

Все движения культуры и истории, описанные в этой главе: «крест новизны», «будущее после будущего» и «реальность после гиперреальности», — сходятся в одной перспективе, выводящей нас за пределы постмодернизма. Таково мироощущение начала XXI века. Новизна не поддается чарам повтора; будущее не поддается прогнозу; реальность не поддается власти симулякра. Теперь, на выходе из постмодернизма, они заново окружают нас: непредсказуемое будущее, необратимая новизна и неотвратимая реальность.

¹ «Ризоматичны даже некоторые животные, в форме стай. Крысы — ризомы. Также и норы... Крысы кишат друг на друге». *Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia / Transl. by Brian Massumi.* Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993. P. 6–7. Как и термор, ризома постоянно разбегается и расплзается во все стороны, она неуловима. «В ризомах все индивиды взаимозаменяемы, определяясь только своими состояниями в данный момент» (P. 17). «Разве Восток, особенно Океания, не предлагают нам модель ризомы, во всех отношениях противостоящую западной модели дерева?» (P. 18).

По ту сторону постмодернизма

В этом разделе мы выходим за пределы постмодернизма и рассматриваем новые движения в культуре — прежде всего «протеизм» и «взрывной стиль», — которые отталкиваются от постмодерна и вместе с тем несут на себе печать породившей его эпохи.

От *пост* к *прото*.

Новое начало — протеизм

«Постмодернизм» — лишь одно, хотя и наиболее общее, из ряда понятий, объединенных приставкой *пост*. Именно под знаком *пост* формировалось самосознание культуры последней трети XX века. *Постмодернизм, постструктурализм, постисторизм, постутопизм, постколониализм, посткоммунизм* и множество других *пост* было приклеено ко всевозможным явлениям, чтобы поскорее сдать их в архив.

На одном академическом философском сайте можно найти такие примеры *пост* и *пост-пост* дискурса: «недавние споры в гуманитарных науках сосредоточились на периоде постистории, пост-постмодерности, постискусства, посткапитализма, постфилософии, пост-постструктурализма, постгендера, пострасы, постметанарративов: перечень столь же нескончаемый, как и сами споры». Известный политолог и историк Сэмюэл Хантингтон назвал такое мировоззрение, которое объявляет конец всему, «эндизмом» («endism», «концевизм»)¹. В качестве примера он приводил известную концепцию Фрэнсиса Фукуямы о «конце истории», обнародованную в конце 1980-х. Но если последующая история чему-то учит, то неминуемому концу самого эндизма.

¹ См.: *Huntington S. P. No Exit: The Errors of Endism // The National Interest. 1989. September.*

Магия приставки *post* позволяет отметить знаком прощания и отодвинуть в прошлое все, что еще вчера представлялось современным и актуальным. Можно легко расквитаться с урбанизмом или лиризмом, христианством или либерализмом, наклеив на них ярлычок *постурбанизм, постлиризм, постхристианство, постлиберализм...* Такой способ обновления, однако, чреват собственным поражением. Постмышление страдает зависимостью от тех же понятий, которые пытается оставить в прошлом. Например, понятие «постструктурализм» намертво приковано к тому самому структурализму, от которого желает освободиться.

Эта зависимость от прошлого становится еще более очевидной в случае умножения самих «постов», когда, например, постмодернизм, в свою очередь, отбрасывается в прошлое смелым добавлением к нему еще одного *post: пост-постмодернизм*. К концу XX века, по мере нарастающей усталости от всяческих *post*, стали появляться новые претенденты на обозначение эпохи, надвигающейся уже после самого постмодернизма: *неомодернизм, мета, псевдо, семи, алтер*модернизм и другие альтернативные термины¹. Но победу все-таки одержала все та же приставка *post*, удваиваясь и прибавляясь к самой себе: *пост-постмодернизм*. Такое механическое добавление приставки освобождает от необходимости качественного определения новизны и, как в принципе бесконечный самоповтор, приближается к самопародии.

Однако на рубеже XX–XXI веков наблюдается гораздо более радикальный сдвиг в самосознании культуры. Мы живем не **после** (модернизма, структурализма, утопизма, коммунизма...) и даже не после самого постмодернизма или постструктурализма, но в самом начале нового периода, который лучше всего характеризуется антонимической приставкой *прото*: *протоглобальный, протoinформационный, протовиртуальный...*

1. Fin de siècle

У каждой фазы века: начала, середины, конца — есть свое мироощущение. Пока что лучше всего осмыслен феномен конца, так называемый *fin de siècle*, поскольку он уже дважды повторился на

¹ См.: *McHale Br.* The Cambridge Introduction to Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 176. Для понимания ситуации постмодерна «после» постмодернизма представляет интерес весь заключительный раздел этой книги: «After Postmodernism».

памяти хронометрически сознательного человечества, в XIX и XX веках¹. Предыдущие «концы веков», вплоть до XVIII века, не носили характера каких-то особых календарных и философических торжеств, не вызывали наплыва обобщений, прогнозов и предчувствий, хотя бы потому, что в «счастливым» доиндустриальном обществе вообще не было привычки «наблюдать часы» и подчиняться ходу времени за пределом каких-то конкретных функциональных единиц типа карнавала или сбора урожая. Веком больше или меньше — какая разница? Люди лишь постепенно входили во «вкус истории» по мере того, как само историческое время ускорялось, вмещая в астрономическую единицу все больше информационных единиц и событий... И чем больше люди дорожили каждой минутой, тем более внушительными представлявали перед ними такие вехи, как смена десятилетий и столетий.

Fin de siècle указывает на особую атмосферу последних десятилетий XIX века, не просто «конца века», но «времени конца», — состояние усталости, безнадежности, имморализма, неврастения, утонченного распада, зачарованности болезнью и смертью. Вот определение Томаса Манна: «Вне зависимости от того, какое содержание вкладывали в модное тогда по всей Европе выражение *fin de siècle*, считалось ли, что это неокатолицизм или демонизм, интеллектуальное преступление или упадочная свехтонченность нервного опьянения, — ясно было, во всяком случае, одно: это была формула близкого конца, „сверхмодная“ и несколько претенциозная формула, выражавшая чувство гибели определенной эпохи, а именно — буржуазной эпохи»².

В последние десятилетия XX века атмосфера *fin de siècle* повторилась, но уже в форме не декадентства, а постмодернизма. Не было утонченного, щекочущего нервы распада, опьянения болезнью и гибелью, но было скепτικο-гедонистическое чувство завершенности и исчерпанности всех культурных форм: остается только играть ими, по-новому сочетать, «повторять» — уже в кавычках — то, что было сказано другими. Главной стала приставка *post*: постмодернизм, постиндустриализм, постгуманизм, посткоммунизм, постколониализм, постструктурализм, постутопизм... На

¹ Выражение «*fin de siècle*» вошло в моду после постановки одноименной пьесы французских писателей Микара и Жювено 17 апреля 1888 г.

² *Мани Т. Мое время // Мани Т. Аристократия духа. М.: Культурная революция, 2014. С. 351.*

исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового времени и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализма и коммунизма, после идеологии и тотальных дискурсов, после колониализма и империализма... Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX века целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины...

Джон Барт, ведущий прозаик американского постмодерна, назвал словесность этого нового *fin de siècle* «литературой истощения» («the literature of exhaustion»), поскольку она осознает «исчерпанность», «изнуренность» («used-up-edness») всех своих форм и невозможность далее рассказывать «живые, подлинные истории». Пародия, пастиш, эклектизм, ученая (александрийская) словесность — автокомментарий и метатекст, критика оригинального и индивидуального, эстетика цитатности и симулякра...

Мне это мироощущение было близко примерно до 1992–1993 годов, после чего я почувствовал притяжение нового века. Одна из моих статей середины 1990-х называлась «*Прото-*, или Конец постмодернизма»¹. Теперь появилось множество дополнительных примет Нового Начала — и хочется продолжить набросок *прото*мировоззрения, определить основы не только «финального», но и «дебютного» ощущения эпохи — то, что можно назвать «началом века», *début de siècle*.

2. *Début de siècle*

Что же это такое — философия и эстетика Начала? Даже и тогда, на рубеже XIX–XX веков, переплетались умонастроения конца и начала: декаданс — и авангард. Причем авангард не только художественный и философский (символизм, футуризм, прагматизм, интуитивизм), но и политический (социализм, большевизм, анархизм, суфражизм, сионизм), научный (открытие рентгеновских лучей, радиоактивности, кванта, электрона, специальная теория относительности, кризис «материи» в физике, зарождение

¹ Эпштейн М. Н. *Прото-*, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–209. Перепечатано в его кн.: Постмодерн в России: Литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. С. 283–294.

психоанализа, научной социологии и психологии), технологический (автомобили, авиация, кинематограф) и религиозный (пятидесятничество, антропософия, богоискательство, богостроительство, нарожение ряда апокалиптических сект).

Напомню, что

- в 1894 году Л. Люмьер изобретает кинематограф;
- в 1895 году Рентген открывает лучи, названные в его честь, Маркони изобретает радио, а Циолковский формулирует принцип реактивного ракетного двигателя;
- в 1896 году проходят первые в современной истории Олимпийские игры, а Т. Герцль закладывает основы сионизма своей книгой «Еврейское государство»;
- в 1898 году Пьер и Мария Кюри открывают радий, начинают работать парижское метро и проходит Первый съезд РСДРП;
- в 1900 году М. Планк формулирует квантовую теорию, Фрейд публикует свой основополагающий труд «Интерпретация сновидений», а Вл. Соловьев — свою последнюю книгу-завещание «Три разговора» (включая «Краткую повесть об Антихристе»);
- наконец, в 1901 году на смену века пара приходит век электричества; Транссибирская магистраль достигает Порт-Артура; отправляется в рейс первая британская подводная лодка; начинается «голубой период» в творчестве П. Пикассо; Р. Штейнер основывает антропософию, а М. Горький публикует сборник «Весенние мелодии», куда входит «Песня о Буревестнике».

Таким образом, конец XIX века никак не сводился к умонастроениям «fin de siècle», но содержал в себе и дух «начал», «открытий», «предвестий» и «провозвестий». В начале XX века едва ли не главным литературным и философским жанром становится манифест, провозглашающий новые пути в искусстве, литературе, философии (от «Вех» до «Пощечины общественному вкусу»). Декаданс сменяется авангардом — настроением решительного разрыва с прошлым и стремительного броска в будущее. Отсюда — и жанр манифеста, которым ознаменовалось начало XX века.

Ж. Ромен. Единодушная жизнь (манифест унимизма), 1908.

Ф. Т. Маринетти. Первый манифест футуризма, 1909.

Вяч. Иванов. Заветы символизма, 1910.

А. Блок. О современном состоянии русского символизма, 1910.

Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников. Пощечина общественному вкусу, 1912.

М. де Унамуно. Искусство и космополитизм, 1912.

Ф. Т. Маринетти. Технический манифест футуристской литературы, 1912.

О. Мандельштам. Утро акмеизма, 1912 или 1913.

Н. Гумилев. Наследие символизма и акмеизм, 1913.

Ф. Т. Маринетти. Политическая программа футуристов, 1913.

А. Дёблин. Футуристическая техника слова, 1913.

Есть ли связь между жанром манифеста и всемирными катаклизмами? Возможно, какая-то связь и имеется, потому что манифест — это катаклизм мысли, знак разрыва времен. Когда появляются манифесты, какая-то новая и решительная сила входит в мир и сталкивает его с привычного места. Будем надеяться, что манифест протезизма предвещает не мировую войну, а новую ступень мирового содружества.

Очевидно, что и конец XX века имел не только свой «декаданс», но и свой «авангард», отсюда и новая актуализация жанра манифеста, к которому мы прибегаем в этой главе. Уже в середине 1990-х годов, несмотря на продолжающиеся в гуманитарных кругах разговоры о постмодернизме и постструктурализме, интеллектуальная инициатива стала переходить к новому поколению — первопроходчикам виртуальных миров. *ПИ*, поколение *Интернета*, перестало интересоваться деконструкцией, расщеплением словесных волосков с целью доказать, что в них нет ни грана «означаемого», «реального». *ПИ* предоставило «мертвецам хоронить своих мертвецов», устремившись к тем новым, фантастическим, постреальным, точнее — протовиртуальным объектам, которые оно само могло конструировать. В мир, где, казалось, не могло быть уже ничего нового, вдруг ворвалась конструктивная новизна, пафос бурного заселения новых территорий психореальности, инфореальности, биореальности.

3. Прото как вектор нашего времени

Цивилизация начала XXI века может быть названа *протоглобальной*. Согласно общепринятому научному определению, впервые выдвинутому российским астрофизиком Н. С. Кардашевым,

собственно глобальность предполагает овладение всеми источниками энергии на данной планете и способность регулировать и изменять ее климат (цивилизация первого типа — «планетарная»). По оценкам специалистов, нашей цивилизации потребуется еще три-четыре века, чтобы стать подлинно глобальной.

Сошлемся на суждения выдающихся ученых, физика Стивена Хокинга и биолога Эдварда Уилсона, которые склонны определять наше время в терминах *прото*, а не *пост*. Стивен Хокинг пишет в книге «Вселенная в сжатом изложении»: «Теперь мы стоим в начале новой эры, когда мы будем способны усложнять наш внутренний код, ДНК, не дожидаясь медленных результатов биологической эволюции»¹. Тем самым нынешнее состояние человечества можно охарактеризовать как *протобиотехническое*.

Эдвард Уилсон отмечает в своей книге «Соударение: Единство знания»: «Предсказуемые синтезы [между различными ветвями знания], конечная цель науки, все еще находятся на ранней стадии, особенно в биологии»². Отсюда следует, что нынешняя стадия междисциплинарного сотрудничества может быть названа *протосинтетической*.

Такие *прото* вездесущи на рубеже веков. Растущие мощности компьютеров — свидетельство становления искусственного *протоинтеллекта*; генетические эксперименты, в частности клонирование, — намек на возможность искусственной *протожизни*; Всемирная электронная сеть — зародыш *протоглобального* сотрудничества умов и коллективного *проторазума*.

Интересно, что термин *пост* часто по привычке применяется к тем явлениям, которые более уместно обозначить как *прото*. Н. Кэтрин Хейлес в своей известной книге «Как мы стали постчеловеками» определяет наше время в терминах *пост*:

Прежде всего постчеловеческое ставит информационную модель выше ее материального воплощения, так что наше воплощение в биологическом субстрате рассматривается скорее как историческая случайность, а не неизбежность жизни³.

¹ *Hawking St.* The Universe in a Nutshell. New York: A Bantam Books, 2001. P. 165.

² *Wilson E. O.* Consilience: The Unity of Knowledge. New York: Vintage Books, 1999. P. 136.

³ *Hayles N. K.* How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago; London: University of Chicago Press, 1999. P. 2.

Однако, если следовать логике этого объяснения, нынешнее состояние цивилизации следует охарактеризовать скорее как *протоинформационное*, а не *постчеловеческое*. Человеческое тело все чаще рассматривается как знаковое устройство, совокупность информационных процессов, происходящих на всех уровнях организма. Норберт Винер в свое время предположил, что впоследствии человека можно будет передавать, как сообщение, по телеграфу¹. Другой выдающийся теоретик робототехники и информационного века, Ханс Моравец, полагает возможным загрузить содержание человеческого сознания в память компьютера². Все это говорит не о конце человека, но о начале превращения его материальных составляющих в информационные.

Хотя вся книга Н. Кэтрин Хейлес, начиная с заглавия, пронизана *пост*-концептами, знаменательно, что в заключении «Что это значит — быть постчеловеком?» автор, в сущности, ставит под вопрос уместность этой терминологии.

Но постчеловеческое на самом деле не означает конца человеческого. Оно означает только конец определенной концепции человека... как автономного существа, осуществляющего свою волю через индивидуальное действие и выбор³.

Как ни относиться к такому радикальному заявлению, очевидно, что речь идет, по существу, не о «постчеловеке», но о «проточеловеке», о начале экспансии человека за пределы собственного тела, о перспективе превращения тела в цифровой луч, информационный поток.

...В этой постчеловеческой модели... функции человека расширяются, потому что расширяются параметры обитаемой им когнитивной системы. Речь не о том, чтобы отказать от тела, оставить его позади, но о том, чтобы распространять воплощенное сознание самыми разными специфическими, локальными, материальными путями, чего невозможно достичь без электронных протезов⁴.

¹ Wiener N. The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society. New York: Doubleday, 1954. P. 103–104.

² Moravec H. Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence. Cambridge: Harvard University Press, 1988. P. 109–110.

³ Hayles N. K. Op. cit. P. 286.

⁴ Ibid. P. 290–291.

В понимании Хейлес «постчеловеческое», таким образом, предполагает не устранение, но скорее расширение человеческого, которое начинает выходить за рамки телесности через систему электронных преобразователей, усилителей, удлинителей, превращающих тело в информационное поле, не замкнутое границами пространства и времени. Очевидно, что такая перспектива относится к мировоззрению *прото*, которое предполагает открытость будущего, а не завершенность прошлого.

Представление о симметричности «начала» и «конца», об их обязательной соотносительности искажает *асимметричную* природу времени. Время — это свойство незавершимости, преобладание начал над концами. Возьмем, к примеру, литературные жанры. Трагедия, комедия, роман, эссе — все они имеют более или менее определенные исторические начала, но конца этим жанровым образованиям не видно, они уходят за горизонт. Все, что мы знаем об этих жанрах, есть лишь прообразы их возможного будущего, «протожанры». Так понятое начало, которое ведет в открытое будущее, являя возможность продолжений и непредставимость концов, можно обозначить как *прото*.

М. М. Бахтин, утвердивший категорию незавершимости в сознании наших современников, отмечал с сожалением: «На первом плане у нас *готовое* и *завершенное*. Мы и в Античности выделяем готовое и завершенное, а не зародышевое, развивающееся. Мы не изучаем долитературные зародыши литературы (в языке и обряде)»¹. В другой записи Бахтин противопоставляет два подхода к проблеме жанра: «завершающий» — и «зачинающий», или, в современных терминах, *пост* и *прото*: «Жанр, как композиционно определенное (в сущности — застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, „первофеномены“ жанров»².

Суть не только в том, чтобы изучать первофеномены уже известных, сложившихся жанров, но и в том, чтобы изучать прафеноменальность как таковую, на стадии ее сложения, когда судьба жанра еще принадлежит будущему, точнее, одной из возможностей будущего. Приставка *прото*, которой я предлагаю обозна-

¹ Бахтин М. М. Рабочие записи 1960 — начала 1970-х гг. С. 398.

² Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 513.

читать очередной и назревший сдвиг в «пост-пост-постмодернистской» культуре, есть радикальный переход от конечности к начальности как к модулю мышления.

Томас Кун уподобляет смену научных парадигм мгновенному сдвигу видения в опытах гештальтпсихологии, когда один и тот же рисунок вдруг начинает восприниматься совершенно иначе. «То, что казалось ученому уткой до революции, после революции оказывалось кроликом»¹. Таким же образом меняется концептуальный узор и в современных гуманитарных науках: там, где еще недавно виделось завершение, *пост*, вдруг открывается новое начало, *прото*, — не завершение, а подступ к новой эпохе, набросок новой культурной формации. Основное содержание новой эры — сращение мозга и вселенной, техники и органики, создание мыслящих машин, работающих атомов и квантов, смыслопроводящих физических полей, доведение всех бытийных процессов до скорости мысли. За каждым *пост* вырастает свое *прото*...

«Конец реальности», о котором так много говорили «пост-ники» всех оттенков, от Деррида до Бодрийяра... Оказывается, что это только начало виртуальной эры. Наши теперешние погружения в компьютерный экран — только выход на берег океана. Дальнейшее плавание в виртуальный мир, *виртонавтика*, предполагает исчезновение берега, то есть самого экрана компьютера, и создание трехмерной среды обитания, воздействующей на все органы чувств.

В XXI веке разные части планеты заполнятся *сюрреалами* — как сейчас заполнены сериалами наши телеэкраны. Эти фрагменты инобытия, куски гиперпространства, — величиною сначала с ящик, потом с комнату, дом, кинозал (*виртозал*), стадион, город и, наконец, целую страну (виртоленд) — перцептивно неотличимы от физического мира, хотя и имеют иные законы, точнее, предоставляют возможность выбора таковых. Инореальность XXI или XXII века психофизически достоверна и вместе с тем управляема: нажимаются кнопки уменьшения-увеличения объема, наведения на резкость, осязательного или зрительного контакта, обхождения вокруг или вхождения внутрь другого существа и т. д. Сюрреал можно наблюдать, но в нем можно и находиться, как внутри трехмерного кино — голографической, объемно-подвижной картины, которая изнутри неотличима от реальности, с той

¹ Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2003. С.151.

разницей, что ее можно включить и выключить — войти или выйти из нее (в теперешних условиях *монореальности* для этого требуется рождение или смерть).

«Конец истории», о котором говорили Гегель, А. Кожев и Ф. Фукуяма... Странно думать, что ход истории может завершиться полным самопознанием ее движущей идеи: это противоречило бы всем известным парадоксам саморефлексии и самореференции, и здесь Гегель вступает в противоречие с Геделем, а абсолютный идеализм — с теоремами неполноты¹. Кожев видел конец истории в создании абсолютного, тотального, всемирного государства (прообраз — сталинский СССР), а Фукуяма — в победе либеральной модели и западной демократии во всем мире (прообраз — рейгановские США).

Но спустя десятилетия после этих мрачных и светлых пророчеств очевидно, что ход истории не только не приостановился, но даже ускорился. Новости о событиях и прорывах, «делающих историю», извергаются со всех страниц и экранов.

«Смерть утопии», провозглашенная Ж.-Ф. Лиотаром и Ж. Бодрийяром... Уже в 1990-е утопия воскресает не как социальный проект, направленный на переделку мира, но как новая интенсивность опыта, более масштабный горизонт сознания, которое не хочет замыкаться в игре с прошлым или «вечным настоящим», но ищет радикально иного будущего.

Вот два высказывания — художника и теоретика, для которых утопия уже не мертва, а представляет собой новый шанс на возрождение искусства и личности. Французский художник Кристиан Болтански: «Мое поколение отреклось от утопии, но без утопии — нет искусства. Да, любая утопия — опасна, но все же пусть художник позволит себя обмануть, пусть он останется идиотом, но пусть вера его не оставит. Убежден, что качество произведения и утопия связаны напрямую»². Московский искусствовед Виктор Мизиано: «Очень важно сейчас актуализировать проблему универсального. Я понимаю, что это утопия. Делается это совершен-

¹ Две теоремы Курта Геделя о неполноте (1931) обосновали принципиальную невозможность доказательства какого-либо постулата в рамках той системы понятий и аксиом, где этот постулат сформулирован. Это означает, в частности, что субъект не может полностью отрефлексировать себя в качестве объекта.

² Интервью с художником Кристианом Болтански // Новое литературное обозрение. 1993. № 2.

но осознанно, да, утопия кончилась, но да здравствует утопия. Утопия дает личности некий более значимый, более масштабный горизонт»¹.

«Смерть автора», «стирание подписи», о которой писали Р. Барт, М. Фуко и их бесчисленные последователи, ни разу, между прочим, не отказавшись от своей подписи и от включения очередного «смертного приговора» в список своих авторских публикаций... На самом деле это не конец, а начало новой эпохи *гипер-авторства*, размножения авторских и персонажных личностей, странствующих по виртуальным мирам во все более косвенных отношениях к своим биородителям или бионосителям.

Наконец, «смерть человека», которую провозгласило поколение постгуманистов вслед за М. Фуко... Действительно, мы выходим за пределы своего биовида, подсоединяя себя, проводами и без проводов, к десяткам приборов. Между человеческим организмом и созданной им культурой устанавливаются новые, гораздо более интимные отношения симбиоза. Все, что человек создал вокруг себя, теперь заново интегрируется в него, становится частью его природы. Но означает ли это смерть — или торжество человеческого? Можно ли считать смертью человека новый этап очеловечивания приборов, орудий и машин, благодаря которым они приобретают человеческие функции движения, вычисления и даже мышления, а человек становится более человеком, чем был когда-либо, — Всечеловеком?

Напомню, что «всечеловек» — слово, введенное Достоевским и употребленное им лишь однажды в речи о Пушкине, — означало человека, который полно объемлет и совмещает в себе свойства разных людей (включая представителей разных наций, культур, психологических типов). У самого Достоевского «всечеловек» (как Николай Ставрогин или Дмитрий Карамазов) сочетает в себе высокое и низкое, доброе и злое, святое и грешное, ангельское и зверское, все полярности человеческого характера и то, что лежит между ними. Но в связи с развитием компьютерных и биоинженерных технологий понятие «всечеловек» приобретает новый смысл: целостное природно-искусственное существо, сочетающее в себе свойства универсальной машины со свойствами человеческого индивида.

¹ Кто есть кто в современном искусстве Москвы. М.: Album, 1993 (без пагинации).

Обычно мы видим процесс компьютеризации как передачу человеческих функций машине. Но возможно и другое понимание: история цивилизации как процесс очеловечивания машины, от колеса и рычага до компьютера и далее до человекообразного и мыслящего робота (подобно тому, как история природы — процесс очеловечивания живого организма, от амебы до обезьяны, питекантропа, Шекспира...). Чем больше человеческих функций передается машине, тем больше она очеловечивается. В этом смысле человек не столько исчезает, сколько перерастает себя, переступает границы своего биовида, воспринимает и преобразует мир в тех диапазонах, куда раньше дано было проникать только машине (микроскопу, видеокамере, ракете и т. д.).

Конечно, встает вопрос: этот потенциально вездесущий и «всегдасущий» человек — останется ли он человеком в прежнем смысле? Будет ли он любить, страдать, тосковать, вдохновляться? Или он со стыдом сотрет с себя следы своего животного предка, как человек стыдится в себе черт обезьяны? Будет ли он более или менее человеком, чем в нынешнем своем состоянии? По сравнению с накалом противоречий нового всечеловека, *биотехновиды*, может показаться мелкой борьба в душе «всечеловека» ставрогинского, карамазовского или даже пушкинского типа. Можно ли обладать скоростью света или подвижностью волны — и сохранить тоску по дому? Можно ли проникать взглядом в подкожную жировую клетчатку, в строение внутренних органов — и одновременно наслаждаться прикосновением к коже другого существа? Можно ли знать о другом «все» — и одновременно любить его? Можно ли быть информационно-прозрачным для других — и одновременно сохранить чувство стыда? Как быть и вполне машиной, и вполне человеком, не убивая в себе одного другим?

Если так видеть будущего человека, как возможность новой гармонии и новой трагедии в отношениях между организмом и механизмом, между рожденным и сотворенным, то мы находимся лишь на отдаленном подступе к этой гигантской фигуре, для которой тесен будет масштаб шекспировских и гётевских трагедий.

С 1970-х годов гуманитарные науки выносили сплошь смертные приговоры культуре, как если бы шло заседание военного трибунала: смерть метафизики, смерть автора, смерть истории, смерть утопии, смерть оригинальности, смерть истины, смерть человека... — и, как следствие, смерть самих гуманитарных наук,

гуманитарных подходов и ценностей. На рубеже XXI века становится все яснее, что сократическое искусство акушерства, вспоможения при рождении нового, — более достойное занятие для гуманитарных наук. Бахтинская «эмбрионика», «зачинательный» подход к нарождающимся жанрам и культурным формациям — важный российский вклад в эту сократическую традицию.

4. Что такое протеизм?

Вот почему настроение начала нового века, хотя и безусловно технооптимистическое и экспериментальное, сильно отличается от авангардных устремлений XX века. Между этими началами двух веков даже больше различий, чем между двумя концами: декадансом конца XIX и постмодернизмом конца XX века. Между декадансом и постмодернизмом был авангард. Между авангардом и новым началом века — постмодернизм. Новый *début de siècle*, уже в XXI веке, учитывает и воспринимает ту критику, которую постмодернизм обратил против авангарда и его спутников (идеологии, утопии, тоталитаризма). Авангардное презрение к традиции, отрыв от прошлого, политический и эстетический радикализм, вера в кристальную чистоту новой идеи или стиля, которые вскоре завоюют весь мир, вера в избранность немногих гениев, диктующих свою волю темным массам обывателей, — все эти черты вызывающего и высокомерного дебюта остаются в истоке прошлого века.

Умонастроение начала XXI века я бы определил как *прото* (от *греч.* *protos* — первый, начальный, ранний, предварительный). *Прото* — часть сложного слова, указывающая на первичность, зачаточность данного явления как истока, начала, предвестия, например, в таких словах, как «прототип», «протозвезда», «Проторенессанс»...

Прото нашего века — это смиренное осознание того, что мы живем в самом начале неизвестной цивилизации; что мы притрунулись к каким-то неведомым источникам силы, энергии, знания, которые могут в конечном счете нас уничтожить; что все наши славные достижения — это только слабые прообразы, робкие начала того, чем чреваты инфо- и биотехнологии будущего. Мы принижены самим величием этой перспективы, которая обращается на нас и против нас, умаляя нас в собственных глазах. «Мы, но-

вые, безымянные, труднодоступные, мы, недоноски еще не проявленного будущего» — так выразил Ф. Ницше это ощущение *прото*¹. Семя дает всходы будущему, которое первым же шагом может его затоптать.

Назовем это мироощущение «*протеизмом*», вкладывая в этот термин несколько взаимосвязанных значений:

1. Протеизм — это альтернатива тому *пост* (постмодернизм, постструктурализм, постутопизм, постиндустриализм...), которое отталкивалось от прошлого и вместе с тем было зачаровано им, не могло выйти из его магического круга. *Прото* соизмеряет себя с предстоящим, наступающим, а не с прошедшим.

2. Протеизм изучает возникающие, еще не оформленные явления в самой начальной, текучей стадии их развития, когда они больше предвещают и знаменуют, чем бытуют в собственном смысле. Протеизм имеет дело с началами, а не с серединами и концами и в любых явлениях открывает их «ранность», эскизность, предварительность, свойства зачатка и черновика.

3. Протеизм — это не только метод исследования, но и сфера самосознания: сам субъект воспринимает себя как отдаленный прообраз какого-то неизвестного будущего и его отношение к себе проникнуто духом эмбриологии и археологии. Мы — эмбрионы будущих цивилизаций, и одновременно мы — их древнейшие реликты, примитивные зачатки того, что впоследствии приобретет полноту формы и ясность смысла. Если речь идет о технике, то мы живем как бы в эпоху паровых машин. Если речь идет о литературе, то мы — в эпохе Аввакума и Третьяковского: бездна отделяет нас от будущих Толстых и Достоевских, которых мы еще даже не в состоянии предвидеть.

4. Термин «протеизм» отсылает к фигуре Протея в древнегреческой мифологии — бога морей и зыбей, способного принимать облик различных существ, превращаться в огонь, воду, дерево, животных (лев, змея, птица, обезьяна...). Цивилизация будущего протеична, поскольку она состоит из потоков энергии и информации, легко меняющих свою материальную форму в конкретных условиях своего прохождения через ту или иную среду. В трехмерном мире такой энергоимпульс или инфосигнал становится трехмерным, в десятимерном — десятимерным. Порою, в целях

¹ Ницше Ф. Веселая наука (фр. 382) // Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 707.

скорейшего прохождения через материальную среду, он может принимать форму $n + 1$ или $n + 2$ измерений, становясь таким образом ощутимым для обитателей этой среды и в то же время мгновенно в нее входящим и исчезающим. Термины «энергия» и «информация», возможно, не совсем точны, и эти потоки, вихри, промельки, пролетания будут называться как-то иначе, но в любом случае над материальным бытием будет господствовать принцип трансформации, обратимости, протеизма.

В аллегории Ф. Бэкона «Протей, или Материя» Протей представлен как символ всеизменяющейся материи: как ее ни связываешь, ни давишь, ни терзаешь, она, подобно Протею, все время освобождается из плена и превращается во что-то другое: мучишь воду огнем — она превращается в пар, сжимаешь тисками дерево — из него вытекает вода. «...Так, оказавшись в столь затруднительном положении, [материя] претерпевает удивительные превращения, принимает различные образы, переходя от одного изменения к другому...»¹

Но если бы Бэкон дождался открытия ядерной энергии, радиоактивности, световых волн, гравитационных полей, он, вероятно, изменил бы точку зрения: материя — это, скорее, принцип застывания, статичности по сравнению с протеизмом энергии и еще большим протеизмом информации, которая может принимать вид формулы, гена, организма, светового луча, квантового взаимодействия... В конце концов, возможно, что и человеческие существа — это многомерные потоки сигналов, проходящие через трехмерное пространство и воспринимающие свою принадлежность к иным измерениям как «духовность» или «душевность». В контексте современной науки материя выступает скорей как принцип пленения, связывания энергии и информации, которые все с большей легкостью, как Протей, освобождаются из этих пут.

5. Вся эта подвижность и текучесть, аморфность и полиморфность также связаны с едва-рожденностью, начальной стадией становления всего из «морской зыби», из «первичного раствора». Протеизм — это состояние начала, такой зародышевой бурливости, которая одновременно воспринимается и как знак «давних», «ранних» времен, когда все было впервые и быстро менялось. Характерно, что, когда Протей приобретает в конце концов свой настоящий облик, он оказывается сонливым старичком. Таков раз-

¹ Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 264.

бег протеического существования: «протоформа» эмбриональна по отношению к будущему — и одновременно архаична, археологична с точки зрения этого будущего.

5. Протеизм современной цивилизации

Мы взобрались на горную гряду — водораздел тысячелетий, откуда вдруг стало видно далеко во все концы времени. Протеизм движется в будущее с той же скоростью, с какой отодвигается в прошлое. Протеизм — это эггический оптимизм, который в миг рождения уже знает о своей скорой кончине. Протеизм вбирает в себя тот объем времени, который позволяет ему быть в начале — и видеть себя с конца, экспериментально дерзать — и архивно вздыхать, рваться вперед воображением — и окидывать себя из будущего долгим взглядом памяти и прощания.

Далее мы охарактеризуем состояние современной цивилизации в терминах *прото*: как давно-прошедшее перед лицом отдаленно-будущего. Некоторые определения, именно в силу своей теперешней неразвитости, отчасти накладываются друг на друга.

Цивилизация начала XXI века:

1. *Прото*глобальная, поскольку она еще разделена на языковые, национальные, государственные, культурные и религиозные барьеры, внутри которых и совершается основная жизнь подавляющего большинства населения. На протяжении большей части истории (99% времени существования нашего вида) люди обитали внутри маленьких кочевых племен, которые могли обеспечить выживание в лучшем случае пятидесяти своим членам. Постепенно они стали образовывать более многочисленные сообщества, но и сейчас не более 2–3% населения земного шара живет «поверх барьеров», так сказать, в общепланетарной ноосфере — интеллектуальная и бизнес-элита, некоторые политики, ученые, артисты, журналисты. Со временем земной шар превратится в мировую деревню — такое же обжитое и пронизываемое пространство, как любой населенный пункт, который за час или два можно объехать из конца в конец. Глобальная цивилизация овладеет всеми источниками энергии планеты и сумеет регулировать климат, погоду, уровень океанов, вулканические и прочие геологические, биосферные, планетарные процессы. По подсчетам ученых, для перехода на этот уровень цивилизации потребуется несколько сот лет —

и мы только недавно стали осознавать, в каком направлении движемся¹.

2. *Протоквантовая*. Это значит, что квантовый уровень строения вещества, на который наука проникла в XX веке, станет основой для креативных и трансформативных практик будущего. В частности, уже ведутся работы по созданию квантовых компьютеров, мощность которых на много порядков превысит ныне действующие кремниевые. Но главное, манипулируя квантами, мы сможем создавать любые новые формы вещества, в том числе и органического. Это обещает решить проблемы продовольственного и энергетического обеспечения человечества и перевести все виды материального производства и даже медицинского обслуживания на микроуровень, освободив заодно и природу от давления экстенсивной техники, от производственных динозавров индустриальной эры.

3. *Протосимметрическая*. Мы только начинаем познавать законы симметрии (зеркальности), которые действуют на самых разных уровнях мироздания, от крошечных «суперструн» до параллельных вселенных. В 1995 году были впервые экспериментально получены атомы антивещества, взаимодействие которого с веществом обещает в отдаленном будущем новые источники энергии. Поиск симметрии лежит и в основе проблемы времени, однонаправленность которого издавна смущала физиков и философов. Обратимость хода времени, симметрия прошлого и будущего могут быть достигнуты и в ходе генетических экспериментов по выявлению и устранению механизмов старения. Недавно произведены успешные эксперименты по переводу назад стрелки биологических часов, отвечающих за старение и гибель клеток (в данном случае — лейкоцитов). Другое направление — открытие параллельных, зеркальных вселенных, где правое и левое меняются местами и время течет в обратном направлении².

¹ Деление на цивилизации трех типов: планетарные, звездные и галактические, в зависимости от масштаба освоенных ими энергетических ресурсов, — принадлежит астроному Николаю Кардашеву и используется в международной футурологии.

² Для понимания научно-технических перспектив XXI в., какими они виделись из конца XX в., я нашел особенно полезными следующие книги: *Kaku M.* *Hyperspace: A Scientific Odyssey Through Parallel Universes, Time Warps and the Tenth Dimension.* New York; London et al.: Anchor Books, Doubleday, 1995; *Horgan J.* *The End of Science: Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age.* New York: Broadway Books, 1997; *Kurzweil R.* *The Age of Spiritual Machines.* New York: Penguin Books, 1999.

4. Протовариативная (*протоплюральная*). Современная цивилизация онтологически бедна: подавляющее большинство объектов и субъектов имеют только одну форму существования. Например, разум существует лишь в форме биологического вида *Homo sapiens* и только начинает осваивать альтернативную форму (компьютер). Каждый человек существует внутри формы, предзаданной ему природой, и не может ее менять по своей воле, за исключением редких случаев перемены пола. Дальнейшее развитие цивилизации ведет от универсума к *мультиверсуму*, умножению альтернативных способов существования каждого индивида, способного выбирать для себя разнообразные формы воплощения. Подобно тому как одна и та же информация может передаваться в виде записи от руки, печатного текста, устной речи, двоичного цифрового кода, аналоговой проекции и светового луча, так любой вид существования сможет «пресуществоваться», менять свою форму, «клонироваться», создавать множественные варианты себя. Все формы существования станут более пластичными, множимыми, включая полиморфность человеческого тела.

Еще в 1970-е годы психологи отметили появление «протеического» типа личности, сочетающей в себе свойства разных индивидов¹. Это не шизофренически расколотая, а богатая, многоролевая, «многосамостная» личность, «*мультивидуум*», которому тесно в рамках одного «я». Собственно, эта множимость «я» всегда наблюдалась в актах вдохновения, художественного творчества, когда личность условно, на сцене или в романе, перевоплощалась в других. Но если человеческой личности тесно в рамках одного тела, можно предположить, что со временем эти множественные «я» обретут не только образно-символические воплощения, но и самостоятельные тела, которые будут невидимыми душевными нитями связаны между собой — будут обладать физически той «неслиянностью и нераздельностью», какой сейчас они обладают психически². Как биовид воплощается во множестве особей, так и индивид станет своего рода «психовидом», на осно-

¹ Термин «протеический стиль», обозначающий склонность индивида к экспериментам над собой, умножению своих «я», пластике перевоплощения, принадлежит психологу Роберту Лифтону. См.: *Lifton R.J. Boundaries: Psychological Man in Revolution. New York: Vintage, 1970.*

² «Неделимое» индивида разделится — как разделились «атомы», обнаружив сложнейшее взаимодействие частиц, волн, вибрацию невидимых «суперструн» («неделимое» — по-гречески «атом», а по-латински — «индивидуум»).

ве которого будут создаваться разнообразнейшие организмы, обладающие сложным единством внутренней жизни, сознанием своего общего «я». Личность сможет простираться через континенты, планеты, звездные системы, выступать в разных материальных обликах и социально-профессиональных ролях — и одновременно осознавать единство своей судьбы и моральной ответственности, и все ее воплощения будут соведовать друг другу в единой совести. Творчески сильная, вдохновенная личность сможет населять целые миры своими бесконечно множимыми «я». Тогда все искусство прошедшего и настоящего будет осмыслено как эпоха протоморфизма — условно-знаковое предварение протеических личностей.

5. *Протоноотическая (протоцеребральная)*. По мере эволюции жизни мозг из крошечного придатка организма (ганглии у беспозвоночных) превращается в центральный орган. Такая же эволюция происходит и в истории цивилизации: увеличивается «мыслящий пласт» в природе, геосфера и биосфера перерастают в ноосферу. Видимо, будущее человечества — это *ноократия*, то есть власть не отдельных индивидов или социальных групп, а коллективного мозга, который сосредоточит в себе интеллектуальную потенцию всех мыслящих существ и будет действовать как на биологической, так и на квантовой основе.

Интернет — прообраз того «интеЛнета»¹, который свяжет все мыслящие существа в единую интеллектуальную сеть и станет средством интеграции множества сознаний, началом новой формы сознания — Синтеллекта. Мы находимся сейчас в самой ранней стадии электронной соборности — Соразума и Сомыслия². Как была эра палеозоя (от *греч.* *зое* — жизнь), так мы живем в эру палеоноя (*греч.* *поос* — разум), когда появляются первые искусственные формы мыслящего вещества, когда разум выходит из тем-

¹ *ИнтеЛнет* — междисциплинарное сообщество для создания новых идей и интеллектуальных движений через Интернет; одна из ступеней в интеграции нейронных и электронных сетей. ИнтеЛнет — первое интерактивное устройство в области обмена и регистрации гуманитарных идей в *англоязычном Интернете* (с 1995 г.) и старейший (с 1997 г.) интеллектуальный проект *русской Сети*. См.: <http://www.emory.edu/INTELNET/intelnet2.html>.

² Представления о соборном разуме (соразуме), или коллективном интеллекте — то, что мы называем *синтеллектом*, — восходят к неоплатонической интерпретации Аристотеля в арабской и иудейской мистике X–XII вв.: Аль-Фараби, Ибн Сина, Маймонид.

ницы черепа и создает вычислительные машины и другие самодействующие формы разума.

6. *Протометафизическая*. До сих пор метафизика была лишь отвлеченнейшим разделом самой отвлеченной из наук — философии и имела дело с самыми общими основаниями и свойствами мироздания: жизнью и смертью, тождеством и различием, реальностью и идеей, бытием и знанием... Только недавно метафизика обнаружила свою приложимость ко всему кругу проблем множественных миров и их конструирования. Метафизика становится неотделимой от физики, поскольку сама физика дошла до последних, «метафизических» вещей, до границ материи. Квантовая физика переходит в *квантовую метафизику*, по-новому ставя и решая проблемы причинности, свободы, вероятности. Генетика приобретает метафизическое измерение в постановке таких проблем, как природа идентичности (клонирование) и смерти (гены старения). Современная наука находит для духовного в мироздании «пространств инакомерных норы» (О. Мандельштам. Памяти А. Белого), которые традиционная религиозная мысль еще не освоила, да и наша обыденная мораль еще не успела включить в репертуар своих забот и правил.

Например, мысль о загробных воздаяниях должна, в сущности, пугать наших современников сильнее, чем людей Средневековья. Ведь мы уже понимаем, благодаря теории относительности, квантовой физике, компьютерам, генетике и т. д., как тонко связана душа с материальными телами и как, следовательно, то силовое поле, та энергия-энтелехия, которую мы называем душой, будет формировать другие наши тела после распада этого тела. С какую душою мы воспримем смерть, такое и зачтется нам тело: эфирное или плазменное, сверхплотное или сверххрупкое, как у белого карлика или у черной дыры...

Пока в нашем распоряжении была только одна вселенная, одна форма жизни, одна форма разума, метафизика была умозрительной и во многом гадательной наукой, но как только понятие мира становится чем-то осязаемым и мы получаем возможность творить новые формы жизни и разума, метафизика становится вполне практической дисциплиной полагания основ, координат, параметров, свойств, универсалий нового мира. Когда-нибудь специалисту по метафизике будут поручать замысел новой вселенной или галактики. Своим мышлением он вызовет ее к существова-

нию как логическую возможность, на место которой затем придут космонавты, инженеры, строители, видеотехники, компьютерщики и превратят ее в подобие действительности, необходимое и достаточное для технических авантюр и экзистенциальных экспериментов.

7. *Протоангелическая*. Ангелами («вестниками») называются сверхъестественные существа, которые во многих религиозных традициях служат посредниками между потусторонним и здешним миром. «Ангелическая цивилизация» — это, казалось бы, противоречие в терминах, поскольку цивилизацией называется искусственная среда обитания, созданная людьми. Но граница между искусственным и сверхъестественным столь же условна и проницаема, как граница между естественным и искусственным. Человек — естественное существо, которое создает искусственный мир и тем самым, в перспективе, само становится сверхъестественным.

Человек Средневековья, услышав наши разговоры по телефону или поднявшись в самолете над облаками, мог бы решить, что находится в мире ангелов. Техника облегчает и ускоряет все процессы существования, переводит материю в потоки энергии и информации, делает летучим и всепроникающим наше бытие, позволяет сознанию распространяться без преград со скоростью света или электричества. Мы сами не замечаем, как наша материальная среда становится все более проницаема, вмещает множество световых, «эфирных», «виртуальных» тел и делается похожей на то, как представлялись небесные обитатели нашим предкам.

Современный человек уже умеет многое из того, что когда-то приписывалось только ангелам: мчаться быстрее ветра и звука, передавать на расстоянии свой голос и мысль. Человеку еще не хватает свободы от видовых физиологических потребностей, способности пересекать границы разных миров, выходить в иные измерения. Но он постепенно учится изменять состав своего тела, облекаться в более тонкую, эфирную плоть — и тем самым превращается в «ангелоида», ангелоподобное существо.

Норберт Винер предсказывал, что со временем человек может стать лучом света или электронной матрицей, передающейся в виде любых материальных образований. Это нематериальное, информационно-световое, идеально-энергетическое существо человека, которому суждено было развиваться в биоформе примата, а затем выйти за ее предел, можно назвать «человестью». Это не прос-

то информация, но единственная в своем роде вещь, «энтелехия», которая когда-то целиком совпадала с обликом человека, его органической и интеллектуальной формой.

Таким образом, в отношении облика и свойств человека наша цивилизация *протоангелична*, поскольку человек постепенно выходит за предел своей «естественной», предзаданной формы и становится сверхъестественным существом, человетником, в самом имени которого «чело» соединяется с «вестью», человек — с ангелом. Некоторые мыслители нашего времени используют понятия ангелологии для характеристики виртуальных миров, созданных компьютерной техникой. По словам Пьера Леви, «ангелический или небесный мир становится областью виртуальных миров, через которые человеческие существа образуют формы коллективного разума»¹. Следует заметить, однако, что виртуальность — это первая, начальная стадия *техноангеличности*. Мы входим в виртуальные миры сначала своим зрением, слухом, затем нюхом, вкусом, осязанием, а выйдем оттуда уже с преображенной плотью, уже сверхъестественным существом, *антропоангелом*.

Конечно, для этого недостаточно действия одного только человека — необходимо *встречное* действие тех сил, к которым он прикоснется на выходе из материального мира. Виртуальность — высший технический продукт цивилизации; ангелизм — начало сверхъестественного бытия, которое восходит по ступеням ангельской иерархии к Всетворцу. Мы еще не знаем, в какой точке развития цивилизации искусственное перейдет в сверхъестественное, подобно тому как когда-то, с появлением человека, естественное стало переходить в искусственное.

Старинное представление о человеке как о переходном звене от животного к ангелу оживает сейчас, потому что с новой технологией происходит радикальная спиритуализация мира и реактуализация старой метафизики. Что было когда-то спекуляцией,

¹ *Levy P. Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace. New York; London: Plenum Trade, 1997. P. 97.* Далее Леви поясняет, что речь идет о новом ангелизме, исходящем от человеческих общностей. «Виртуальный мир не направляет на человечество тот интеллектуальный свет, который исходит от Бога через небеса и высших ангелов; скорее напротив, виртуальный мир, как действующий интеллект, отражает свет, исходящий от человеческих сообществ. Виртуальные миры, как ангельские обитатели нового рода, будут эманировать из себя коллективные разумы и в своем существовании будут зависеть и исходить от человеческих сообществ» (P. 99–100).

основанной на интуиции, теперь становится техноэкономической перспективой. Мир духов, которые, по древним представлениям, общаются с нами, — это образ того, чем увенчается цивилизация, когда достигнет «эфиризации» вещества и из искусственной фазы перейдет в сверхъестественную.

6. Ожидания и опасения

Теперь, после всех прорывов в электронике, информатике, генетике, меметике, биотехнологии, нанотехнологии¹, совершенно ясно, что мы живем не в конце, а в самом начале огромной исторической эпохи. Мы — питекантропы технического века, мы на 90% еще такие, какими вышли из чрева природы, мы занимаем в истории человечества примерно такое место, какое динозавры занимают в естественной истории. Все, что нас окружает: дома, столы, книги, бумаги, коробки компьютеров, даже наши собственные тела, все эти руки, ноги, животы, — все это предметы глубочайшей архаики, можно сказать, зона будущих археологических раскопок и экспонаты для кунсткамер XXII века. Недаром тело иногда называют музеем естественной истории, в нем много эволюционных пережитков (таких как копчик, мускул на запястье, третье веко, хватательный рефлекс), а с развитием умных технологий, берущих на себя трудовые, информационные и коммуникативные функции, таких пережитков станет еще больше.

Пожалуй, только наш мозг как-то вписывается в информационный и трансформационный пейзаж будущего, где вместо уязвимой плоти будут сверхпроводящие нити, сети, нейроны, транзисторы, по которым будут струиться сигналы, значения, мысли, импульсы воли и желания... Где вместо риска погибнуть от пули возникнет риск недостаточно глубокого понимания одной музыкальной фразы, что помешает тебе совершить переход в то девятое измерение, где тебя уже ждет встречными биениями-резонансами сердце твоей возлюбленной.

Мне уже мучительно трудно читать книги, переползая взглядом со строчки на строчку, и я время от времени ловлю себя на странной попытке нажатием клавиши загрузить в свой мозг все

¹ *Нанотехнология* — технология объектов, размеры которых около одной миллиардной части метра, примерно четыре атома в длину (от *греч.* *nanos* — карлик).

нужные мегабайты. Так я привык пополнять информацией свой служебный мозг — компьютер. За несколько минут он может проглотить и дословно запомнить сотни мегабайтов, десятки тысяч страниц, а я за всю свою жизнь столько не запомню, даже если с трудом прочитаю. Мне не хватает глаз и ушей, чтобы вобрать информацию, и мне не хватает рта и рук, чтобы передать вон те сигналы, которые движутся по нейронам моего мозга. Чтение, слушание, писание, говорение — все эти действия до смешного неэффективные средства интеллектуального сообщения: это лошади, которыми к месту запуска доставляются ракеты. Это узкие биоканалы, ручейки, через которые по капле в час вынуждены процеживать целые океаны информации, и, конечно, 99% остается не вмещенным в мое сознание. Природа дала нам всего лишь глаза, предназначенные для созерцания физических поверхностей и только по совместительству работающие и для столь же медленного, почти на ощупь, восприятия знаков.

Нужно еще учесть, что информация — накопленное знание — это лишь начальная, примитивная форма интеллектуального обмена. Соотношение между мертвым знанием и живым мышлением стремительно меняется в пользу живого, как и соотношение между «прошлым» (овеществленным в машинах, приборах) и живым трудом. Раньше знание накапливалось в малоподвижных формах: рукописи, книги, библиотеки, — которые делали невозможным его быстрое и масштабное преобразование. Переписать и переиздать книгу — на это уходили годы. Теперь основные информационные ресурсы человечества могут обновляться мгновенно и доступны каждому посетителю Сети (само слово «по-сети-тель» уже воспринимается как производное от «сети»). Информационный век прокладывает дорогу *трансформационному* веку, каким обещает стать XXI век. Установятся иные, более краткие связи между обобщением (информацией), сообщением (коммуникацией) и приобщением-преобразованием (трансформацией). «Сегодня мы находимся на пороге эпохального перехода: от пассивного наблюдения Природы к хореографии ее чарующего танца... Наступающая сейчас эра — одна из самых увлекательных за всю историю: она позволяет нам пожинать плоды двухтысячелетнего развития науки. Век Открытия в науке близится к завершению, уступая место Веку Господства»¹.

¹ *Kaku M. Visions. How Science Will Revolutionize the 21st Century. New York; London et al.: Anchor Books, Doubleday, 1997. P. 5.*

«Господство» — слово неточное, скорее — «Приобщение и Преображение». Но как ни называть этот век перехода информации в трансформацию, очевидно, что мироощущение *post*, усталая и всезнающая поза «конца века», представляется сейчас, у истока нового тысячелетия, смешной и чуть жутковатой, как старческие ужимки и гримасы на лице ребенка. Мы — биологическая протоплазма технической цивилизации, мы — носители протоинтеллекта, мы — протомшины, именуемые «организмами». Мы — робкие дебютанты на сцене технотрансформационной цивилизации.

Было бы ошибкой, однако, упиваться будущим в духе тех технополитических утопий, которые окрашивали в радужные цвета начало XX века.

Зеленью ляг, луг,
выстели дно дням.
Радуга, дай дуг
лет быстролетным коням.

*В. Маяковский.
Наш марш*

Мы знаем, какими невыносимыми тяготами обернулись льготы и обещания XX века. Мы можем уже предсказать, что грядущие технические чудеса тяжким бременем лягут на плечи людей, как тяжело легли на их плечи социальные и научные революции прошлого века (тоталитаризм, угроза ядерной войны и т. д.).

Человеку будущего предстоит трудная жизнь — именно потому, что он окажется связующим звеном множества информационных, генетических, нейронных, молекулярных систем и сил взаимодействия, от которых пока защищен броней своего незнания. Все науки, технологии, религии, искусства ищут взаимосвязей в окружающем нас мире: как малое связано с большим, атом с космосом, гравитация с электричеством, мышление с нейронами, любовь с химией, гений с генами и т. д. И когда все связи раскроются, человек окажется действительно «паучком» во Всемирной паутине, поскольку к каждому его нейрону, клетке, гену и чипу будет что-то прикреплено, каждая его частица будет участвовать в каких-то взаимодействиях. Современная жизнь будет представляться нашим потомкам столь же праздною, рассеянною и свободною, какой нам представляется жизнь пастушков в Аркадии. Хочешь — вздремнул или засмотрелся на облака или на прелестную пастушку. У человека будущего на учете будет каждая мысль

и взгляд — движение нейрона или глазного яблока (если вся эта анатомическая рутина еще останется с нами). Все будет где-то фиксироваться, посылать сигнал, оставлять отпечаток. Пожалуй, только брокер, спящий в обнимку с пятью телефонами и готовый принять или послать информацию по первому звонку, сегодня дает нам представление о том, как подключен будет человек всеми своими органами чувств и нервными окончаниями к коммуникативным системам — и зависим от них. Чем больше нам открывается, тем больше мы оказываемся вовлеченными, и всякое новое владение — это новая зависимость.

Мозговые сигналы будут прямо передаваться по электронным сетям, мысли будут читаться, поэтому придется быть осторожным не только в выборе слов. В мозгу будет время от времени вспыхивать табличка-напоминание: «Выбирай мысли!» или «Выбирай, о чем думать!». *Церебрально открытое общество* может потребовать от всех своих членов такой умственной аскезы, в какой раньше упражнялись только монахи и йоги. Ментальная «корректность» или «гигиена» выработает привычку сурового *мыследержания*, и человек с особой радостью будет предаваться «снам наяву» — интервалам времени, специально отведенным для «анархии» мыслей. Связанному по всем своим нервам и датчикам существу позволено будет иногда отключать свой высокоразвитый мозг от сигнальной панели, которая будет передавать малейшие возбуждения его нейронов в центральную диспетчерскую. Но за временем отключения тоже будет следить специальная панель: долгий выход из системы будет считаться неэтичным, а грани между этикой и правом начнут стираться, как во всяком системно-эгалитарном обществе.

Представьте себе состояние человека, одержимого верой в магию, судьбу, астрологию и все эзотерические вещи на свете. Ему невыносимо трудно жить, поскольку и взгляд прохожего, и тучка на горизонте, и кошка, перебегающая дорогу, — все это лично к нему относится и волнует его в буквальном смысле, как череда прокатывающихся через него смысловых волн, обещаний, угроз, намеков, предостережений.

Поверьями кругом опутан свет.
Все неспроста, и все полно примет.
И мы дрожим, и всюду колдовство...

Гёте. Фауст
Перевод Б. Пастернака

Так вот, XXI или XXII век будет еще «дрожливее»... То, о чем магический человек еще только догадывался, имея право не верить себе, всеученейший и всетехнический человек будет знать достоверно. А главное, будет обязан жить в соответствии с этим знанием, «теорией всего», чтобы от какой-нибудь его мозговой клетки не изошло жесткое возбуждение, которое может повредить ген нежного растения в седьмом измерении. Как жонглеру с тысячью рук и миллионом шаров, ему трудно будет справляться со множеством зависимостей и обязанностей, поэтому самоубийство (или «самоотключение» навсегда) может стать массовым исходом из непереносимо усложнившейся жизни. Тогда, с умножением реальностей и миров, дергающих человека за нитки-связи, могут приобрести особое влияние буддизм и другие «негативные» религии, освобождающие человека от страданий и странствий по дурной бесконечности миров.

Еще одна опасность будущего — «панпсихизм», исторически растущая интериоризация мира, исчезновение границы между психикой и реальностью, а значит, и крах категории реальности как таковой. История — это прожорливая воронка всепобеждающего разума (или безумия — в отсутствие реальности их уже не различить), куда по гегелевской «спирали» затягиваются и проваливаются царства, эпохи, объективные законы. Это Эрос как изнанка Танатоса, кратчайший путь все вобрать и стать ничем. Зачем мне трудиться, искать смысл жизни, гнать куда-то машину, искать единственную любовь, не спать ночами, если психическое всегда со мной и во мне и ждет только какого-нибудь внутривенного укола или вливания имиджей с экрана, чтобы сделать меня вполне счастливым?

Это не личный только вопрос, а вопрос мутации человечества, которое гораздо раньше, чем ожидаемое в некоторых физических теориях сжатие Вселенной, может схлопнуться само в себя. Психическое — черная дыра, которая притаилась в глубине каждого и жадно посасывает внешний мир. Втянется, прилипнет, сольется со мной — и тогда после меня хоть потоп. Я имею в виду не столько наркотики, сколько *видеоманию, виртоманию, нейроманию* и *кло(у)-наду* множущихся подобий, каждое из которых может иметь свои сенсорные источники и вместе с тем делиться ими с родителем и друг с другом. Есть по крайней мере две разновидности такой интериоризации: черная магия химии и белая магия видео, и вторая, может быть, опаснее, потому что содержит в себе некую ви-

димось объективности и физического здоровья, тот дополнительный кайф, который нам доставляет сознание венаходимости источников наслаждения и владения ими как чем-то чуждым и своенравным.

Но реальность даже в этом плане, чисто гедонистическом, никогда ничто не заменит. Онанизм остается онанизмом, даже если мозговые картинки приобретают трехмерную осязательность. Мы желаем быть желанными — и потому нуждаемся в *другом*, столь же полно волящем и свободном, как и мы сами. Как всякая речь есть ответ и обращение к чужой речи, так желание говорит не с объектами, а с чужими желаниями. Никакая виртуальная сверхкрасавица, падающая в мои объятия и осыпающая тысячами самых изощренных ласк, не заменит обыкновенной, даже невзрачной любви по выбору, по встречному чувству, как проявления чужой, желающей меня воли.

Человечеству предстоит придумать какие-то противовесы двум вышеназванным крайностям **нейрокосмоса**: полной экстериоризации мозга и интериоризации желания, следствием которых становится тотальный контроль над мыслью и тотальная иллюзорность наслаждения.

Нейрокосмос — это еще и спиритокосмос. Если удастся создать симбиоз мозга и машины, это может привести еще к одной метафизической проблеме: задержка смерти и нового рождения в иных мирах/измерениях. Будущее порой видится мне как абортарий, где убитые зародыши — не тела, а души, которые новейшими медицинскими, генетическими, электронными средствами прикрепляются к техноорганизмам и тем самым не выпускаются в ту «загробную» жизнь, куда свободно уходят души из умирающих тел. Удерживать в материальной оболочке душу, которая предназначена для иного мира, — примерно то же, что вытравливать из материнской утробы зародыш, который предназначен в этом мире родиться. Искусственное не-умирание — такой же разрыв в цепи бытия, как и искусственное не-рождение. Поэтому все способы искусственного бессмертия, удержания души в технобиоматерии могут рассматриваться как попытки отрезать ей путь к переходу в иной мир. Даже если душе и удастся «выскочить», она может превратиться в спиритуального уродца, заспиртованное чудовище, подобно тому как неудачное применение противозачаточных средств может привести к повреждению плода.

Еще один фактор, противодействующий нашему оптимизму или, по крайней мере, жизнерадостному эгоизму, — рост объемлющей нас цивилизации, той горы, которая превращает даже наибольших из нас в муравьев. Вряд ли нам следует ждать от будущего расцвета великих личностей типа титанов Возрождения или ницшевских сверхчеловеков. «Законодателем» нравов в XXI веке будет не Т. Карлейль, возвышавший роль героев и гениев в истории, но и не Л. Толстой с его верой в простого мужика — Каратаева или Акима. Дебют нашего века отдает себе отчет в том, что будущее принадлежит не великим личностям, но и не трудовым массам, а интеллектуальным работникам, мыслящим индивидам, которые сумеют встроиться в более мощные, надличные системы искусственного разума. Вряд ли отдельному человеку будет дано опережать и вести за собой человечество, интеллектуальная мощь которого, благодаря считающим и мыслящим машинам, будет возрастать в геометрической прогрессии.

По мере возрастания цивилизации каждая личность и вещь в ней умалывается, переходит в разряд *микро*. Такова судьба любой единичности в расширяющейся Вселенной. Об этом законе аллегорически поведал И.-В. Гёте в своей притче «Новая Мелузина», о красавице-принцессе из рода карликов. «Так как ничто в мире не вечно и все некогда великое обречено убавиться и умалиться, то и мы со времен Сотворения мира все умалеемся и убавляемся в росте...»¹ Мы живем под знаком «красного смещения» в расширяющемся космосе и усложняющейся культуре, релятивистским следствием чего является миниатюризация каждого предмета и понятия. Соответственно возникают новые субъекты этого уменьшенного ранга, «великие в малом».

Как известно, одно из главных направлений современной науки — нанотехнология, создание миниатюрных компьютеров, роботов («наноботов»), фабрик, армий размером в несколько атомов, способных производить из атомов же любые вещества, проникать в организмы и выполнять функции исцеления, перенастройки и т. д. Такая мыслящая пыль будет рассеиваться по всему космосу для его разумной организации; ей же будет легче проникать в иные измерения, поскольку в нашем мире нанообъекты почти не имеют размера.

¹ Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1979. С. 321.

Вероятно, нанотехнологиям будущего будет соответствовать нанопсихология и наноэтика, которую еще предстоит выработать. Заметим, что русская литература, начиная с пушкинского Вырина и гоголевского Башмачкина, уже внесла вклад в науку и искусство малого, *микронику*. Идеального героя будущего можно вообразить как Эйнштейна-Башмачкина, невероятно производительного по мысли и скромно-ничтожного по притязаниям. Перед нами не великие люди и не народные массы, а индивиды, но очень маленькие, точнее, смиренно сознающие свою малость.

7. Утопия и апокалипсис

Наше отношение к будущему столь же утопично, как и апокалиптично. Мы боимся именно того, чего с нетерпением ожидаем: пришествия психотронной цивилизации и века мыслящих машин, которые могут превратить нас в орудия своей мысли. Мы предвкушаем исполнение всех своих желаний — и в то же время боимся, что эта последняя технореволюция разрушит тонкую перегородку между психикой и реальностью. Мы вошли в эон убыстряющихся времен, в вихреобразную воронку, в конце которой нас ждет неизвестное — тот исчезающий конец перспективы, где сливаются Эрос и Танатос, влечение и гибель. В отличие от декадентов, мы не влечемся к гибели, но осознаем возможную гибельность своих влечений. С каждым десятилетием, а вскоре, возможно, и с каждым годом и месяцем станет меняться чертеж вселенной, граница между внутренним и внешним, между мыслью и бытием. Мы одной рукой погоняем коней прогресса, а другой осаживаем их. Нам близко и блоковское:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

и то, что у В. Высоцкого:

Вы помедленнее, кони, вы помедленнее...

Для предыдущих поколений четко различались утопия и антиутопия, порыв в идеальное будущее и страх перед таким идеально-принудительным будущим. Поколение начала XX века было утопическим, а с середины и до конца века преобладали антиутопические настроения, с перерывом в 1960-х годах, когда утопия вновь поднимает голову (и, одержимая идеями фрейд-марксист-

ма, другие части тела). Поколение 2001 года одновременно и утопично, и антиутопично, причем предметом таких «про» и «контра» являются не какие-то противоположные картины будущего, а одна и та же картина. Происходит не только акселерация, но и ценностная реверсия прогресса, поскольку в экстремальных состояниях исчезает разница между плюсом и минусом.

Современные предчувствия будущего столь же технологичны, как и эсхатологичны. Никогда еще реальность не была столь податлива в руках человека: по В. Маяковскому, «твори, выдумывай, пробуй». Но, как писал С. Кьеркегор, страх рождается из переживания ничто, и человек, научившись творить из ничего и ничтожить реальность, боится того ничто, которое находится в нем самом. Мы слишком многое можем — и потому боимся самих себя, боимся оказаться в рабстве у своих желаний и творений, в отсутствие тех преград, которые накладывали Реальность, Законы Природы, Чей-то Промысел. Мы уже не столько боимся оказаться слабыми, сколько боимся собственной силы, которая провалит нас в черную дыру, в психическую воронку или физический вакуум, подобно тому как Святогор, поднимая сумочку с земной тягой, сам уходит в землю.

В младенчестве наши чувства еще не разделяются, мы вперемишку плачем и смеемся. У первобытных народов и в древних словах тоже не разделялись чувства и значения. Да и сами слова «начало» и «конец» — от одного индоевропейского корня «kon», означающего «предел», «граница». Вот и мы, палеонийная цивилизация, ранняя архаика третьего тысячелетия, — мы влечемся к будущему и боимся его. Утопизм и антиутопизм имеют общие черты: повышенная чувствительность к будущему, острота ожиданий, проектирование образов и моделей будущего, крайне остороженное или настороженное отношение ко всему новому. Это умонастроение можно назвать *амбиутопизмом* (приставка «амби» означает «с двух сторон»). Амбиутопизм — это такое сочетание утопизма и антиутопизма, которое заряжено всеми их плюсами и минусами и напряженно переживает именно их обратимость¹.

¹ Характерно высказался об амбиутопизме Владимир Сорокин, отвечая на вопрос: «Разделяете ли вы вообще понятия „утопия“ и „антиутопия“? Или это какая-то ложная оппозиция?» — «Я за симбиоз утопии и антиутопии на самом деле. Иначе ты становишься заложником жанра, что сказывается на книге. Мне всегда хотелось балансировать между ними». 10 марта 2017 г. См.: <https://meduza.io/feature/2017/03/10/v-rossii-nastoyashee-stalo-buduschim-a-budushee-silos-s-proshlym>.

Поскольку мы уже имеем позади, в XX веке, опыт и пламенного утопизма, и не менее страстного антиутопизма, мы можем измерить тонкость их перегородки: ведь самое страшное в утопиях, как сказал Бердяев, — то, что они сбываются. Вот почему к каждому нашему утопическому порыву примешивается антиутопический страх, который удерживает нас от поспешно-безоглядных скачков прогресса. Такой страх — благородное чувство, часть того, что древние называли «prudentia» (благоразумие, рассудительность) и что Аристотель и Фома Аквинский считали величайшей из добродетелей. Особенно это касается так называемого страха Божьего, когда человек воздерживается от поступков, быть может, и приносящих ему выгоду или удовольствие, но морально сомнительных или опасных для других (в том числе и для потомков).

Наше знание опасностей утопии позволяет нам надеяться их избежать, и потому мы не разделяем ни упований наших дедов, ни скепсиса наших отцов. Мы пытаемся встроить в утопию механизм ее самоограничения, вставить надежные тормоза в ускоряющую машину прогресса. Эсхатология притормаживает разгон технологии на крутых поворотах, а значит, с ускорением прогресса будет возрастать и роль тормозов. Люди боятся мыслящих машин, вирусов, клонов, искусственных генов, новой расы киборгов, потому что за всем этим чудится «то самое», «Конец». Люди будут одной ногой нажимать на газ технического прогресса, а другой ощупывать эсхатологические тормоза. И только так, работая двумя педалями, мы сможем двигаться вперед по крутому рельефу будущего, не срываясь в пропасть.

8. Техномораль

В XVIII–XX веках техника и мораль часто противопоставлялись друг другу. «Науки и добродетель несовместимы», — провозгласил Ж.-Ж. Руссо в 1750 году:

Всемогущий Боже! Ты, в чьих руках наши души, избавь нас от наук и пагубных искусств наших отцов и возврати нам неведение, невинность и бедность — единственные блага, которые могут сделать нас счастливыми... (...) Народы! Знайте раз навсегда, что природа хотела оберечь вас от наук, подобно тому как мать вырывает из рук своего ребенка опасное оружие¹.

¹ Руссо Ж.-Ж. Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов // Избр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 62.

Руссо противопоставляет Афины с их цветением наук и искусств Спарте с ее воинскими добродетелями. А еще милее ему персы и скифы. Большинство современных суперморальных обличителей научно-технического прогресса повторяют доводы Руссо, не замечая в них «маленького изъяна». То, что великий мыслитель понимает под добродетелью, устыдился бы считать таковой наш рядовой современник: силу оружия, доблесть насилия, способность завоевать мир. «...Рим наводнился философами и ораторами, там стали пренебрегать военной дисциплиной... Единственный талант, достойный Рима, — умение завоевать мир и утвердить в нем добродетель»¹.

Спустя два века после Руссо очевидно, что мораль, проповеданная им против науки и техники, — это мораль тоталитарных государств, то есть предел разрушения морали. Есть корреляция между развитием науки и техники — и политической свободой. Индустриальная техника еще совместима с тоталитарным режимом, а новейшая электронная уже несовместима. На рубеже XX—XXI веков противопоставление техники и морали теряет смысл — появляется все больше свидетельств нравственного потенциала самого научно-технического прогресса. И само слово «прогресс» лишается тех раздражительно-насмешливых оттенков, которые приклеились к нему как штамп второй половины XX века.

То, что мы наблюдаем от каменного века до компьютерного, есть несомненный прогресс в том смысле, в каком это слово можно разумно употреблять: прогресс технический, экономический, интеллектуальный — и **МОРАЛЬНЫЙ**. Растет ноосфера и семиосфера; увеличивается продолжительность и информационно-интеллектуальная насыщенность жизни; расширяется диапазон свободного выбора профессий, стилей, ценностных ориентаций; возникают все новые формы творчества и познания... Глобализация экономики, транспорт, электронные средства коммуникации ведут к общению и сближению культур. Растет терпимость к чужим верам и убеждениям — и нетерпимость к насилию, не только физическому, но и идеологическому. Увеличивается пропорция грамотного, культурно вмняемого населения... И даже большинство политиков сейчас знают то, что было невдомек таким величайшим философам, как Ж.-Ж. Руссо, Ф. Ницше и В. Соловьев: что нет морального оправдания войне и уничтожению «диких», «слабых» или «вредных» типов.

¹ Там же. С. 51.

Если считать критерием морали терпимость, уважение к правам личности и к ценностям других культур, отказ от пролития крови ради торжества моей идеи о всеобщем благе, тогда пост-тоталитарная эпоха может считаться едва ли не самой моральной за всю историю человечества именно потому, что она научена страшным опытом середины XX века. До мировых войн, концлагерей, геноцида, идеологических чисток еще можно было «невинно» упражняться в имморализме, но, получив в руки технику массового уничтожения, имморализм разоблачил себя настолько, что стал одиозным даже на уровне интеллектуальной прихоти и элитарной забавы.

Разумеется, нам никуда не деться от своего эго, но даже наивысшая мораль не исключает эгоизма, а берет его как отправную точку, как «реактивный двигатель» для достижения идеала: любви ближнего, как *самого себя*. Без любви к себе невозможно понять и осуществить любовь к ближнему, к соседям, современникам, потомкам. Золотое правило, которое независимо формулировалось в разных цивилизациях, гласит: «Не делай другому того, чего не желаешь себе». Тесное общение наций и рас, перемешивание культур, которое стало возможным именно благодаря научно-техническому прогрессу и таким его дарам, как автомобиль, авиация, телефон, телевидение, Интернет, делают эту заповедь гораздо более исполнимой: мы лучше понимаем взаимосвязь личной и всеобщей участи.

Именно соединение морали и техники, *техноэтику*, можно считать одной из характерных черт того будущего, в которое вступил XXI век. Техника — это не сталь и чугун, не «бездушные» механизмы, как подсказывают нам детские впечатления индустриального века. Техника — это мысль и слово, которые выходят на простор всего мироздания. *Техноморалью* я называю новые возможности морали, вытекающие из развития науки, техники, средств коммуникации. Техномораль — это создание глубинных связей между «я», «ты» и «он», тех диалогических отношений, которые имеют и техническое, и моральное измерение.

Техника делает обратимыми наши поступки, усиливает обратную связь всех наших действий, создает эффект бумеранга, так что мы рискуем оказаться жертвами собственного злодейства. Прежнее четкое деление на «субъект» и «объект» исчезает, и все, что задумано против других, легко обращается против нас самих. Обладатели ядерного оружия не могли не считаться с тем, что

в огне войны или в холоде ядерной зимы погибнут и они сами, и их близкие, — ни для кого нет гарантии выживания. Можно привести много примеров, когда то или иное техническое изобретение обращалось во зло, — но нельзя не учитывать и обратных примеров, когда наличие разрушительного оружия сдерживало страсти людей и повышало их моральный дух. Именно близкая опасность ядерной войны ввела принцип терпимости и миролюбия в международную политику, то есть сблизила ее с этикой. Если раньше, в эпоху Толстого и Ганди, принцип ненасилия был чисто нравственным выбором, то после создания ядерного оружия он интегрируется в мировую политику как единственный способ совместного выживания, как преподанный техникой урок взаимности.

Точно так же опасность, вызванная насилием человека над природой, привела к созданию новой экологической морали, которая предполагает не отказ от техники, а развитие более тонких и безотходных технологий. Известно, что маленькое знание разрушает веру, а большое знание опять приводит к ней. Точно так же индустриальное общество разрушает природу, а более развитое, постиндустриальное общество начинает ее беречь и восстанавливать. Техника нового поколения защищает природный мир от самой себя; в ее скоростной механизм встраиваются экологические тормоза, как эсхатологические тормоза встраиваются в «локомотив истории».

Технический уровень современной цивилизации делает более понятным и осуществимым категорический императив Канта: «...поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом»¹. На языке социальных процессов это называется «глобализация», а на языке современной науки о хаосложности («chaoplexity», хаос + сложность) — эффектом бабочки. Бабочка, взмахнувшая крыльями в Китае, может породить ураган в Бразилии. Все настолько взаимосвязано, что действие любого человека потенциально оборачивается последствиями для всего человечества, включая и данного индивида. Эта обратимость будет усиливаться по мере убыстрения коммуникаций и создания нейросре-

¹ *Кант И.* Основы метафизики нравственности // Соч.: В 6 т. Т. 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 260.

ды, пронизываемой не только для текстовых знаков, слов и чисел, но и для мозговых процессов, нейронных возбуждений.

«Нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, и ничего не бывает потаенного, что не вышло бы наружу» (Мк. 4: 22). Техника приближает нас к тому, о чем предупреждают пророки, — к открытости последних времен. В какой-то степени техника готовит нас к предстоянию перед Страшным судом, который будет читать в наших мыслях и душах. Человек, оснащенный приборами мышления, встроенными в его мозг как продолжение нервных клеток и волокон, будет не только могуществен, но и прозрачен и подотчетен. Тогда работа над тайным содержанием своих помыслов станет повседневным императивом, таким же правилом этикета, как сейчас — выбор слов в процессе социальных взаимодействий. Тогда-то и пригодятся нам — верующим и неверующим — те способы медитации, умного делания, которые разрабатывали аскеты и подвижники. Ведь грехи совершаются не только делом и словом, но и помыслами, и труднее всего — бороться с последними, поскольку сейчас они никому не подотчетны, кроме невидимого Бога. Когда же помыслы станут видимыми и для людей, то у нас, по слабости нашей, будет больше стимула для опрятности и воздержания в мыслях. Научно-технический прогресс предъясвляет непрестанно растущие — а в перспективе и просто гнетущие — требования к морали.

Никто ведь не станет отрицать, что уголовное право и общественный этикет, надевая на нас смирительную рубашку, не только предотвращают преступления, злодеяния, злословия, ссоры, но и способствуют исправлению нравов. Сила правопорядка и угроза общественного бесчестия удерживают нас от множества бесчинств, с которыми нам трудно было бы бороться силой одной только веры и совести. Техника, как раньше юстиция и этикет, может прийти на помощь нравственности, в то же время не мешая ей развиваться дальше в ее собственной сфере. Юстиция и этикет удерживают нас от преступлений и грубостей, но не предписывают каких-то особых добродетелей. Так и техника, обнажая и ставя под общественный надзор новые психические слои человека, не может полностью их исчерпать, напротив, может углубить внутреннюю жизнь, выходящую в иные, сверхтонкие измерения, неподвластные контролю на данной технической ступени. Так, через овнешнение внутреннего, и происходит дальнейшее самоуглубление человека, рост его «тайного тайных».

Конечно, на каждой из этих стадий техно-морального развития (а это, по существу, двойное, неразложимое понятие) нас ждали и будут ждать сильнеешие искушения. Система правосудия в руках тирана или платоновского «философа-законодателя» может превратиться в аппарат уравнильства и репрессий; общественный этикет может превратиться в систему идеологического контроля, политической «корректности», всеобщего доноительства и т. д. В такой же и еще большей мере создание **нейросоциума**, техноцеребральной среды может привести к новой охоте за ведьмами, обитающими в нашем сознании и подсознании. Но мы ведь не отменяем юридической системы и правил хорошего тона лишь на том основании, что они чреватые неправоудием, неискренностью, подавлением инакомыслящих и инакоговорящих? Так и нейросоциум, при всех страшных опасностях, которые он несет свободе мысли, все-таки не подлежит запрету. Мозг, который прямо подклочается к машинам трансформации мира, выходит в новую зону морального риска.

Увы, как было поколение 1920–1950-х, застывшее на ленинско-сталинской утопии, так появилось и поколение 1970–1990-х, замороженное замятинско-оруэлловской антиутопией и глядящее на техническое будущее через темные очки. Конечно, каждый шаг мысли к контролю над средой будет оборачиваться и новыми способами контроля над мыслью, как в телескрине Оруэлла, который одновременно и показывает, и следит. Что же делать — уничтожить этих «дальновидных» доносчиков? Но слава богу, мы не разломали телевизоров, — наоборот, телевизоры, компьютеры и другие технические средства коммуникации разломали тот общественный строй, который грозил превратить их в орудие слежки. Не потому ли, что техника несет в себе обратимость субъекта и объекта и такой экран, который позволяет следить за мной и не видеть следящего, — это просто примитивная или бракованная модель? Чем совершеннее техника, тем большую прозрачность в обществе она предполагает — и создает.

Поколение Интернета стало свидетелем *совместного* торжества техники и морали над технически отсталым и морально уродливым тоталитаризмом. Вот почему оно не противопоставляет технику и мораль. Футуристические выпады против морали и руссоистские выпады против техники оставляют одинаково равнодушными современную молодежь (во всяком случае, в «первом»

мире). В 1990-е годы появились многочисленные этические кодексы по использованию электронных коммуникаций. В частности, ряд вопросов авторского права, раньше подлежавших юриспруденции, теперь передается в область нравственности; причем ее нарушитель рискует едва ли не больше, чем нарушитель традиционного законодательства. Денежными компенсациями уже не обойтись. Прозрачность и резонансность электронной среды может моментально и навсегда разрушить репутацию нечистоплотных сетевиков. В технически развитых и коммуникативно открытых обществах чисто моральные факторы становятся все более осязаемыми и все сильнее воздействуют на социальную и профессиональную жизнь. Для поколения Интернета мораль и техника есть вещи не только совместимые, но и нераздельные.

9. Протеизм и авангард

Протеизм, как мировоззрение «начала века», имеет много общего с авангардом начала XX века: обращенность в будущее, экспериментальная установка, открытость новому, прогностика и футурология, жанр манифеста. Но на фоне этого сходства еще яснее различия. Авангард — это буквально «передовой отряд», который выдвинулся далеко вперед и ведет за собой «отстающие массы» или даже дерзко отрывается от них на пути к дальней цели. Протеизм — это осознание своей младенческой новизны, незрелости, инфантильности, далеко отодвинутой от будущего, от развитых форм того же явления. Протеизм уже обладает достаточным историческим опытом, чтобы поставить себя на место: не в отдаленное будущее, а в отдаленное прошлое того будущего, которое он предвосхищает, — не в авангард, а в арьергард тех явлений, которые он предвещает и которые вскоре превратят его в архивный слой, в «задник» истории.

Авангард склонен к гиперболе, он в одной связке с эйнштейновской космологией, с научным открытием расширяющейся Вселенной, он накачивает мускулы своего стиля и растягивает свои образы до космических размеров. Протеизм, напротив, склонен к литоте, он видит тенденцию к уменьшению, минимализации всех явлений, он и себя видит «маленьким», «младенческим», он конгениален тем *нанотехнологиям*, которые сведут мас-

штабы индустрии, информатики, кибернетики к размеру атомов и квантов.

Авангард ставил себя впереди всего и надо всем. Протеизм не гордится своей новизной, а скорее смиряется с процессом своего неизбежного и быстрого устаревания; он помещает себя не в будущее по отношению к прошлому, а в прошлое по отношению к будущему. Протеизм смотрит на себя в перевернутый бинокль, где видит себя маленьким, исчезающим за исторический горизонт. В этом смысле протеизм — зрелый авангард, умудренный опытом своих поражений и тоталитарных подмен, способный видеть себя в хвосте, в давно прошедшем того процесса, которому он только кладет начало. Это авангард, прилагающий к себе свою собственную меру и глядящий на себя из той дали времен, в направлении которой он делает только первые шаги.

У нас уже появился — впервые в истории — опыт стремительных технологических перемен, происходящих в жизни одного поколения. Мы уже можем соизмерять себя с собой, сопоставлять свои начала и концы. Такого опыта не было у тех авангардных поколений (от 1900-х до 1960-х), которые восходили к творчеству на гребне очередной техноинформационной волны, но не наблюдали, как она опадает и сменяется другой, поэтому как бы застывали на этом гребне, видели себя выше всех других, отождествляли себя с будущим в его последней неотменимой правоте. Наше поколение уже может предвидеть то будущее, из которого видит себя давно прошедшим. Это раздвоение — действительно новая черта поколения 2001 года. Все те понятия и термины, которые укрепились на рубеже веков, даны нам на вырост и поэтому могут обзавестись приставкой *proto*. Виртуальный, электронный, нейрокосмический — мы в самом начале этих эонов и потому можем снабдить их приставкой *proto*.

* * *

...И сам себе я кажусь *proto-чем-то*, допотопным чудовищем, выползающим из конца XX века, как выползали из XVIII века почти забытые ныне Херасковы, Озеровы... — а после них возникли Жуковский, Пушкин, Гоголь, Достоевский... Я вижу себя глазами будущего Достоевского — как мыслящую протоплазму позднекоммунистического и раннекомпьютерного века, с элементарной душевной жизнью и наивно-усложненными приборами,

передовой линией просвещения — вычислительной техникой. Это трагикомическая ситуация — чувствовать себя прототипом чего-то настолько неизвестного, что даже неизвестно, состоится ли оно, или сам его прообраз канет в прошлое, так и не найдя своего отношения ни к чему в будущем.

Судить о том, что является *прото*, обычно можно лишь после того, как явление полностью вызрело и состоялось. Откуда мы знаем, что Данте и Джотто — это Проторенессанс? Очевидно, такое определение может быть дано лишь после того, как определился и завершился сам Ренессанс, то есть задним числом. И действительно, термин «Проторенессанс» появился только в XIX веке (да и термин «Ренессанс» возник лишь в конце XVIII века во Франции). Можно ли сказать *прото* о том, современником чего являешься, — или этот термин может быть обращен только к явлениям прошлого после того, как они уже сошли на нет и мы видим, предвестием чего они стали?

Особенность нашего поколения в том, что оно может давать определение *прото* «передним числом», то есть заранее устанавливать начальность того явления, которое приобретет меру зрелости в будущем. Тем самым одновременно совершается и прогностический труд. Когда мы говорим «*прото* виртуальный мир» о нынешних компьютерных сайтах, мы одновременно и задаем проекцию развития этих экранных плоскостей к зрелой, многомерной, всеохватывающей виртуальности, и обозначаем свое место в зачаточном, двумерном периоде этого процесса. Прогнозируя будущее, мы одновременно помещаем себя в его далеком прошлом. Футурология тем самым становится неотделима от *проективной археологии* — археологии самих себя, своего времени.

Возможно резонное возражение против «протеизма» как новой культурной парадигмы: не следуют ли отсюда выводы в духе детерминизма и телеологии? Характеризуя определенную современную тенденцию как *прото-икс*, подразумеваю ли я, что «иксизация» в будущем неизбежна?

На мой взгляд, *прото* не содержит никаких фаталистических предпосылок. Раньше определение *прото* давалось тому, что предшествовало уже заранее известному. Когда Ренессанс предстал уже завершенным, отошел в далекое прошлое, только тогда (в XIX веке) получила обозначение и начальная ступень, ведущая к нему, — *Проторенессанс*. Точно так же античные и средневековые повествования о любви получили названия «*протороманных*»,

когда и сам жанр романа, и его теория были уже сформированы. Так из уже готового, осуществленного будущего переименовывалось прошлое, выступая как ступенька, ведущая к предназначенной цели. Такова была уловка детерминизма, предопределявшего прошлое его же собственным будущим, но создававшего иллюзию, что прошлое само предопределяет будущее.

Однако понятие *прото* резко меняет свой смысл в применении к современным явлениям: оно указывает не на неизбежность, а на одну из возможностей будущего. Мы не можем заведомо знать, протофеноменом чего является то или другое в момент его возникновения, — нам остается лишь предположение и надежда. *Прото-икс* — значит имеющий склонность становиться иксом, развиваться в направлении *икс*. В отличие от международной приставки «пре» или русской «пред» («preglobal», «предглобальный»), *прото* в нашем понимании указывает не на порядок во времени, а на открытую возможность, зародышевую стадию явления. Это знак не временной последовательности, а скорее потенциальности, гипотетичности, сослагательного наклонения¹.

Под знаком *прото* культуре снова позволено все, на что накладывал запрет постмодернизм: новизна, история, метафизика и даже утопия. Но они лишены тех тоталитарных претензий, которые раньше заставляли подозревать в них интеллектуальную казарму, «руководящее мышление» («master thinking»), *прото* — период сменяющихся проектов, которые не подчиняют себе нашей единственной реальности, но умножают ее альтернативные возможности, *прото* — это новое, ненасильственное отношение к будущему в модусе «может быть» вместо прежнего «должно быть» и «да будет». Утопические, метафизические, исторические проекты — сколько забытых, осмеянных и уже невозможных модусов сознания заново обнаруживают свою возможность, как только они понимаются протейчески — именно в качестве возможностей, лишенных предиката долженствования.

В конце XVII — начале XVIII века в двух самых передовых странах того времени — Франции и Англии — разгорелся спор между «древними и новыми». Первые провозглашали безуслов-

¹ О переходе современной культуры в модус сослагательного наклонения см.: Эпштейн М. Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001. С. 238–246.

ное превосходство античных авторов, вторые доказывали, что современные могут их превзойти. Ш. Перро, автор «Красной Шапочки», и Б. Фонтенель, автор «Бесед о множественности миров», были, в сущности, первыми авангардистами европейской культуры: они не призывали сбросить Гомера и Софокла с корабля современности, но утверждали, что новые могут превзойти древних. Так обозначился чисто светский конфликт «нового» и «старого», который не прекращался затем на протяжении трех веков, принимая все более изощренные и подчас ожесточенные формы: «романтики и классицисты», «реалисты и романтики», «символисты и реалисты», «футуристы и символисты», «соцреалисты и модернисты», «соц-артисты и неоавангардисты»...

И вот этот конфликт исчерпывается у нас на глазах, потому что мы сами старимся в той же мере и с той же скоростью, что обновляемся. Мы сами — древне-новые, мы — нео-архаика. Стремительность обновления, которую мы предполагаем в будущем, предполагает быстроту одревления нас самих¹.

Постмодернизм и взрывное сознание XXI века

1. Техника и витальность

Многое из того, что постмодернизм привнес в культуру последней трети XX века, остается в ней и в XXI веке. Остаются цитатность и интертекстуальность, ирония и эклектика, сомнения в универсальности всяких канонов и иерархий. Однако постмодернизм застревал на уровне знаковой игры, розыгрышей, перевертышей, перекодировок — игры, которая не признавала ничего вне себя. К концу 1990-х она продолжалась уже по инерции, рядом с реальностями, которые бросали ей вызов: первая война в Ираке, Чечня, расчленение Югославии... Просто все это происходило далеко от США и «главными» теоретиками во внимание не принималось, вернее, осмыслялось все еще вполне постмодерно, как совокупность телеуправляемых событий, информационных игр, обогащающих опыт телезрителей.

¹ Эта глава написана в декабре 2000 — январе 2001 г. и впервые опубликована: «Début de siècle, или От *пост-* к *прото-*. Манифест нового века». Знамя. 2001. № 5. С. 180–198. Идея *прото-* и протезизма впервые изложена в моей статье «*Прото-*, или Конец постмодернизма». Знамя. 1996. № 3.

И тогда границы игры обозначились жестко, перфолентой взрывов. Времяраздел прошел через 11 сентября 2001 года. Даже Бодрийяр, теоретик всеобъемлющих симулякров, был вынужден признать, что «атака на Всемирный торговый центр в Нью-Йорке ставит нас перед абсолютным событием, „материю“ всех событий... Вся игра истории и власти обрывается этим событием...» Вопреки известному постмодерному тезису, что нет фактов — есть только интерпретации, «террористическая атака обозначила первенство события над всеми моделями интерпретации...»¹.

Нулевой цикл столетия, 2000-е, жадно вбирает в себя все то, что отвергалось предыдущей эпохой: вопросы жизни и смерти, будущего и вечного, любви и страха, надежды и раскаяния. Обострилось ощущение телесной уязвимости каждого человека и человечества в целом. Вернулось и даже усилилось ощущение единственного, неповторимого, не подвластного никаким симуляциям. Понятие «реальность» уже не кажется таким смехотворно устаревшим, как двадцать лет назад.

Вообще, тональность и визуальность взрыва, его архетипика и апокалиптики входят в плоть и кровь нашего времени. Все взрывается: дома, посольства, самолеты, машины, корабли, поезда, города, банки, корпорации, экономики, бюджеты, державы... Взрывчатость — в основе современной экспрессии. Эксплозів, эксплозитивизм (в рифму позитивизму, но и в противоположность ему) — ведущий стиль нашего времени.

Сто лет назад, как раз перед Первой мировой войной, Алексей Крученых издал маленькую самодельную книжицу «Взорваль» (1913), один из манифестов авангардной поэзии и живописи. Одноименное стихотворение начинается:

взорваль огня
печаль коня...

Взорваль — прекрасное обозначение авангардного стиля и одновременно предчувствие вскоре разразившейся Первой мировой войны. Начало XXI века отчасти воскрешает эту поэтику авангарда, и в этом парадоксальность новой эпохи: это авангард ПОСЛЕ постмодернизма, вобравший его усталость, отстраненность, эстетизм.

¹ *Baudrillard J. The Spirit of Terrorism / Transl. Chris Turner. N.Y., L.: Verso, 2013. P. 3–4, 34.*

«Большой взрыв» 2001-го дал первотолчок вселенной третьего тысячелетия, своей расходящейся волной определил динамику современной цивилизации. И продолжился нулевой цикл новым, не менее масштабным взрывом, экономическим, — кризисом 2008–2010 годов, который тоже волнами расходился от улочки под скромным названием Уолл-стрит, всего в нескольких шагах от взорванных башен Всемирного торгового центра. Смысл этого взрыва тот же, что потряс Нью-Йорк семью годами раньше, — лопается знаковая пена, взбитая политическим и экономическим постмодернизмом, крах раздутой системы банковских симулякров, необеспеченных кредитов, «означающих», забывших или презревших свои означаемые. Взрыв — как возврат к той презренной «реальности», которая еще недавно казалась допотопным словом из эпохи пред-постмодернизма.

Между двумя этими взрывами начала и конца десятилетия пролегает история постепенного превращения стиля «постмодерн» в стиль «эксплозив». Один из представителей новой взрывной волны, американец Джон Адамс, классик музыкального постмодерна, по заказу Нью-Йоркской филармонии сочинил композицию «О переселении душ» («On The Transmigration Of Souls»), исполненную в первую годовщину 11 сентября. Текстуальная основа композиции, жанр которой Адамс определяет нетрадиционно: «пространство памяти», — имена погибших и те записочки, которые вывешивались разыскивающими их родными и близкими вокруг развалин. Самые простые тексты — описания внешности и заклинания: «Пожалуйста, возвращайся! Мы ждем тебя. Мы любим тебя». Или: «На этой карточке она как живая». Адамс вдохновился на создание своей музыки, когда увидел кинокадры горящих небоскребов, из которых вываливаются миллионы бумаг, белой метелью застилают небо, — документы, факсы, графики, циркуляры, письма, записочки, вся эта бумажная мишура жизни, которая медленно парит и опускается на землю, в то время как души их владельцев возносятся в небо. В этом сочинении очевидно и постмодерное начало, и его преодоление. В основе всего «вторичное»: тексты, созданные жертвами террора и сопровождающие их утрату и почти безнадежный поиск. Собственно, людей уже нет, есть только оставленные ими бумаги и не нашедшие их записки. Но эта текстуальность полна экзистенциального напряжения, которое вырывается за пределы знаков, передавая абсолютный трагизм и необратимость человеческой утраты и вместе

с тем неудержимое движение человеческих душ в иные миры. Знаки, взрывающие знаковую.

Стиль начала XXI века — сочетание корректности, внешней расслабленности, плюрализма, унаследованных от постмодернизма, — с внутренней напряженностью, повышенным болевым порогом: ведь каждая жилка этой гладко сплетенной и ухоженной цивилизации в любой миг может порваться. Из-за террора или антитеррора, из-за экокатастрофы или технокатастрофы, из-за религиозных войн или информационных вирусов. А может быть, из-за вызванного всем этим страха, его самоисполняющихся кошмаров и ожиданий. Происходит накопление эффекта угроз, и состояние хоррора, ужаса перед возможным, по своей остроте уже далеко опережает реальность самого террора, ужаса осуществляемого.

При этом искусство симуляции и технология копирования/клонирования успешно развиваются, вступая в странный симбиоз с новым витализмом и гуманизмом. Я бы определил эту грань мироощущения начала XXI века как «техновитализм»: трагично-ническое соседство и переплетение двух тенденций, которые контрастно подчеркивают друг друга. Кажется, латинский корень *vit* (*vita* — жизнь) уходит из языка, все чаще заменяясь на *virt* (*virtual* — виртуальный, воображаемый, симулируемый) или *vitri* (*in vitro* — в пробирке, в искусственной среде). Растет могущество техники, все плотнее обступает нас виртуальное царство, все просторнее экраны компьютеров и телевизоров, множатся зоны беспроводной связи — коммуникативная прозрачность и переливаемость всего во все, техноутопия в стиле О. Хаксли... И одновременно какая-то оголенность всего человеческого существа, телесная жалкость, пронзительная тоска смертности, экзистенциально раздетый мир, почти как у А. Платонова. Кстати, «Котлован» и «О дивный новый мир» О. Хаксли писались почти одновременно, месяц в месяц, в начале 1930-х годов, на гребне мировой модернистской волны...

Таков нынешний всплеск современной тревоги после десятилетий постмодерной игровой расслабленности. Новое чувство времени, воля к творчеству, к чему-то небывалому и неповторимому приходят на смену постмодернистской рециклизации, утилизации стиливых отходов прежних эпох... Все это и составляет новизну нашего котлована, нашего нулевого цикла XXI века.

Постмодернизм оглаживал поверхность вещей, был утонченно тактилен, деликатно поверхностен. Техновитализм — это искус-

ство чувствовать живое и брать за живое, выворачивать его наизнанку какими угодно техническими средствами: не симулировать, а шевелить, расшевелить. Возникает новое любопытство к жизни — после всех Матриц, всех информационных и генетических моделей. Сама техника начинает восприниматься виталистично, как нечто растущее, живущее по своим неведомым законам. Современные технологии пытаются создать искусственную жизнь и искусственный разум, но это еще не близкая перспектива. Скорее мы успеем пронаблюдать новую, загадочную форму жизни в самой технике, в том, как она размножается сама от себя, впитывает в себя и пропитывает собой все биологическое. Техника оказывается витальнее многих организмов, вытесняемых с нашей планеты, и может оказаться, что сам творец техники, человек как биовид, — не исключение. Процессы технизации не только природной среды, но и самого человека драматически ускоряются в начале XXI века.

2. От мультикультурализма к транскультуре

Пора и гуманитарным наукам осваивать этот взрывной стиль. Здесь многие ставшие уже привычными понятия постмодернизма тоже начинают выходить из употребления. Например, концепция многокультурия (*multiculturalism*), которая с начала 1980-х стала едва ли не главным регулятивным принципом в системе академических дисциплин. Представлялось, что культур много, но каждая из них самодостаточна и все время воспроизводит себя, поскольку покоится на собственных биопсихических детерминантах. Такая концепция равных себе идентичностей уже не соответствует взрывному развитию цивилизации начала XXI века.

Напомним, что постмодернизм содержал в себе две главные теоретические составляющие: *мультикультурализм* и *деконструкцию*. Казалось, они мирно уживаются в нем, совместно поощряя политкорректность и левый вызов «западной», «буржуазной» цивилизации. На самом деле, как выясняется, эти две большие системы мысли глубоко противоречат друг другу и взрывают постмодернизм изнутри. Раньше это противоречие почти не вскрывалось и не осознавалось ни одной из сторон именно из страха ослабить свою сплоченность перед общим врагом: истеблишментом, логоцентризмом, европоцентризмом, культурным каноном и т. д.

В чем же противоречие? Мультикультурализм — утверждение всеобъемлющего детерминизма, который задает каждому культурному действию параметры его изначальной физической природы, расового, этнического, гендерного происхождения. Деконструкция, напротив, восстает против любого детерминизма и даже стирает само представление о первоначалах, о подлиннике, о происхождении. То, что в культурно-генетическом подходе выступает первичным, с позиций деконструкции вторично; то, что мы считаем своим «началом», «истокom», «средой», нами же и определяется. Мы сами конструируем свою идентичность. Раса, этнос, даже пол — это всего лишь социальные конструкции, которые определяются нашим выбором, способом мышления.

Нельзя не принять самоочевидный тезис многокультурия о том, что мы разны по своим природам и идентичностям, что каждый из нас рожден мужчиной или женщиной, со своим цветом кожи, психическим складом. Но вектор движения верно указывает именно деконструкция: мы «расприродниваем», развоплощаем себя по мере культурного становления и самовыражения. Мы все меньше становимся на себя похожи, и наибольшие культурные прорывы происходят как раз на границах культур, когда представитель одной расы оказывается в поле другой, мужчина в поле женской культуры — или наоборот. Пересечения границ между языками, этносами и всеми прочими идентичностями — вот источник наиболее «горячего» культурного творчества, которое остывает, переходит в инерцию и тривиальность, как только оказывается в нормативной и корректной середине «своей» культуры, вдали от ее краев. Близкий пример: русско-французское и русско-английское культурное двуязычие создало самые блестящие образцы русской словесности, от Пушкина и Лермонтова до Набокова и Бродского. И Достоевский с Л. Толстым, и Пастернак с Цветаевой — все были в разной степени двуязычны и даже многоязычны. Пока же Россия до реформ Петра I оставалась монокультурной и монологичной страной, никаких культурных прорывов и тем более всемирно значимой литературы в ней не создавалось.

Разумеется, природная идентичность имеет свою культурную ценность, но, если в ней оставаться, приковывать себя к ней цепями «принадлежности» и «представительства», она становится тюрьмой. Иными словами, я согласен признать свою идентичность

в начале пути, но не согласен до конца жизни в ней оставаться, определяться в терминах своей расы, нации, класса... Культура только потому и имеет какой-то смысл, что она преобразует нашу природу, делает нас *отступниками* своего класса, пола и нации. Для чего я смотрю кино, хожу в музеи, читаю книги, наконец, для чего пишу их? Чтобы остаться при своей идентичности? Нет, именно для того, чтобы обрести в себе кого-то иного, не-себя, познать опыт других существ/существований, пройти через ряд исторических, социальных, даже биологических перевоплощений. Культура — это *метампсихозис, переселение души из тела в тело еще при жизни*. Да, мы рождаемся в разных клетках, но и убегает из них разными путями, и это *пространство побегов*, а также встреч между беглецами из разных клеток и образует культуру. Все большую значимость приобретает фигура отступника, беженца из своей культуры, а также ее подрывника. Так возникает и все более ширится область культурных взрывов: *транскультура* (transculture), приходящая на смену многокультурию. Транскультура — это новая сфера культурного развития за границами сложившихся национальных, расовых, гендерных и даже профессиональных культур. Это область «внеаходимости», свобода каждого человека жить на границах или за границами своей «врожденной» культуры.

Напомним, что культура освобождает человека от диктата природных зависимостей. Культура еды или культура желания — ритуал застолья, ритуал ухаживанья и т. д. — это освобождение от прямых инстинктов голода и вождления, их творческая отсрочка, символическое овладение и сознательное наслаждение ими. Но если культура освобождает человека от физических зависимостей и детерминаций природы, то транскультура — это *следующий уровень освобождения*, на этот раз от безотчетных символических зависимостей, предрасположений и предрассудков «родной культуры».

3. Постправда. Реакционный постмодернизм

Еще одно противоречие, которое взрывает постмодернизм изнутри, — между двумя другими его версиями, условно говоря, бодрыйяровской и лиотаровской.

Жан Бодрийяр — создатель теорий гиперреальности и симулякра, уже освещенных в этой книге. Гиперреальность создается все более совершенными средствами восприятия и воспроизведения реальности, в том числе растущим потоком массовой информации, которая не просто искажает или маскирует реальность, но конструирует ее, представляет в формах даже более достоверных и демонстративных, чем реальность наличного факта (да и сам факт, *lat. factum*, — это, по своей этимологии, нечто сделанное, от «*facere*» — делать). «Симулякр никогда не скрывает правду, он и есть правда, которая скрывает, что ее нет» — известный эпиграф Бодрийяра к его книге «*Simulacres et Simulation*»¹.

Легко угадать, что бодрийяровские симулякры могут послужить удобным теоретическим оправданием пропагандистских концепций «постправды» (*post-truth*), «информационных фейков» и «альтернативных фактов», получивших хождение во второй половине 2010-х годов, и отнюдь не только в риторике президента Д. Трампа. Политолог Александр Морозов заключает: «Видимо, есть прямая связь между *post-truth* и фейками, с одной стороны, и длительным доминированием философского и литературного постмодернизма — с другой. Ведь все мы, так сказать, „конструктивисты“. И скорее всего, „эпоха фейка“ — это просто зенит постмодернизма, его пышная фаза...»² Таким образом, постмодернизм начинает ассоциироваться с обманом, с фальсификацией, с промывкой мозгов, с наглой пропагандой, извращающей истину. Тогда неясно, почему бы не считать постмодернистами гитлеровских и сталинских идеологов и почему множество наветов и подделок прошлого, включая «Протоколы сионских мудрецов» и дело Бейлиса, тоже не отнести по ведомству постмодерна. В этом же русле и Россию 2010-х годов начинают называть «постмодернистской империей», учитывая невероятную идеологическую эклектику, где сочетаются неокommунизм и религиозный фундаментализм.

Однако классический постмодернизм имеет и другую важнейшую составляющую: это критика метанарративов и рефлексивно-критическая позиция в отношении всех властных дискурсов.

¹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. С. 5. См.: https://vk.com/doc261290863_451438098.

² Морозов А. Зенит постмодерна // Росбалт. 2017. 2 февраля. См.: <http://www.rosbalt.ru/posts/2017/02/22/1594184.html>.

В книге Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», первом философском манифесте этого направления, оно характеризуется именно как подрыв всех общеобязательных, универсальных кодов, организующих смысл истории.

«Упрощая до крайности, мы считаем „постмодерном“ недоверие в отношении метарассказов. (...) С выходом из употребления метанарративного механизма легитимации связан, в частности, кризис метафизической философии, а также кризис зависящей от нее университетской институции. Нарративная функция теряет свои функторы: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плаванья и великую цель. Она расплывается в облака языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т. п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *sui generis*¹.

Постмодерн — это культура рефлексии, недоверия и критической отстраненности по отношению ко всем стратегиям власти. «Постмодернизм» и «империализм» — невозможное сочетание. Симулятивность «империалистической пропаганды», американской или российской, никак не сочетается с критической направленностью постмодерна. Все эти гибридные, фейковые дискурсы нацелены на создание и укрепление новых метанарративов, как бы они ни назывались — «русский мир» или «сделаем Америку снова великой». «Великие герои, великие опасности, великие цели» — весь этот пафос, сочетание героики и ностальгии, претит постмодернизму и утилизируется разве лишь в качестве объектов концептуальной игры в духе Дмитрия Пригова или Владимира Сорокина. Постмодернизм в высшей степени ироничен в отношении любых монолитных и героических дискурсов и поощряет многосубъектность, множественность традиций, перспектив, картин мира.

Цель постмодернистской политики — создание сообществ, уважающих неоднородность правил и многообразие языковых игр (лиотаровское *differend* и дерридеанское *différance*). Действительный постмодернизм на пространстве бывшего СССР — это развитие множества постсоветских идентичностей, разнообразных этнических и конфессиональных традиций, ни одна из которых не претендует на власть над другими и тем более над всем

¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна (1979) / Пер. с фр. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998. С. 10–11. См.: http://rebels-library.org/files/liotar_sostajanie_postmoderna.pdf.

миром. Что касается идеологической эклектики, этой дикой смеси клерикализма, монархизма и советизма, когда чуть ли не одни и те же уста славят Иисуса Христа, Николая II и Сталина, то это не постмодернизм, а выстраивание нового метанарратива, в котором все, что делаем мы и наши предки, — хорошо, а все, что делают другие, — плохо. Обличение постмодернизма как теоретического рассадника тотальной и тотализующей лжи проходит мимо главного: принципов «различания» и «деконструкции» (Ж. Деррида) и «недоверия» и «фрагментации» (Ж.-Ф. Лиотар). Самое удивительное — что в такой лжетрактовке постмодернизма сходятся и его фашиствующие сторонники, которые охотно ищут в теориях симулякра обоснования «гибридной» пропаганды и имперской экспансии, и его консервативные противники, которые обвиняют постмодернизм в разрушении иерархии ценностей, в моральной вседозволенности.

Впрочем, нельзя исключить, что попытки завербовать и узурпировать постмодернизм в качестве теоретической основы крайне правых дискурсов (евразийского, трампилистского) тоже входят в перспективу его возможной эволюции. Тогда придется признать, что, наряду с движением от классического постмодернизма к новому *техноавангарду* (*протеизм*) или новому *витализму* (*взрывной стиль*), вырисовывается еще одна развилка — к *реакционному постмодернизму*, как выразительно назвал его Марк Липовецкий в статье «Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема»¹. По сути, это *гибридный антимодернизм*, склонный к избирательной рецепции симулятивных, «бодрийеровских» идей («постправда», «fake news» и т. п.) ради утверждения «Великой Традиции», поворота к домодерным, националистическим ориентирам, сочетающим экспансионизм и изоляционизм в политике.

В этом контексте заново встает вопрос о путях постмодерна в России. Если страна, перевернув вектор истории, окажется отброшенной в домодерное прошлое, если все попытки модернизации, которые Россия многократно предпринимала начиная с Петра I, обернутся провалом, то какова будет судьба ее постмодерного наследия? Останется ли постмодерн экзотическим цветком

¹ Липовецкий М. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. См.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2018/3/psevdomorfoza-reakcionnyj-postmodernizm-kak-problema.html>.

в истории страны, которая лишь на короткий период — между крахом коммунистической утопии и фантомом посткоммунистической автаркии — сумела стать «с веком наравне», чтобы потом снова и уже безнадежно от него отстать? Или постмодерн, как опыт преодоления тоталитарного сознания, может оказаться целелительной прививкой против духовной болезни новой идеократии — не марксистской, но еще более узкой и тупиковой, имперско-шовинистской?

На Западе постмодернизм часто воспринимается как изжитое понятие, ностальгическая память о «прекрасной эпохе» конца XX века. В России постмодерн, как опыт деконструкции и релятивизации любого тоталитарного проекта, еще устремлен в будущее и может оказаться действенным оружием против тех патриархально-мифологических чудовищ, которые яростная «почвенническая» пропаганда вызывает из глубин общественного подсознания. Постмодерн в России еще не выполнил своей исторической задачи, и чем больше страна откатывается в домодерное прошлое, тем больше затребованы в ней ценности постмодерна: стилевая мягкость и пластичность, этическая терпимость и открытость, способность ставить индивидуальное и фрагментарное выше тотального. Как ни парадоксально, судьба дальнейшей модернизации России зависит от того, насколько глубоко она усвоит свое собственное постмодернистское наследие, которое роднит ее с Западом.

Заключение

1. Постмодерн и искусственный интеллект

Как бы ни сложились судьбы человечества в XXI веке, очевидно, что самая магистральная, четко прослеживаемая линия современной истории — это возрастание компьютерной памяти, умножение виртуальных миров, усиление искусственного разума. Ожидается, что к середине XXI века он по мощности многократно превзойдет биологический, научится совершенствовать сам себя и поведет за собой все более отстающее от него человечество, которому останется лишь поддерживать в наилучшей форме свой естественный интеллект. Такая революция уже почти завершается в сфере физического труда, который все чаще берут на себя машины, а человек прикладывает все больше сил к развитию своего тела, укреплению здоровья, продлению жизни. Так и в обозримом будущем машины, уже интеллектуальные, оставят человеку возможности заниматься умственным и художественным саморазвитием, взяв на себя информационные и вычислительные задачи, индустриальные работы, сферу услуг и т. д.

Какое отношение ко всему этому вполне обозримому, уже наступающему будущему имеет постмодернизм? Может быть, само это понятие — рудимент какой-то устаревшей парадигмы? Постмодерн обычно описывается в иной, более традиционной системе координат: Античность — Средние века — Новое время — постновое, постмодерн... Конечно, развитие цивилизации по этой традиционной шкале тоже связано со сменой носителей информации: от устных — к письменным, от пергамента к бумаге, от свитка к книге, от рукописания к печатному станку, от пишущей машинки к компьютеру. Наступление Нового времени связано не только с открытием Нового Света и возрождением античности, но и с изобретением книгопечатания. Естественно предположить,

что и у постмодерна есть своя техно-информационная составляющая. О ней уже было сказано в главах об информационном взрыве и о переходе от *пост* к *прото* (в первом и последнем разделах). Но подытожим вкратце, каково место постмодерна в этой глобальной эволюции: от биосферы — через *Homo sapiens* — к техносфере.

Если взглянуть на постмодерн в такой широчайшей перспективе, не может не удивить одно обстоятельство. Концепция постмодерна — в архитектуре, литературе, философии — на пятнадцать-двадцать лет опередила создание Всемирной паутины (WWW) и воспринималась поначалу только в гуманитарных рамках. Ставились под вопрос личность автора и роль истины в механизмах развития знаковых систем; провозглашалась смена научных парадигм и рождение новых эпистем, в которых человеческий субъект исчезает, оставляя место лишь для самодействующих структур — генетических, лингвистических, когнитивных, экономических... «Что мы нашли, пока углублялись в язык? Мы нашли структуры. Мы нашли корреляции, мы нашли систему, которая в каком-то смысле является квазилогической, и человек со своей свободой, своим существованием тотчас же испарился» («Фуко отвечает Сартру», 1968)¹.

Хотя М. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барт, Ж. Делёз, Ж.-Ф. Лиотар не были специально заинтересованы в техносфере и работали внутри гуманистики, их интуиция угадала, что на переходе от биологической к технической эволюции происходит некая смена субъекта эволюции. Это уже не природа. Но и не человек, господствующий над природой как самое совершенное и разумное из ее порождений. Это структуры, обладающие собственной рациональностью, — иноразум, который заимствует некоторые алгоритмы и программы у человеческого мышления, но дальше начинает множить их в собственном коде, обучать и программировать сам себя и новые поколения машин. Обнаруживается прямая взаимосвязь между постмодерными гуманитарными науками, провозглашающими дегуманизацию знания, и системой искусственного интеллекта, идущего на смену естественному в управлении техническими и социальными процессами.

Разумеется, электронно-квантовая основа искусственного разума обладает огромными преимуществами перед человеческим

¹ См.: <http://syg.ma/@nikita-archipov/fuko-otviechajet-sartru>.

мозгом: в скорости вычислительных процессов, в объеме передаваемой информации, в универсальности программного языка, наконец — в физической прочности машины, в отличие от организма. Кэтрин Хейлес, известный теоретик, работающий на стыке литературы и новейших технологий, в своих последних трудах развивает идею познавательных процессов, которые проходят без участия мысли как таковой и способны объединять естественный и искусственный интеллект на уровне «когнитивного бессознательного». Само заглавие книги Хейлес «Немысль» («Unthought») соотносится с одной из центральных установок постмодерной теории: формирование новых пластов цивилизации, включая возникновение искусственного разума и воцарение электронного глобального мозга, будет проходить при минимальном участии субъекта, который постепенно стирается из новой конфигурации ноосферы. «...Вероятно, что эволюционное развитие технических познавателей (cognizers) пойдет не так, как у Homo sapiens. Их траектория будет проходить не через сознание, но через более интенсивные и вездесущие взаимосвязи с другими несознательными познавателями»¹. Компьютеры, «несознательные познаватели» (nonconscious cognizers — принципиальный оксюморон постгуманистической терминологии), работают в микроизмерениях, в интервале от 200 до 400 миллисекунд, в котором сознание не успевает; и именно эти сверхбыстрые системы будут принимать решения, судьбоносные для людей.

Деррида, Фуко и другие провозвестники постмодерна искали в истории цивилизации свидетельств господства письмен над пишущим, означающего над означаемым, языка над говорящим, подсознания над сознающим и т. д. Но вместе с тем они, по сути, проецировали на прошлое приоритет грядущих иноразумных структур, которые уже «высвечивались» гуманитарной мыслью в знаковых системах, хотя еще не приобрели глобального «сетевого», технического воплощения. Ранние постмодернисты подготавливали человечество к наступлению эпохи искусственного разума.

Как говорил П. Валери, «мы входим в будущее задом наперед»², то есть видим при этом только расширяющийся простор прошло-

¹ Hayles N. K. Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious. Chicago: University of Chicago Press, 2017. P. 215.

² Валери П. Наша судьба и литература // Валери П. Эстетическая бесконечность. СПб.: Азбука, 2020.

го и можем почувствовать свое движение вперед лишь по тому, как меняется ретроспектива истории. Искусственный разум — это обработка и передача информации в обход индивидуального сознания, это множество структур: знаковых, информационных, экономических, — которые, раскрываясь в бытии человека, превосходят его разум, ускользают от осознания. И в этом смысле постмодерн остается вполне оправданным названием для эпохи восшествия искусственного разума.

2. Постмодернизм как первая стадия постмодерности

Вернемся теперь к традиционной системе координат. Как определить место постмодернизма в последовательности всемирно-исторических времен? Прежде всего напомним о различии между двумя разновеликими понятиями «модерного»:

1. *Модерность* (modernity, или, в соответствии с русской терминологией, Новое время) — большая эпоха всемирной истории, следующая за Средними веками и продолжавшаяся примерно пять веков, с Ренессанса и до середины XX века.

2. *Модернизм* (modernism) — культурный период, завершающий эпоху модерности и продлившийся примерно полвека (в разных версиях: от последних десятилетий XIX века до 1950-х или 1960-х годов).

Модернизм не просто завершает эпоху модерности, но заостряет все основные противоречия Нового времени, прежде всего между предельно обособленной и самоуглубленной европейской индивидуальностью и отчуждающими, над- и безличными тенденциями в развитии общества и культуры (массовое общество, тоталитарное государство, атомные и электронные технологии, открытие бессознательного и т. д.). Отсюда тема отчуждения, небывалый трагизм и новый мифологизм модернистского искусства, в котором индивидуальность, на пределе своего развития, обнаруживает себя всего лишь манифестацией безразличных или враждебных ей сил. Взрыв этих противоречий, заостренных модернизмом, вывел человечество во второй половине XX века за пределы модерности как таковой — в новую эпоху, которую стали называть *постмодерной*. Поскольку все три соотносительных названия больших исторических эпох себя исчерпали (древность,

или Античность, — Средние века — Новое время), то введение *четвертого* термина «постмодерное» («постновое» время) оказывается необходимой, хотя и небезупречной инновацией¹.

Подобно тому как «модерное» разделяется на большую эпоху модерности и ее краткую заключительную стадию модернизма, следует ввести аналогичное разделение и для понятия «постмодерного». Иначе невозможно понять, после чего, собственно, наступает постмодерное — *после модерности* или *после модернизма*. Это два разновеликих понятия *пост*:

1. *Постмодерность* (соотносимая с «модерностью» — postmodernity) — длительная эпоха, в начале которой мы живем.

2. *Постмодернизм* (соотносимый с «модернизмом» — postmodernism) — начальный период вхождения в большую эпоху постмодерности.

Две большие эпохи, модерная и постмодерная, зеркально отражаются друг в друге. *Модернизм — это последний период эпохи модерности, а постмодернизм — это первый период эпохи постмодерности.*

Более конкретно можно определить постмодерность как историческую эпоху, равновеликую всему Новому времени, а постмодернизм — как художественный стиль и интеллектуальное движение, знаменующее начало этой эпохи. Об этом мне приходилось писать еще в прошлом веке². Век нынешний, оставив *постмодернизм* в прошлом, все еще проходит под знаком *постмодерности*. Важность этого разделения недавно (в 2016 году) подчеркнул Фредрик Джеймисон, выразив сожаление, что игнорировал его в своих прежних работах. «Теперь я понимаю, что было бы гораздо яснее, если бы я отличал *постмодерность* как исторический период от *постмодернизма* как стиля... (...) Можно сказать, что постмодернизм подошел к концу, если понимать его узко, по-

¹ Альтернативный термин «Новейшее время», употреблявшийся советской историографией применительно к эпохе после Первой мировой войны и Октябрьской революции (а иногда — к эпохе после Второй мировой войны), буквально предполагает более гладкий переход от «нового» к «новейшему», разницу в степени «новизны», а не смену эпох.

² Epstein M., Genis A., Vladiv-Glover S. Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture // On the Place of Postmodernism in Postmodernity. New York, Oxford: Berghahn Books, 1999. P. 463–467.

сколькx искусство, конечно, во многом изменилось с 1980-х. Но вряд ли можно сказать, что целый исторический период... подошел к концу»¹.

Начавшаяся в последней трети двадцатого столетия большая эпоха постмодерности, как и та эпоха модерности (Нового времени), которой она пришла на смену, может занять в истории человечества *несколько веков*. Что касается постмодернизма, то это период относительно столь же краткий, занимающий жизнь *одного-двух поколений*, как и модернизм. Возможно даже, что постмодернизм, как всякое реактивное культурное образование, еще более ограничен во времени, чем то первичное явление, от которого он отталкивается и на смену которому приходит. Ведь постмодернизм уже приходит на «готовое», находит заданными модернистские проблемы и противоречия, которые он призван разрешить.

Главный пафос этих решений: новая надличность, сверхсознательность, безымянность, рефлекс средневековости — и вместе с тем фрагментарность, рассыпанность, эклектизм, ирония по отношению ко всему *индивидуальному* и *абсолютному*, то есть тем *двум постулатам*, на мучительном разрыве которых возростала безысходная трагедия модернизма. Человек Нового времени — гётевский Фауст, Раскольников Достоевского, ницшевский Заратустра — устремляется к абсолютному и хочет охватить его в пределах своей личности. Именно крах этой надежды и обозначил модернистское завершение всей эпохи Нового времени. Модернизм в самых разных своих школах, художественных и философских: символизм, футуризм, кубизм, дадаизм, супрематизм, конструктивизм, сюрреализм, экспрессионизм, психоанализ — обнаружил неспособность личности вместить и подчинить себе то сверхличное и предличное, что надвигается на нее отовсюду, в том числе из нее самой. Констатация этого могла быть трагической, как у Кафки, или оптимистической, как у Маяковского, но в любом случае итог Новому времени был подведен. Дальше от-

¹ «And now I realize that it would have been much clearer had I distinguished *postmodernity* as a historical period from *postmodernism* as a style...» Jameson F. «Revisiting Postmodernism». Interview by N. Baumach, D. R. Young, and G. Yue // *Social Text* 127: 34 (2:2016): 144. В моих работах принципиальное различие между постмодернизмом и постмодерностью проводится с конца 1990-х гг. См.: *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России: литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. С. 295–298 (глава «Постмодернизм как первая стадия постмодерности»).

крывалась эпоха постмодерности, которую Николай Бердяев, по аналогии с домодерной эпохой, определил как «новое средневековье» — «конец гуманизма, индивидуализма, формального либерализма культуры нового времени»¹.

Действительно, постмодернизм в своей критике Нового времени и всех сопутствующих ему категорий, таких как «субъект» и «объект», «индивидуальность» и «реальность», «автор» и «история», исходит из своеобразного средневекового, надлично-анонимного мироощущения, хотя и центрирует его не в Боге, не в Абсолюте, а во множестве независимо действующих факторов, «инаковостей». *Индивидуальное* — лишь иллюзия действующих в нас безличных механизмов, таких как язык, бессознательное, молекулярно-генетические и общественно-экономические структуры. *Абсолютное* — лишь иллюзия знаковых практик, стилистическая условность, проекция воли к власти, исходящей из любого дискурсивного акта, начиная с крика младенца, который требует себе материнского молока. Постмодернистская критика развенчивает *абсолютное* и *индивидуальное* как два западных мифа, сложившиеся поступательно, один за другим, в Средние века и в Новое время. Соответственно разоблачаются все маски абсолютного: *трансцендентное, истина, реальность* — и все маски индивидуального: *авторство, оригинальность, новизна*.

На этом уровне легко снимаются те противоречия и надрывы, которые определяли модернистское сознание. Воцаряется некая средневековая анонимность, но без средневековой веры в Абсолют, а значит — игра, в которой даже нет ясной воли самих играющих, а только бесконечные *игрушки игры* — знаки, цитаты, информационные коды. «Цель письма сводится не более как к его (автора. — М. Э.) своеобразному отсутствию, он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма»². Если модернизм — это смесь предсмертной агонии (Кафка, экспрессионизм) и эйфорической надежды (Маяковский, футуризм), то постмодернизм — это *поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных масок* (некропоэтика). Трагедия разрыва между индивидуальным и абсолютным, между личностью и обществом, между сознанием и реальностью становится столь же невозможной, как и авангар-

¹ Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. С. 24.

² Фуко М. Что такое автор? Цит. изд. С. 28.

дистская утопия и экстаз преодоления этого разрыва. Какое может быть отчуждение, если постмодернистская теория не признает ничего «своего», неискоренимо «самостного»? — нечему быть отчужденным. Причина трагедии так же осталась в прошлом, как и возможность утопии. Цитатность вместо самовыражения, симуляция вместо истины, игра знаков вместо отображения реальности, различие вместо противоположности — таков этот постсентиментальный, посттрагический, постутопический мир, упоенный собственной вторичностью — и готовностью все завершать, всем пользоваться как материалом для последней и бесконечной игры.

Вот тут и пришла пора напомнить о завершенности и этой последней утопии, овременить ее, то есть поставить в иронический контекст все еще продолжающейся истории. Что наступает вслед за этим *пост*? Какой обновляющий смысл несет в себе сам этот жест неминуемого повтора и всеобщего завершения? Каков конструктивный смысл деконструкции? Что рождает из себя эта праздничная смерть и что из умершего воскресает в ней? Этими *прото* и *транс*, знаками рождения и преображения, и будет очерчиваться предстоящая нам большая эпоха постмодерности — уже *после постмодернизма*.

Разумеется, некоторыми своими чертами и итогами, которые можно подвести уже сейчас, постмодернизм навсегда останется в культуре будущего, как останутся в ней Ренессанс и Барокко, романтизм и реализм.

1. Постмодернизм открыл реальность Другого, ценность различий, широко распахнул культурный горизонт человечества, ввел многообразие традиций и ментальностей, всеотзывчивость к стилям разных эпох и народов.

2. Постмодернизм усилил интерес к альтернативным и маргинальным формам культуры, к многообразным отступлениям от господствующих канонов, развил вкус к редкому, странному, неправильному, фрагментарному.

3. Постмодернизм заострил чувствительность к знаковым началам культуры, науки, политики, религии, к языковой условности и относительности любых провозглашенных истин, тем самым расширив поле гуманитарных исследований и философско-филологическую критику социальных институций.

4. Постмодернизм развернул критику понятий «реальности», «подлинности», «истины», «аутентичности» и подчеркнул кон-

структивную сторону всех процессов познания, письма, чтения, которые не просто отражают, но активно формируют и интерпретируют свои объекты.

5. Постмодернизм открыл пространство многозначности, не договоренности, игру разноречия и противоречия в тех суждениях и текстах, которые раньше представлялись бесспорно ясными и однозначными, и указал на возрастающую роль интертекстуальности и цитатности в процессе усложнения и саморефлексии культуры.

Наконец, *постмодернизм* подготовил почву для дальнейшего движения культуры вглубь *постмодерности*. Необходимо четко разделить эти два понятия — обозначить место *постмодернизма* *внутри* того несравненно более объемного и протяженного целого, которое мы назвали *постмодерностью*. Мы успели отсчитать только полвека постмодерности (с 1970-х) и подводим итог не ей самой, а ее первой, самой декларативной и критической стадии — постмодернизму. Отсюда и понятия, выдвигаемые для осознания этой предстоящей нам долгой эпохи: *прото*, *транс*, мерцающая эстетика, новая утопичность, модальность возможного, сослагательное наклонение, будущее после «будущего»...

Что это значит: жить уже *после постмодернизма*, но все еще в эпоху продолжающейся и углубляющейся *постмодерности*? Именно в этой новой исторической ситуации: *постмодерность после постмодернизма* — мы сейчас находимся и за ее смысл отвечаем перед прошлым и будущим.

Разговор с Андреем Битовым о постмодернизме

Разговор состоялся 8 декабря 1995 года в Атланте (США), куда Андрей Битов приехал по приглашению Михаила Эпштейна с лекцией «Современное, модерное и постмодерное в русской литературе», которую прочитал в Эморийском университете¹.

Сегодня постмодернизм превратился в «разбухшее» понятие, тянущее за собой много ассоциаций, часто произвольных или ложных: от моральной вседозволенности и познавательного релятивизма до газетных фейков и гибридной войны (см. Введение). Современному читателю важно вспомнить, в каком контексте шел разговор о постмодернизме четверть века назад, когда это движение еще было в зените, освобождало литературу от идеологических клише, призывало писателя к саморефлексии и просто — вдохновляло.

Читатель обратит внимание, что эта беседа не только посвящена постмодернизму, но и сама в какой-то степени является примером постмодернистского стиля, в котором концы не всегда сходятся с началами, а реплики собеседников иногда обходят друг друга по касательной. В этом нет специального намерения: таково обычное несовпадение мыслительных ходов, которые в данном случае не подгоняются друг под друга, как в искусной журналистской работе. Постмодернизм — это поэтика множасьихся различий, сбоев, которые не прикрываются натяжками логического, тематического, стилистического или коммуникативного единства².

¹ Впервые опубликовано: *Битов А., Эпштейн М.* Беседа о постмодернизме // Слово/Word. New York, 1996. № 19. С. 72–79.

² Одно из несовпадений нашего диалога состоит в форме личных местоимений *Вы—ты*. Данная асимметрия имеет биографическое происхождение и восходит к 1971 г., когда студент Михаил Эпштейн впервые явился к уже маститому писателю Андрею Битову для разговора о литературе.

ЧАСТЬ 1

Эпштейн: Андрей Георгиевич, хотелось бы обсудить Вашу вчерашнюю лекцию и вообще необычайное умножение интереса к постмодернизму за последние пять лет в нашей критике и культуре в целом. Возникает ощущение какой-то одержимости новым теоретическим понятием и его идеальной приложимости к русской судьбе, коммунизму, посткоммунизму. При этом часто называют именно Вас как основоположника этого направления в русской литературе, ссылаясь на Ваш роман «Пушкинский Дом», написанный в конце 1960-х — начале 1970-х и вышедший в 1978 году в Америке, как на первое законченное произведение российского литературного постмодернизма. Как Вы думаете, отчего вдруг такой информационный шум вокруг этого понятия? Почему, исходя из современных западных теорий, в основном французских и американских, оно сумело найти себе такой отклик в русском воображении?

Битов: Дело в том, что я принадлежу к поколению, основной чертой которого сейчас уже, в солидном возрасте, могу считать полную неинформированность. Это было нашей слабостью, которую мы абсолютно не сознавали, и это было нашей силой, которую мы не хотим сознавать. Вот только что ты мне продемонстрировал возможность пространственной мысли на?..

Эпштейн: На Интернете?

Битов: Да, на Интернете. И на твоём детище. Как его?

Эпштейн: ИнтеЛнет¹.

Битов: Да, на твоём детище интеЛнет. Всегда у меня в голове было некое пространство. В принципе, это переводится в технологические варианты. Я, конечно, не был занят ничем, кроме попытки сформулировать некую реальность, представшую предо мной, через какие-то формы, которые не подчинялись мне. Вот этот способ некоторой раскованности в средствах для излавливания немотвущей реальности — всегдашний признак настоящего

¹ Перед этим разговором Эпштейн показывал Битову программу интеЛнет, внедренную в компьютерную сеть летом 1995 г. и предназначенную для пространственной организации текстов — гуманитарных гипотез и новых междисциплинарных идей. Речь шла о том, что постмодернизм предполагает конец временной, исторической, линейной последовательности и выход в пространство гипертекста. С интеЛнетом можно ознакомиться по адресу: <http://www.emory.edu/INTELNET/intelnet2.html>.

литературного усилия, и ради него, собственно, происходит в литературе какое-то познание какой-то данности.

Эпштейн: А что такое, собственно, реальность, о которой может или должен сочинять текст писатель? Не есть ли сама эта реальность просто другой вид или уровень текста, который переводится писателем на свой собственный язык? То, о чем говорит литературный текст, в свою очередь, является текстом (язык житейских, биографических, исторических знаков). В России же, даже более того, первичным становится литературный текст, от которого производится реальность истории. Литература — житейная, художественная, проповедническая — составляет центр понимания истории, моделирует историю по законам словесного ее выражения, так что сначала приходит некая идея того, чем должна быть история, а потом возникает сама история, уже как проекция неких властительных или назидательных знаков. Не есть ли это благоприятная среда для постмодернизма, если иметь в виду, что его отличие от предыдущих культурных движений — это как раз нахождение внутри гиперреальности, то есть текстового пространства, при отсутствии или «отсрочке» реальности как таковой? Когда Вы работали над «Пушкинским Домом», когда вообще работаете, — что такое реальность для Вас, в отличие от того, что Вы сами делаете с ней?

Битов: Задним числом я понял, что эта сомнительность, иллюзорность реальности принадлежит к довольно старым, древним мыслям человечества, в частности, например, буддизму, дзэн-буддизму. Но я подошел, именно в советских условиях, к очень суженной, простой формуле, что реальность — это то, что здесь и сейчас. И я обнаружил, что вот то, что здесь и сейчас, исчезает безвозвратно, с одной стороны, а с другой стороны, мы, люди, никогда не оказываемся в этой точке здесь и сейчас или оказываемся крайне редко. Я понял, что люди не реальны, не находятся ни в какой реальности, не только там, в запрещенной или разрешенной, — просто ни в какой. Меня стало это как-то волновать. Захотелось самому достичь некоторых мгновений реальности. Люди очень тоскуют по этому.

Есть такая терминология: «счастье», «несчастье». Я думаю, что понятия счастья и реальности в этом смысле для меня совпадают. Я понимал, что реально человек очень редко бывает счастлив, почему он и занимается такими прекрасными вещами, как,

скажем, секс, или наркотики, или алкоголизм в России. Потому что это момент реальности, в котором очень трудно усомниться. Ты в этот момент времени занят именно этим, и ты в этой точке пространства занят именно этим. Я думаю, что все привходящие элементы чувственного удовольствия гораздо меньше значат для людей, чем вот это чувство реальности. Отсутствие себя и наличие реальности. Или наличие себя в этой реальности.

Кстати, то, что мы называем творчеством, тоже связано с чувством реальности — ты в этот момент отсутствуешь. Ты сейчас здесь пишешь текст, хотя находишься одновременно в параллельном пространстве. Вот эти моменты счастья... мне хотелось бы заложить их, проанализировать. Может быть, я слишком широко распространял свой опыт на опыт других, понимал все через себя. Но когда я видел, что мне нравится в литературе, особенно в русской — самой родной мне литературе, я обнаруживал эти же самые элементы, то есть обретение реальности через текст. Вследствие постановки множества всяких проблем, в том числе и художественных, мне показалось, что вот такого рода *реалистическая* литература гораздо важнее, чем реалистическая, нам навязываемая даже не как соцреалистическая, а как правдоподобная.

Я нахожу, что русская литература, начиная с золотого века, была реалистична в этом усилии обретения области реальности. Позднее это было названо постмодернизмом. Я считаю, что постмодернизм в русской литературе каким-то образом изначальный: по характеру героев, которыми русская литература обогатила мировую литературу задолго до модернизма европейского. Скажем, Онегин, Печорин, Обломов — это все люди без свойств или герои — инструменты познания. Это тени, тени людей, но очень важные. Также с постмодернизмом связана свобода формообразования, рождения произведения не в существующем жанре, что диктуется попыткой обретения реальности, внешней и внутренней. Соответственно жуткий интерес к тому процессу, который был связан с немедленным комментированием, с наличием самого автора, населяющего это пространство, — комментируемость, скажем, Пушкина в «Евгении Онегине» свержубедительная.

Все, что мне нравится в литературе и нравилось, — это был реализм, определенный таким путем, который я сейчас слегка наметил. Оказалось, что этот реализм несет в себе фантом постмодернизма. Когда я стал допытываться у людей более грамотных тер-

минологически, то один честный профессор, который очень много с этим работал, сказал: *«Ну тебе-то уж я скажу. Постмодернизм — это все то, что является новым после модернизма и что не поддается определению».*

Следовательно, опять я оказываюсь прав, потому что мы реагируем на новое, на свежее, на живое и хотим его терминологизировать, заточить. Оно еще пока отбилось от рук и мелькает изредка и незаконно. Хочется, значит, объять это явление. Мне больше всего нравится такая формула постмодернизма: *«Все то, что сделано после модернизма, не является явным, не укладывается в параметры, уже отделенные, но является чем-то».* Кружим вокруг этого объекта, по датировкам относим к какому-то периоду, пытаемся загнать этих зверюшек в стадо...

Вернусь к совсем уж старомодным вещам, потому что мне кажется, что без божества, без вдохновенья нет произведения. То, где я вижу вдохновение, этот особый вид энергии, напитавший текст, — то и будет по-прежнему литературой, по-прежнему искусством. Будет ли оно называться каким-нибудь течением или нет, я не вижу большой разницы. Я вижу только разницу живого и неживого, вдохновенного и невдохновенного. А эти термины настолько древние, настолько неточные, что их не изловишь. Но все, что ты не можешь изловить, является основой жизни. Тут и происходит рассечение: любовь, Бог, вдохновение, живое и мертвое. То есть опять все те же самые категории, на которых все всегда стояло, на этом стоит и теперь.

Изменения, конечно, происходят. Когда ты видишь, что литература может быть описана, — это наша потребность описать ее, а не ее потребность быть описанной. Человек является в какой-то своей основе божественным, биологическим существом, мало изменившимся, а реальность всегда новая. Она меняется каждую секунду. Даже в течение этого разговора. Даже стол, на котором неподвижно лежит ручка, меняется все время.

Черты постмодернизма, как всякого нового течения, я вижу в том, что он пытается вернуть нас к исходным моментам авторства, которые в процессе развития того или иного течения механизмируются, заштамповываются, становятся традиционными, перестают работать, перестают творить. Всякое новое течение — это возвращение к каким-то старым исходным позициям. И если сейчас вдруг отмечается тяготение вернуться на исходные пози-

ции, то, значит, вы ищете новые способы уловления этой энергетики вдохновения и отношения к реальности. Мне кажется, что это попытка реализма совпадать с реальностью. Если есть что-то такое, называемое постмодернизмом, значит появились какие-то люди, которые нашли, как вернуться к старым формам вдохновения для уловления своей и окружающей реальности.

Эпштейн: Когда Вы говорите о том, что заставляет нас особенно остро переживать чувство реальности: наркотик, секс, алкоголизм, творчество, — то на самом деле получается, что Вы под «реальностью» понимаете исчезновение реальности, потому что и через наркотики, и через алкоголь, и через секс мы испытываем как бы таяние, исчезновение той самой реальности, которую мы так остро хотим ощутить. Именно тогда, когда мы пытаемся зафиксировать реальность предельно четко и чисто, она-то и начинает от нас стремительно уплывать. Пока мы на ней не сосредоточиваемся, мы можем еще предполагать гипотетически, что она есть где-то там, за поворотом. Так же, как ученые: они попытались зафиксировать частицу и вдруг обнаружилось, что там волна. Раньше представлялось, что вещи — это в некотором смысле большие иллюзии, и наука, пробираясь от большего к меньшему, от молекулы к атому и т. д., дойдет в своем устремлении до последней черты, до того, что Есть (с большой буквы). Но реальность, как только мы попытались свести ее к чему-то окончательно реальному, элементарной частице, расплылась в волну вероятностей.

Может быть, постмодернизм и есть такой волновой подход к уплывающей, расплывающейся реальности именно после того, как в авангарде, в модернизме была предпринята попытка достичь последней реальности, расщепить ее на элементарные частицы? У Хлебникова, Пикассо, у Малевича и Мондриана, других авангардистов и абстракционистов. Попытка достичь какой-то абсолютной реальности и свести ее к неким первоначальным элементам — линиям, точкам, фонам. Скажем, в супрематизме Малевича таким первоначальным элементом структуры вселенной является черный квадрат, у Хлебникова — предлоги, суффиксы, морфемы, которые можно по-разному складывать, производя бесконечные неологизмы. В марксизме-ленинизме — это абсолютно первичная реальность материального производства, единицы труда. У Фрейда — попытка вычленить кванты сексуальной энергии, либидо. Все это именно авангардный, модернистский проект. И вдруг об-

наруживается, что мы проваливаемся сквозь эти последние как бы реальности и выходим в мир скорее полей, чем субстанций. Волн, а не частиц. Русская культура, пропустив Ренессанс, Реформацию, только в XVIII веке, намного позже, чем западная, вступила в Новое время, культура которого, кстати, определяется во многом своим научным полаганием реальности, отдельной от субъекта. Необходимо трезвое, объективное познание этой реальности, субъект отделен от объекта, между ними строгие познавательные отношения, индивидуум представляется в терминах индивидуализма, реальность — в терминах реализма. И вот, когда Россия попыталась заимствовать эту модель Нового времени и обновить себя, укрепить себя западной позитивностью, выяснилось — в России раньше, чем на Западе, — что эта реальность ускользает от нее, не дается и все оказывается грандиозным фантомом, фантазматической горей.

Петербург, который был задуман как окно в Европу, оказался одновременно выходом в призрачность цивилизации (включая призрак коммунизма), в мир неопределенности, вакуума, который постоянно дает себя знать катаклизмами, природными и социальными сотрясениями той зыбкой почвы, на которой воздвигнут город. Благодаря своей поздней включенности в Новое время Россия оказалась первой страной, шагнувшей в постмодерное пространство — в пространство после Нового времени.

То, что Вы говорите о русской литературе... Пушкин, Гоголь — это, конечно, писатели другого типа, чем западные. У них мы ощущаем какую-то неподлинность, нарочитую подделку, уже не серьезное подражание европейской литературе, как в XVIII веке, а как бы ироническое осознание собственной вторичности. Молодой писатель Дмитрий Галковский в своем романе «Бесконечный тупик» находит иногда удивительно точные формулы для странностей российской культуры — он, в частности, замечает, что с самого начала в ней чувствуется какая-то недобротность. Вот «Евгений Онегин» считается первым произведением русского реализма, причем «критического», а какой же там реализм, когда это сплошная игра приемов, энциклопедия уверток от реальности, от темы, от сюжета, от истории. Еще раньше об этом писал А. Синявский — Терц в «Прогулках с Пушкиным». Это дурачение серьезного читателя, постоянная игра с тем, с чем вроде бы нельзя играть в рамках европейского реализма, — и есть русский зародыш постмодернизма.

Битов: Во-первых, я принимаю все, что ты изложил. Я описал, и ты описал. Но в постмодернизме самое главное слово «пост». Модернизм — это то, что мы уже сформулировали, а постмодернизм — это то, что мы еще не сформулировали. Если в этом есть действительно тяготение уловить жизнь на уровне волны, а не на уровне частицы, то я это приветствую, потому что это соответствует моему душевному складу. Я не хочу жизнь разрушить, я не хочу этих самых муляжей, не хочу заспиртованных младенцев, не хочу музея.

Допустим, у вас ничего не болит, и вы себя неплохо чувствуете, и неплохая погода, и вы вышли, и вас обдувает ветерок. И это жизнь, это полнота, это счастье. Я думаю, что художники по своему качеству и по тому, как они все-таки потом нас волнуют непонятным образом, все-таки связаны с этим состоянием, а не с каким-либо другим. Желание быть вне реальности с помощью наркотиков, алкоголя... Нет, это не отмена реальности. Это настоящая реальность, потому что мы живем в мертвой реальности. Каждую секунду вся реальность умерла, каждую секунду вся реальность родилась. Поэтому-то нас окружают столы, ящики, рукописи, бумага, рестораны — это все то, чем мы пользуемся. Оно оживает через нас, но, по сути дела, все это мертво. Когда мы наблюдаем, как нарастают кораллы, какие-то наслоения мертвых когда-то животных, ставших костью, — это же происходит все время с миром. Мы шевелимся в этом огромном мертвом пространстве.

Я думаю про литературу вообще, что ее читают не за то, что в ней написано, а читают из сочувствия автору. Усилие преодоления немоты, преодоления текста очень совпадает с усилием преодоления жизни, дня, секунды, минуты. И это не мимикрирует под событие, под героев, а волнует нас как сходство процесса жизни с происхождением текста. Особо переживаем мы, вдруг попав в эту энергетику и прожив параллельно тенью вместе с искусством, то есть освежая этот постоянный механизм реальности.

У меня был переводчик-француз, замечательный переводчик. В какой-то момент забросил меня, бедного, и занялся чукчами, стал писать докторскую про чукчей. Я ему говорю: «Скажи что-нибудь по-чукотски». Он засмеялся и говорит: «Я не знаю, что сказать». — «Ну переведи какую-нибудь фразу». Я спросил, можно ли перевести на чукотский Декарта: «*Я мыслю, значит я существую*». Он засмеялся и сказал: «*Невозможно. По-чукотски это будет: я борюсь за существование, следовательно, я живу*».

Он живет в трудных условиях: либо замерзнуть, либо рыбу поймать. Это я к тому говорю, что мы помещены в разные условия, а сама мысль, конечно, это такое чудо, и оно происходит с такой сверхзвуковой скоростью, и настолько неясно, что оно отражает. Это потом, развернутое на бумагу, оно что-то отражает. А что оно отразило? И жить в этом пространстве, и пытаться это поймать, и иногда думать, что как хорошо, какое счастье ее и не поймать даже.

...А потом это называется постмодернизмом. Но я назвал это движение реализмом, может быть, в противовес тому, что нам талдычили. Вот этот консервированный мертвый объект назывался реализмом. У тех же бедных людей, которых поймали и назначили зачинщиками реализма, ничего подобного не было. Ни у Гоголя, ни у Пушкина. Их изловили и заставили, то есть взяли и умертвили их картину, их живую картину заклеили и препарировали. Поэтому я не верю в «измы», направления и прочее. Я думаю, что они есть попытки выбиться из раковины, в которую моментально одевают все происшедшее.

Культура нужна как запись, как непропадание, как музей некоторых фиксированных объектов. Чтоб была какая-то традиция преемственности, а в основном это тоже сооружение надгробий и похороны культуры. Признание культуры — это одновременно и ее похороны.

ЧАСТЬ 2

Эпштейн: Вы сказали, что постмодернизм у Вас ассоциируется с вечным состоянием счастья, которое испытывает человек в процессе творчества. Это мне очень близко. Я недавно сочинил от себя эпиграф к статье о постмодернизме, и он мне вспоминается так: *«Постмодернизм — это состояние счастья. Все, что желается, уже дано, и все, что дано, кажется желанным. И если счастье есть все, к чему человечество призвано на этой земле, то постмодернизм не кончится никогда».*

Битов: Может быть, мы просто с разных концов говорим одно и то же. Хотя я всю жизнь завидую твоей вооруженности.

Эпштейн: Но я хочу сказать, что в этом определении постмодернизма содержится и отделение постмодернизма от модерниз-

ма, который был сферой острых, неутоленных желаний. Мы можем соотнести модернизм и постмодернизм как желание и наслаждение. А если мы в начале присоединим еще и сферу реализма, то возникнет трехступенчатое деление, где первую ступень занимает познание.

Реализм XIX века, или то, что мы понимаем под «реализмом», ставил перед собой задачу познать, описать реальность, запечатлеть ее такой, какая она есть. Потом вдруг обнаружилось нечто более мощное и привлекательное. Зачем нам познавать эту реальность, когда есть желание чего-то большего, иного, нездешнего. Так возникают модернизм и все его направления: нищезанятие, символизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, революционные, марксистские и нацистские движения. Социалистический реализм тоже сюда вписывается. Это все состояния огромного желания, вождения. К чему? К чему-то высшему, окончательному, что должно, словно живой водой, заполнить сосуды этой полрой, мертвой реальности. Идеал сверхчеловеческой воли, коммунистического государства, расового превосходства, сексуальной революции, чистых, абстрактных форм визуальности... Эта огромная напряженность желания проглядывает и в марксизме, и во фрейдизме, во всех основных течениях модернизма — и философских, и художественных.

И вот следующая ступень. Как однажды мы поняли, что нам нужно не познание, а желание, так мы вдруг осознали, что нам нужно не желание, а наслаждение. Постмодернизм возникает как стилевая разрядка модернистского импульса, неги, расслабленность. Не то гигантское напряжение организма, которое рождается желанием, а состояние игры и освобождения от желания в этой игре. Все, что есть в культуре, оказывается источником рассеянного, блуждающего наслаждения. «Притрагиваясь к Гомеру, испытываю наслаждение Гомером». Наступает мудрость осязательного отношения к бытию. Постмодернизм лишь касается всего, не пытается заглянуть внутрь, потому что подозревает отсутствие этой глубины, а может быть, подсознательно боится потерять себя в ней. И если мы действительно призваны к наслаждению, то постмодернизм не может закончиться, он объявляет себя бесконечным, сверхвременным, поствременным, как всякое наслаждение, которому уже нечего желать, которое превратило и будущее, и глубину, и потустороннее — в осязаемую данность.

Битов: У нас была до этого тоже игра в безбрежный реализм, правда?

Эпштейн: Я думаю, что и этот безбрежный постмодернизм кончится все-таки.

Битов: Этот способ не может быть исчерпан, потому что не может быть исчерпано просто желание жить. И лучше всего это получилось там, где получилось. А получилось это в культуре и в искусстве. И когда бы ни посмотрели мы на какое-то до сих пор вызывающее у нас ответное чувство произведение или источник в прошлом, он будет рожден по тому же принципу, а не по принципу новой школы, правда?

Нужно каждый раз обновлять происхождение предмета. Как онтогенез повторяет филогенез, и как в обучении вы проходите историю человечества, и как мы рождены Божественной идеей в виде мычащего комочка и должны снова все пройти, — в этом механизме, как яйцо в яйце, заключена бесконечность повтора, но это не приедается, это не дежавю¹. Дежавю — это ужас. Это исторический повтор, который выпадает России. Или замкнутость душевного пространства, когда дьявол тебя начинает крутить. Все время действует один и тот же механизм, и я не вижу, что там что-то новое может быть открыто. Может быть только освобождено и реализовано. А поскольку накапливается как бы не только опыт, но и груз, то часто молодое должно выдать себя за слишком многое. Ну чтобы соблазнить, чтобы сделать вид поведения на фоне отмершего. Пинать ногами предыдущего старика. Сейчас у нас наивные формы в России... Отпихивать шестидесятников. Это вполне понятно. Это те движения, которыми выкарабкиваются наружу. Но там, где это вульгаризируется только в агрессивную форму: «Я есть главный», — там ничего и не рождается.

Как известно, под иглой люди очень нежны. Им ничего больше не надо. Если у вас есть счастье, вернее, даже если его нет, но есть какой-то подход к нему, какой-то ключ, какая-то надежда обрести его, то агрессия сразу отпадает. Ведь не за счет другого можно обрести, а за счет того, что ты сам внутренне обретаешь.

Я недавно сделал опечатку и очень ее полюбил. «Что делать?», а я напечатал «Что сделать?». Одна буква изменила целый мир! Пока мы будем говорить: «Что делать?», мы будем охватывать

¹ Déjà vu (*фр.*) — уже виденное, знакомое, примелькавшееся.

глобальные неправильные решения, а «Что сделать?» — это штучка за штучкой. Вот поэтому все то, что пытается освободиться собственным обретением, а не революционным путем, равно может называться постмодернизмом, может называться искусством, может называться жизнью.

Эпштейн: Вы хотите сказать, что в постмодернизме уравниваются, скажем, эпоха Пушкина и наша эпоха? Все счастливые семьи (и времена) счастливы одинаково. Или все-таки есть какая-то разница?

Битов: В русской литературе нет. Когда я стал читать студентам курс, то ясно стало — вы учтите, что курс русской литературы очень привлекателен, потому что он обзорим. В этом мире знать все невозможно, и желательно выбрать предмет, чтобы знать его целиком. Русская литература — очень обзоримая вещь. Я это давно понял. Ее действительно можно прочесть и более или менее всю ее знать. Тут какая-то сбитость, компактность. Если на время отодвинуть XVIII век, то есть попытки просвещения, а начать с осуществленности золотого века и закончить Серебряным перед советским — 80 лет. Какое количество произведений, писателей! Все это очень обзоримо. Этим приятно заниматься, потому что быстро приобретаешь весь багаж, то есть становишься культурным, а на культуру надо потратить очень много, чтобы ее обрести. Я своих американских студентов¹ этим пытался соблазнять: «Вы можете это узнать, и вам это очень пригодится потом, если даже вы забудете. Потому что у вас будет чувство какого-то целого, законченности».

Но потом оказалось, когда нужно было разделять понятия, дефиниции постмодерна, модерна, современности, что это еще и поэтому годится, что в русской литературе постмодерное родилось раньше модерна и так до сих пор в том же усилии и находится. Может быть, вот эта вечная прерванность стадии перехода из культуры в цивилизацию, так характерная для России, создает непрерывность этого усилия. Действительно, можно найти какой-то удачный, хороший текст обещающего молодого автора (неизвестно еще, во что он выльется, разовьется, скажем, у Игоря Клеха или Владимира Шарова) и рассматривать его вместе с Пушкиным.

¹ Осенью 1995 г. Битов читал курс по русской литературе в Нью-Йоркском университете.

И никакого в этом нет противоречия. Если автор начинает с подлинных позиций, с позиций происхождения, он попадает все в то же тело постмодернизма. И поскольку это обозримо, то и усилия у нас общие.

Может быть, поэтому и к Пушкину постоянное возвращение. Не потому, что он породил многих. Я больше согласен с тем, что у него последователей не было, как утверждали и Розанов, и Есенин. Скорее они продолжали прерванные усилия Лермонтова. Но Пушкин кое-чего достиг из того, что до сих пор не достигнуто. А потом вдруг открываю лекции Набокова, и он говорит: «Две тысячи страниц». И приглашает студентов таким же образом воспринимать русскую литературу. Говорит, что он подсчитал, что в две тысячи страниц или в две тысячи пятьсот умещается все самое важное, нужное из русской литературы. Я представляю, как они с Верой Евсеевной сидят и подсчитывают количество страниц в русской литературе.

Эпштейн: Получается, без «Войны и мира», потому что эта эпопея сама по себе две тысячи страниц.

Битов: Получается, что все подходы продиктовали одно и то же решение.

Эпштейн: Да, действительно, все-таки в слове «постмодернизм» самое важное *пост*. И кстати, оно имеет особый отзвук и вкус в русском языке, потому что пост подразумевает воздержание. Притом что постмодернизм — это как бы дисциплина наслаждения, в ней много воздержания. Воздержание от бьющей в глаза оригинальности, от чересчур настойчивого самовыражения, от агрессии таланта, от агрессии желания. Потому что агрессия желания уничтожает момент наслаждения, переводя его в боль. В этом смысле настоящее наслаждение предполагает вокруг себя сферу очень напряженного воздержания. И постмодернизм, ограничивая себя цитатностью, пародийностью, поверхностностью, избегает всего, что могло бы вывести его за пределы наслаждения.

Но почему русской литературе оказался столь близок вот этот модус существования — *пост*, «после»? Действительно, она застала себя последней на празднике культуры Нового времени, последней в ряду этих великих культур: Италия, Франция, Англия, Германия, Северная Европа, Восточная Европа — и, наконец, Россия вошла в этот теплеющий, тающий мир (индивидуализм, либерализм) и тоже стала таять. Вошла последней, имея перед собой

более или менее полную картину Нового времени, уже состоявшегося у других народов. И поэтому, как Вы вчера очень точно заметили, Петербург как архитектурное целое имеет свойство преувеличенности в каждом из составляющих его стилей. Художники имели там возможность работать в отстранении от тех подлинных мест, где эти стили исторически слагались. И главное, поскольку эти стили были исторически закончены, уже осуществились каждый в своем времени, в Петербурге они приобрели ту степень заостренности, сделанности, отчетливости, которая вдруг каким-то образом превращает их в некую несознательную, но пародию, придает им ироничность, отстраненность по отношению к этому болотистому северному пейзажу, куда они были пересажены из Италии или из Голландии...

То же самое, кстати, и в Америке, которая набрала своих стилей отовсюду. Здесь они отстраняются от своего исторического места и времени и поэтому становятся органами постмодерного, сверхвременного, цитатно-иронического мироощущения. Вот почему Россия и Америка оказываются более постмодерными культурами, чем собственно европейские или собственно азиатские культуры, которые либо слишком укоренены в модерности, в Новом времени, либо совсем прошли мимо него. В Америке и России постмодернизм хватается на лету и прижимается к сердцу, потому что обе эти культуры как бы вторичны, производны от европейской. А постмодернизм — это и есть культура вторичности, цитатности, в которой мы поднаторели, так сказать, начиная от Третьяковского — Сумарокова. И отсюда возникает грандиозное, на шестую часть света, пространство иронии, поскольку все, что в России возникает, возникает как некое подражание Западу, передразнивание всех состоявшихся образцов, в чем и обнаруживается постмодерная, вполне самобытная наклонность русского ума, его природная насмешливость, о которой писал еще Пушкин¹.

Что в условиях Нового времени считалось подражательностью, то в Новейшее, постмодерное становится чуть ли не открытием. Да, мы не можем изобрести своего, зато то, что мы берем чужого, мы отчуждаем от себя в самом акте усвоения. И вот этот момент отчуждения в самом усвоении и есть возможность пародии. «Уж

¹ «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться...» См.: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v07/d07-019.htm>.

не пародия ли он?» — это Пушкин уже догадался об Евгении Онегине, первом своеобразном типе в русской литературе, который оказался «москвичом в гарольдовом плаще». Поэтому мне и кажется, что постмодернизм возник в русской культуре раньше, чем в европейской: само свойство вторичности, которое выдвигается постмодернизмом как «первичная» черта, определилось в России с самого начала ее вступления в Новое время.

Я думаю, что как раз сознательное отношение к своим постмодерным истокам и может сделать русскую культуру сейчас особенно интересной для Запада. Как Запад может воспринимать наши нынешние постмодернистские новации и дискуссии, если дать ему об этом знать? «Вот смотрите, у нас с 1990 или 1991 года начались споры о постмодернизме. Какие мы стали прогрессивные! У вас в 1970-е годы они начались, а мы всего на двадцать лет опоздали». Западу малоинтересно то, что с опозданием пришло в Россию с самого Запада. Иное дело обнаружить в XVIII, в XIX веках исток русского постмодернизма, в котором мы оказались «впереди планеты всей», ибо культура и эстетика вторичности была с самого начала нам присуща, как запоздалым гостям на пиру Нового времени. Оказывается, постмодернизм существовал в России задолго до Деррида и Бодрийяра.

Битов: Да, да. Я понимаю такое мнение. Я просто опять же жалуюсь на свою недостаточную информированность, которая, может быть, уже и достаточно сознательно продолжается. Вот сейчас ты сформулировал идею, которая родилась у меня как ощущение подлинной правды. Что там говорить... Особенно когда возникли постмодернисты нового толка, после гласности. Кому-то не понравилось, что я отец постмодернизма, и сказали, что это уже было, что вот мы его вводили. Может быть, это была какая-то тайная борьба. На это я ответил: к чему вы вообще спорите? «Герой нашего времени», и «Евгений Онегин», и «Мертвые души» являются бесспорно постмодернистскими вещами.

И я был очень благодарен профессору Брауну, когда он наконец указал правильный источник¹. Ведь на Западе всегда, когда хотят похвалить, должны поставить в ряд уже известных имен.

¹ Brown Edward James (1909–1991) — профессор Стэнфордского университета, автор статьи о «Пушкинском Доме», где он возводит генеалогию А. Битова к Л. Стерну, а также к М. Лермонтову, И. Тургеневу и другим русским классикам.

Засунули меня сразу между Белым и Блоком, между Белым и Набоковым, и я там колыхаюсь. И это было чужое пространство, потому что я не так уж их знал и явно происходил с другого конца. А он вдруг взял и написал, что мой исток — «Степь» Чехова и «Евгений Онегин». Это были действительно две мои упоительно любимые книги, у которых я сознательно или подсознательно учился и иронии, и повороту, и свободе. Он вдруг почувствовал, что я у этих учился, а не у тех.

К тому же давно известно, что новое — это хорошо забытое старое и что наиболее авангардные писатели, выглядевшие очень свежо в свой момент, не брали уроков у предшественников, а выскакивали куда-то сильно назад. Даже Заболоцкий прыгнул не в XIX век, а в XVIII. Кстати, выходит, что постмодернизм может очень хорошо обновлять традицию, освежать ее, привлекая к себе совершенно неожиданных предшественников, как обычно делает всякое новое течение. Оно старается скинуть предыдущих поднадоевших, поднаторевших кумиров и подыскать себе что-то посвежей, пооригинальней, посамобытней.

Эпштейн: Получается, что мы как бы первые в своей вторичности, начиная с XVIII века. Отсюда возможность действительно освежать свое собственное начало, а именно: признавая и даже лелея свою вторичность, тем самым указывать на первых, своих предшественников. Отступать в сторону, выводя их вперед. Постмодернизм — это не только школа воздержания, но и в какой-то степени эстетика скромности.

Вообще-то, вся эта борьба за первенство или уступка первенства плохо согласуются со смыслом искусства, ибо оно, мне кажется, развивается не во времени, а в пространстве культуры. А что значит «в пространстве»? Если оно делает ход в одну сторону, это немедленно получает симметрическую проекцию в другую сторону. Если какое-то поступательное движение делается в будущее, оно ведет одновременно и в прошлое. Собственно, когда произошел переход от реализма к модернизму, было одновременно совершено открытие архаического искусства: русской иконы, африканских масок, орнаментальных узоров, пещерной, наскальной живописи. И постмодернизм в этом смысле тоже движется в равной степени вперед и назад. Это изящный танец, который предполагает симметрию фигур: шаг вперед, шаг назад. Кто-то сказал, что культура есть машина по уничтожению времени. В частности,

это уничтожение времени достигается двунаправленностью, или обратимостью, культурного процесса. В этом отличие культуры от истории, которая движется по вектору времени — от прошлого к настоящему и будущему, тогда как культура из настоящего движется сразу в будущее и в прошлое. Концы аукаются с началами. Кстати, в русском языке слова «начало» и «конец» происходят из одного древнего корня. История их развела, а движение культуры опять сводит вместе.

(Пауза. Магнитофон выключен на несколько минут.)

Сейчас Андрей Георгиевич произнесет некое вполне тривиальное и потому слегка абсурдное выражение, которое подведет итог нашей дискуссии.

Битов: Да, и тогда окажется, что это была детская присказка: *«Пусть будет как будет! Ведь как-нибудь да будет. Ведь никогда не было, чтобы никак не было».*

Эпштейн: Удивительно, а я некоторое время жил под впечатлением другой присказки: *«Ничто не может быть, не будучи чем-то».* У Вас — «как», у меня — «что», вот и вся разница. Так было, есть, да так и будет.

Битов: Длинное «да» русское.

Словарь терминов

Цель данного словаря — облегчить понимание некоторых терминов, введенных в этой книге. Краткие определения носят справочный характер и не могут заменить более развернутых объяснений в основном тексте. Подача терминов единообразна: выделяются ударные гласные; дается английский перевод; указываются словообразующие элементы и примеры аналогичного словообразования. Более подробное объяснение этих и многих других понятий, обозначающих новые направления в постмодернистской культуре и теории, можно найти в книге: *Михаил Эпштейн. Проективный словарь гуманитарных наук*. М.: Новое литературное обозрение, 2017¹.

Амбиутопизм (от *греч.* *amphi* — вокруг, с обеих сторон, двояко) — сочетание утопизма и антиутопизма, противоречивое, амбивалентное отношение к будущему (напр., в «Чевенгуре» А. Платонова, в романах В. Пелевина и В. Сорокина).

Ангелóид (*angeloid*; от *греч.* *angelos* — вестник и *eidos* — вид, подобие) — существо, приобретающее в результате технической эволюции некоторые свойства, традиционно приписываемые ангелам, например способность перемещаться по воздуху, передавать мысли на расстоянии и т. д.

Вещевéдение см. **реалóгия**.

Виргозál, виртуальный театр (*virtual theater*) — зал для демонстрации трехмерных зрелищ, «виртуальных миров» как произведений тотального искусства (**космоарта**), в которых зрители могут принимать участие наряду с актерами.

Виртомáния (*virtomania*) — наркотическая зависимость от «виртуальных миров», какими они предстают на экранах компьютеров, а потенциально и в своей трехмерной проекции.

Виртонавтика (*virtonautics*; ср. *астронавтика*) — странствие, «плавание» по виртуальным мирам.

Début de siècle (*фр.*) — «начало века» как особый тип умонастроения и мировоззрения, в соотношении с *fin de siècle*, «концом века».

¹ Есть в открытом электронном доступе: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1052218>.

ИнтеЛнет (intelNet, сокращение от «intellectual network», интеллектуальная сеть) — междисциплинарное сообщество для создания и распространения новых идей и интеллектуальных движений через Интернет; одна из ступеней в интеграции нейронных и электронных сетей и в создании **синтеллекта (соразума)**. Первое интерактивное устройство в области обмена и регистрации гуманитарных идей в Интернете (июнь 1995 г.).

<http://comm.cudenver.edu/~intelNet/>

http://www.russ.ru/netcult/20000616_epshtein.html

Мультивидуум (multividual; от *лат.* multum — много и *лат.* individuum — индивид) — «многосамость», «многоличие», множественный индивид, разнообразные «я» которого могут иметь самостоятельные телесные воплощения, сохраняя при этом общее самосознание.

Мыследержание (thought self-control) — дисциплина управления своими мыслями, воздержания от общественно опасных помыслов; ментальная аскеза как способ самоцензуры в **нейросоциуме (церебрально открытом обществе)**.

Нейрокóсмос (neugocosm) — симбиоз мозга и физической реальности, фрагмент космоса, прямо подключенный к мозгу и им управляемый.

Нейросóциум (neurosociality, neugomilieu) — симбиоз мозга и социума; общество, которое непосредственно управляется мозговыми процессами и, в свою очередь, их контролирует. Это **церебрально открытое общество**, в котором мозговые сигналы прямо передаются по электронным сетям, участвуют в информационных и производственных процессах. Развитие современных технологий ведет в перспективе к сращению всех линий коммуникации — церебральных (между клетками мозга) и социокультурных (между индивидами и ячейками общества).

Ноократия (ноосгасу, от *греч.* noos — разум) — форма политического устройства и управления под началом всепланетного разума, действующего в коммуникативных сетях.

Ноотический (от *греч.* noos — разум) — относящийся к разуму как планетарному явлению, как силе, преобразующей геосферу и биосферу Земли.

Нооценоз (noocenosis, от *греч.* noos — ум и koínos — общий; ср. биоценоз) — совокупность идей, образов, ментальных предметов, информационных полей, заполняющих данную материальную среду; процесс их взаимодействия и циркуляции. **Н.** так относится к ноосфере, как биоценоз — к биосфере. Каждая культура и субкультура, профессиональная среда, общественный союз имеют свой **Н.**, свой способ обмена идей, выживания и распространения в ноосфере.

Овозможение см. **потенциация**.

Палеонóй (paleonoic era, от *греч.* palaios — древний и noos — разум) — эра технически невооруженного разума и примитивных интеллектуальных машин. Как была эра палеозоя (от *греч.* zoe — жизнь), так мы живем в эру **П.**, когда только начинают появляться первые искусственные формы разума.

Постмóдерность (postmodernity) — четвертая большая эпоха в истории человечества, после Античности, Средневековья и Нового времени;

постмодернизм (postmodernism) — первый период этой эпохи, в основном завершившийся на рубеже XX–XXI веков; **постмодерн** (postmodern) — название постмодерности и постмодернизма в обобщенном или неразличном смысле, когда его можно отнести и к эпохе, и к ее периоду.

Потенциация, овозможение (potentiation, possibilization) — историческая и эпистемологическая категория, обозначающая переход явлений из актуального состояния в потенциальное, возрастание степеней возможного, превращение теорий — в гипотезы, утверждений — в предположения. Исторически возможности растут быстрее, чем способы их реализации. В отличие от традиционных (в том числе революционных) путей реализации идеала, **П.** — развитие не от возможного к реальному, а от реального к возможному. **Потенцировать**, или **овозможивать** — расширять сферу возможного. **П.** как гуманитарная методология усиливает каждую из его возможных интерпретаций текста; задача — не критиковать и не утилизировать, а **потенцировать** произведение, то есть не сокращать, а умножать его смыслы.

Проективная археология (projective archeology) — изучение древностных образований в современной культуре, таких как массовая мифология, культ вождей и т. п.; представление о настоящем времени как о давно прошедшем в отношении к прогнозируемому будущему.

Протеизм (proteism, от *греч.* protos — первый, начальный и *греч.* Proteus — древнегреческое морское божество Протей, способное принимать облик различных существ) — мироощущение начального положения вещей; осознание того, что мы живем в самом начале неизвестной цивилизации, что мы притронулись к неведомым источникам силы, энергии, знания, которые могут в конечном счете нас уничтожить; что все наши достижения — только слабые прообразы того, чем чреваты инфо- и биотехнологии будущего. **П.** как гуманитарная методология составляет альтернативу постструктурализму и другим *пост*, изучает возникающие, еще не оформленные явления в зачаточной стадии их развития. Ср. у Ф. Ницше: «Мы, новые, безымянные, труднодоступные, мы, недоноски еще не проявленного будущего...» («Веселая наука», фр. 382).

Прото- (proto-, от *греч.* protos — первый) — часть сложного слова, указывающая на первичность, зачаточность данного явления, например в таких словах, как «прототип», «Проторенессанс». К началу XXI века *прото* приобретает то же принципиальное мировоззренческое значение, какое приставка *пост* имела в 1970–1990-е годы (постмодернизм, посткоммунизм, постструктурализм и т. п.). Цивилизация начала XXI века — **прото-глобальная, протовиртуальная, протоквантовая, протоноотическая...**

Реалогия, вещьведение (от *лат.* res — вещь) — гуманитарная дисциплина, изучающая единичные вещи и их смысл в соотношении с личностью и самосознанием их владельца или пользователя. Предмет **Р.** — это такая лирическая и мемориальная сущность вещи, которая возрастает по мере того, как утрачивается ее технологическая новизна, товарная стоимость и эстетическая привлекательность.

Ре́йзм (reism, от *лат.* res — вещь) — философское представление о том, что всякая единичная вещь есть **самобытие**, начало и конец самой себя. Задача понимания — от общих, абстрактных понятий двигаться навстречу единичности данной вещи, постигать ее смысл «здесь и сейчас».

Синтеллэ́кт, сорáзум (syntellect; стяжение приставки «син-» (co-) и корня «интеллект») — соборный разум, который образуется интеграцией индивидуальных сознаний через сеть электронных коммуникаций; ступень в создании всечеловеческого нейроквантового мозга.

Сорáзум см. **синтеллэ́кт**.

Сюрреáл (surreality, suobject) — фрагмент виртуального пространства, обладающий полной психофизической достоверностью, как трехмерная реальность, и вместе с тем поддающийся управлению, как технический прибор.

Техноангелíзм (technoangelism) — приобретение человеком сверхъестественных, «ангельских» свойств на основе технической эволюции, преодолевающей ограниченность его биологической природы.

Техноморáль (techno-morality) — новые возможности и требования морали, вытекающие из развития науки, техники, средств коммуникации, например «обратимость угроз», взаимозависимость всех политических и моральных субъектов как результат создания ядерного оружия.

Транскульту́ра (transculture; от *лат.* trans — через, за) — сфера культурного развития за границами сложившихся национальных, гендерных, профессиональных культур; позиция остранения, «внеаходимости» по отношению к существующим культурам и процесс освобождения от детерминаций «своей», «врожденной» культуры. **Т.** выявляет нереализованные возможности, смысловые и знаковые лакуны в культурах и создает новую символическую среду обитания в промежутках и на перекрестках разных культур.

Хроно́ид (от *греч.* chronos — время и *лат.* caedere — убивать) — время-убийство, насилие над естественным ходом времени, историей, эволюцией; разрушение связи времен, принесение одного времени в жертву другому.

Церебрально открытое общество см. **нейросо́циум**.

Челове́стник (humangel; человек + вестник; human + angel) — человек, приобретающий некоторые свойства «вестника» («ангела») благодаря виртуализации своего бытия и сращению организма с коммуникативной техникой.

Челове́сть (humessage; человек + весть; human + message) — индивидуальная сущность, энтелехия человека, в ее способности принимать внетелесные формы воплощения и передаваться как «информационный портрет», обладающий свойствами оригинала.

Эссе́йзм (esseism) — эссе как выражение общих тенденций культуры к синтезу разных жанров — документальных, художественных, научных, философских, к сближению и взаимодействию понятийного и образного мышления; возрождение мыслеобразной целостности мифа на основе авторской рефлексии; перенесение принципов эссеистики в другие литературные и научные жанры (например, **эссеизация** романа).

I. ПОСТМОДЕРНИЗМ В ЦЕЛОМ

Appignanesi R. et al. Introducing Postmodernism. Cambridge: Ikon Books UK, 2003.

Butler Ch. Postmodernism: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Encyclopedia of Postmodernism (Routledge World Reference) / Ed. by V. E. Taylor and Ch. E. Winquist. London: Routledge, 2003.

From Modernism to Postmodernism. An Anthology / Ed. by L. Cahoon. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London; New York: Routledge, 1988.

Jameson F. Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1992.

Lyotard J.-F. La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris: Minuit, 1979.

McHale B. The Cambridge Introduction to Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Postmodernism. A Reader / Ed. and introd. by Th. Docherty. New York: Columbia University Press, 1993.

The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought / Ed. by S. Sim. London; New York: Routledge, 2001.

The Truth about the Truth. De-confusing and Re-constructing the Postmodern World / Ed. by W. Anderson. New York: A Jeremy P. Tarcher / Putnam Book, 1995.

Wagner-Martin L. The Routledge Introduction to American Postmodernism (Routledge Introductions to American Literature). London: Routledge, 2018.

Ward G. Understand Postmodernism, 3rd ed. London: McGraw-Hill, 2011.

Ранние обзоры западных теорий постмодернизма на русском языке

Зыбайлов Л. К., Шапкин В. А. Постмодернизм. Учебное пособие. М.: Прометей, 1993.

Ильин И. П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.

Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1995.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.

Постмодернизм и культура / Отв. ред. Е. Н. Шапинская. М.: Институт философии АН СССР, 1991.

Постмодернизм. Энциклопедия / Предисл. Можейко М. А., Грицаинов А. А. Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001.

Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996.

II. РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ

Не претендуя на полноту, данная библиография включает только избранные книги, сборники, альманахи или специальные выпуски журналов, целиком или в значительной части посвященные российскому постмодернизму. Упор сделан на самые ранние публикации 1990-х — начала 2000-х годов. Рубрика «Статьи» в разделе «Теория и критика» содержит журнальные публикации, многие из которых впоследствии вошли в книги и сборники, но они позволяют проследить становление теории постмодерна в ее динамике.

1. Литература и искусство

Ануфриев С., Лейдерман Ю., Пеннерштейн П. Инспекция «Медгерменевтика» / Inspektion «Medhermeneutik». Auf sechs Buchern. Iz schesti knig. Düsseldorf: Kunsthalle, 1990 (параллельные тексты на русском и немецком языках).

Зеркала. Альманах. Сост. А. Лаврин. Вып. 1. М.: Московский рабочий, 1989 (Л. Губанов, Вен. Ерофеев, Вик. Ерофеев, В. Коркия, И. Кутик, А. Лаврин, А. Парщиков, Е. Попов, Д. А. Пригов, В. Пьецух, Т. Толстая и др.).

Кабаков И. И. Дворец проектов (каталог). Artangel. London: The Roundhouse, 1998.

Кабаков И. И. Жизнь мух. Das Leben der Fliegen. Life of Flies. Kolnischer Kunstverein. Edition Cantz, 1992 (тексты на русском, немецком и английском языке).

Круг. Альманах / Сост. Б. Иванов и Ю. Новиков. Л.: Советский писатель, 1985. (А. Бартов, А. Драгомощенко, В. Кривулин, О. Охупкин, С. Стратановский, Б. Улановская, Е. Шварц и др.).

Личное дело №. Литературно-художественный альманах. М.: ВО «Союзтеатр», 1991. (С. Гандлевский, М. Айзенберг, Д. А. Пригов, Т. Кибилов, Д. Новиков, В. Коваль, Л. Рубинштейн).

Монастырский А. и др. Поездки за город: коллективные действия. М.: Ad Marginem, 1998. См.: <https://www.libex.ru/detail/book554218.html>.

Пенперштейн П. Диета старика. Тексты 1982–1997. М.: Ad Marginem, 1988.

Поэты-концептуалисты. Д. А. Пригов. Л. Рубинштейн. Т. Кибиров. М.: МК-Периодика, 2002.

Поэты-метареалисты. А. Еременко. И. Жданов. А. Парщиков. М.: МК-Периодика, 2002.

Contemporary Russian poetry: A Bilingual Anthology / Selected, with an Introduction, Translations, and Notes by G. S. Smith. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993 (Д. Пригов, А. Цветков, Е. Шварц, И. Жданов, О. Седакова, А. Еременко, А. Парщиков и др.).

Kabakov I. Installations 1983–1995. Paris: Editions du Centre national Georges Pompidou, 1995.

Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst, Herausgegeben und ins Deutsche Übertragen von G. Hirt und S. Wonders Wuppertal (Germany): S Press Tonbandverlag, 1984. (на русском и немецком языках).

Moderne russische Poesie seit 1966, Eine Anthologie, Herausgegeben von W. Thümler. Berlin: Oberbaum Verlag, 1990. (Около сорока поэтов: И. Холлин, М. Еремин, В. Барский, О. Денисова, А. Монастырский и др.; параллельные тексты на русском и немецком языках).

The New Freedoms: Contemporary Russian and American Poetry. Poems, essays, and translations / Ed. by E. Foster and V. Mesyats. Hoboken, New Jersey: Stevens Institute of Technology, 1994. (Среди русских поэтов и критиков — Н. Искренко, А. Драгомощенко, В. Курицын, М. Липовецкий и др.).

Novostroika. No. 8. London: The Institute of Contemporary Arts Documents, 1989. (Интервью, эссе, документы, стихи).

Third Wave: The New Russian Poetry / Ed. by K. Johnson and S. M. Ashby. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992 (Теоретическое введение и послесловие, стихи и программные заявления двадцати одного поэта: В. Аристов, И. Кутик, А. Туркин, О. Седакова, И. Жданов, П. Пеперштейн, Ю. Арабов, В. Кривулин и др.).

2. Теория и критика

КНИГИ

Генис А. А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газета, 1997.

Генис А. А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.

Конец века. Специальный выпуск журнала Слово/Word, № 16, Нью-Йорк, 1995. (П. Вайль, С. Волков, А. Генис, Б. Парамонов, М. Эпштейн).

Курицын В. Книга о постмодернизме. Свердловск, [б. и.], 1991.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.

Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: Новый учебник по литературе. В 3 кн. М.: УРСС, 2001.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997.

Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Марков А. В. Постмодерн культуры и культура постмодерна. Лекции по теории культуры. М.: РИПОЛ классик, 2018.

Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре / Под ред. P. Pesonen, Ju. Heinonen, G. V. Obatnin. *Slavica Helsingiensia* 16. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* V. Helsinki: Helsinki University Press, 1996.

Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / Сост. и предисл. С. Ролл. М.: ЛИА Р. Элинина, 1996.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.

Рыклин М. К. Террологики. Тарту; Москва: Эйдос (серия Ad Marginem), 1992.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие. 4-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2002.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. 2-е изд., доп. СПб.: Невский простор, Наука, 2002 (книга содержит обширную библиографию по русскому постмодерну).

Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.

Терц А. (Андрей Синявский). Что такое социалистический реализм // *Терц А.* Фантастические повести. New York, Inter-language Literary Associates, 1967.

Тулицын В. Коммунальный (пост)модернизм: русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998.

Холмогорова О. В. Соц-арт. М.: Галарт, 1994.

Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Tacoma Art Museum (Tacoma, Washington), The Institute of Contemporary Art (Boston, MA), 1990.

Endquote: sots-art literature and Soviet grand style / Ed. by M. Balina, N. Condee, E. A. Dobrenko. Chicago: Northwestern University Press, 1999.

Epstein M., Genis A., Vladiv-Glover S. Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. Providence (RI) and Oxford, England: Berghahn Books, 1999.

Groys B. The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond / Transl. by Charles Rougle. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Kabakov I. On the «Total Installation» [parallel texts in German, Russian and English]. Bohn: Cantz Verlag, 1995.

Kabakov I. Der Text als Grundlage des Visuellen. The Text as the Basis of Visual Expression (in English and German) / Ed. by Zdenek Felix. Köln: Oktagon, 2000.

Komar V., Melamid A. Death Poems. Manifesto of Eclecticism [texts in Russian and English] [New York]: Galerie Barbara Farber, 1988.

Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika / Ed. by Th. Lahusen; Transl. by G. Kuperman. Durham and London: Duke University Press, 1993.

Lipovetsky M. Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos / Ed. by E. Borenstein. Armonk (New Jersey): M. E. Sharpe, 1999.

Oden Th. C. Two Worlds: Notes on the Death of Modernity in America and Russia. Downers Grove, Ill.: InterVarsity Press, 1992.

Postcommunism and the Body Politics / Ed. by E. Berry. New York and London: New York University Press, 1995.

Ratcliff C. Komar and Melamid. New York: Abbeville Press Publishers, 1988.

Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture / Ed. by E. Berry and A. Miller-Pogacar. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Russian Critical Theory and Postmodernism: The Theoretical Writings of Mikhail Epstein. Forum. Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 39 (3).

Spieker S. Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose: Postmodernism and the Quest for History. Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1996.

Tekstura: Russian Essays on Visual Culture / Ed. and transl. by A. Efimova and L. Manovich, with preface by S. Bann. Chicago and London: Chicago University Press, 1993.

СТАТЬИ

Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме». О судьбе ценностей в эпоху после модерна // Октябрь. 1996. № 10. С. 178–188.

Генис А. А. Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 277–284.

Генис А. А. Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Знамя. 1994. № 8. С. 188–200.

Генис А. А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 9. С. 244–248.

Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А–Я. 1979. № 1. С. 3–11.

Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 44–53.

Курицын В. «Странный опыт», или Жизнь в музее: Андрей Битов. Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному // Новый мир. 1989. № 4. С. 102–115.

Курицын В. Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» («Москва — Петушки» Вен. Ерофеева) // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 296–304.

Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225–232.

Курицын В. О сладчайших мирах // Знамя. 1995. № 4. С. 191–201.

Курицын В. К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 197–223.

Липовецкий М. «Свободы черная работа». Об «артистической прозе нового поколения» // Вопросы литературы. 1989. № 9. С. 3–45.

Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва — Петушки» и русском постмодернизме // Знамя. 1992. № 8. С. 214–224.

Липовецкий М. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. № 8. С. 194–206.

Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 285–305.

Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5. С. 200–207.

Парамонов Б. Конец стиля: постмодернизм... // Звезда. 1994. № 8. С. 187–193.

III. РАБОТЫ МИХАИЛА ЭПШТЕЙНА О ПОСТМОДЕРНЕ

КНИГИ

After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture (После будущего. Парадоксы постмодернизма и современная русская культура). Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995. 392 p.

Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication (Транскультурные эксперименты. Русская и американская модели творческой коммуникации). (with E. Berry). New York: Palgrave MacMillan, 1999. 340 p.

Epstein M., Genis A., Vladiv-Glover S. Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture (Русский постмодернизм: Новые перспективы постсоветской культуры). New York, Oxford: Berghahn Books, 1999. 528 p.; New and revised edition. 2016. 578 p.

Постмодерн в России: Литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. 367 с.

Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

Кабаков И., Эпштейн М. Каталог [беседы о жизни, искусстве, постмодерне]. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова. Малая серия, 2010. 344 с.

Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. (Главы «Метаморфоза», «Критика в конфликте с творчеством» «Искусство в погоне за естественным», «Между мифом и реальностью», «На перекрестке образа и понятия», «Вместо заключения. Заметки о культуре и современности»).

На сербохорватском:

Postmodernizam. S ruskog prevela R. Mechanin. Beograd: Zepter Book World, 1998. 157 p.

Posle buduchnosti: Sudbina postmoderna: In 2 vol. / Transl. by Radmila Mechanin. Beograd: Draslar partner, 2010. Vol. 1 — 310 p.; Vol. 2 — 328 p.

На венгерском:

A posztmodern és Oroszország (Постмодернизм в России). Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001. 340 p.

На корейском:

미래 이후의 미래 — 러시아 포스트모더니즘 문학의 기원과 향방

(After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture). Перевод с русского и английского Cho Jun-Rae 서울/파주 (Seoul). 한울아카데미 (Hanul Publishing Group), 2009. 878 p.

СТАТЬИ

Критика в конфликте с творчеством // Вопросы литературы. 1975, № 2. С. 131–168.

В поисках «естественного человека». Сексуальная революция в западной литературе XX века // Вопросы литературы. 1976. № 8. С. 111–145.

Игра в жизни и в искусстве // Современная драматургия. 1982. № 2. С. 244–253.

Ключевое слово — культура (о новой московской поэзии) // Московский комсомолец. 1984. 3 августа. С. 4.

Вещь и слово. К проекту «лирического музея» или «мемориала вещей» // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции. 1984 (вып. XVII). М.: Советский художник, 1986. С. 302–324.

Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 40–72.

Тема и вариация. К проблеме поэтической традиции // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Сб. научных трудов. Кемерово: Изд-во Кемеровского государственного университета, 1986. С. 8–22.

Законы свободного жанра. Эссенстика и эссеизм в культуре Нового времени // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 120–152.

Теория искусства и искусство теории // Вопросы литературы. 1987. № 12. С. 18–34.

Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии // Октябрь. 1988. № 4. С. 94–203.

...Я бы назвал это — «метаболо». Заметки о новых течениях в поэзии // Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 171–196.

Теоретические фантазии // Искусство кино. 1988. № 7. С. 69–81.

Неолубок // Декоративное искусство. 1989. № 6. С. 27–28.

Exposing the Quagmire (Conceptualism in Russian Poetry) // Times Literary Supplement. London, 1989. 7–13 April.

После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1. С. 217–230.

Afterword: Metamorphosis // Third Wave: The New Russian Poetry / Ed. by K. Johnson and S. M. Ashby; Transl. by A. Miller-Pogacar. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 271–286.

Symposium on Russian Postmodernism (with J. McGann, M. Perloff et al.) // Postmodern Culture. University of North Carolina. 1993. Vol. 3 (2).

Eine neue Sentimentalität // Lettre International. Paris – Rom – Madrid – Prag – Belgrad – Berlin. Heft 23. 1993 (No. 4). S. 94.

Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова // Октябрь. 1993. № 10. С. 177–192.

Перевод:

Kabakov // Place Displacement Travel Exile, a special issue of Five Fingers Review, San-Francisco. 1993 (No.12). P. 127–134.

После карнавала, или Вечный Веничка // Золотой век (Москва). 1993. № 4. С. 84–92; Предисловие // Венедикт Ерофеев. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М.: Изд-во АО «Х. Г. С.», 1995. С. 3–30.

Перевод:

After the Carnival [on the writer Venedikt Erofeev, parallel texts in Russian and English] // The End of the 20th Century / a special issue of Slovo / Word. New York. 1995 (No. 16). P. 50–81.

The Origins and Meaning of Russian Postmodernism // Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture / Ed. by E. Berry and A. Miller-Pogacar. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. С. 25–47.

«Response: „Post-“ and Beyond», «Russian Critical Theory and Postmodernism: The Theoretical Writings of Mikhail Epstein» Forum // Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 39 (3). P. 357–366.

От модернизма к постмодернизму: Диалектика «гипер» в культуре XX века // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 32–46.

«Гипер» в культуре XX века: диалектика перехода от модернизма к постмодернизму // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Slavica Helsingiensia 16. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V. Helsinki: Helsinki University Press, 1996. С. 27–47.

Перевод:

Hyper in 20th Century Culture: The Dialectics of Transition from Modernism to Postmodernism / Transl. from Russian by S. Vladiv-Glover, revised and extended by the author // Postmodern Culture. An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism. North Carolina State University, Oxford University Press, the University of Virginia's Institute for Advanced Technology in the Humanities. Vol. 6. N. 2. January 1996. Reprinted in: Left Curve (Oakland, CA). 1997 (No. 21). P. 5–16.

О новой сентиментальности // Стрелец. 1996. № 2 (78). С. 223–231.

Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–209.

Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166–188.

- Пост-атеизм, или Бедная религия // Октябрь. 1996. № 9. С. 158–165.
- Постмодернизм и коммунизм. Postmodernism and Communism // Слово/Word. 1996 (№ 19). С. 32–63 (параллельные тексты на русском и английском языках).
- Перевод на японский:
 Takeshi Saito, in: Mitsuyoshi Numano. Letter to Utopia: 20 Voices from World Literature. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha Publishers, 1997. P. 214–223.
- Синявский как мыслитель // Звезда. 1998. № 2. С. 151–171.
- Информационный взрыв и травма постмодерна // Русский журнал. 1998. 8 и 29 октября. См.: <http://old.russ.ru/journal/travmp/98-10-08/epsht.htm>; <http://old.russ.ru/journal/travmp/98-10-29/epsht.htm>.
- Информационный взрыв и травма постмодерна // Независимая газета. ExLibris. 4 февраля 1999. 19 (1835). С. 11; Звезда. 1999. № 11. С. 216–227.
- Postmodernism, Communism, and Sots-Art // Endquote: Sots-art Literature and Soviet Grand Style / Ed. by M. Balina, N. Condee, and E. Dobrenko. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2000. P. 3–31.
- Тезисы о метареализме и концептуализме; Что такое метареализм?; Зеркало-щит. О концептуальной поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 514–534.
- Хроноцид: Пролог к воскрешению времени // Октябрь. 2000. № 7. С. 157–171.
- ПЕРЕВОДЫ:
- Tempozid. Prolog zu einer Auferstehung der Zeit. (Tempocide: A Prologue to the Resurrection of Time) // Lettre International. Berlin. Heft 47. 1999. S. 65–72.
- Chronocide: Prologue to the Resurrection of Time // Common Knowledge. 2003. Vol. 9 (2). P. 186–198.
- Début de siècle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5. С. 180–198.
- Angelism as a Postmodern Religion // Experimental Theology. Public Text 0.2 / Ed. by Robert Corbett with Rebecca Brown. Seattle: Seattle Research Institute, 2003. P. 86–92.
- Between Humanity and Human Beings: Information Trauma and the Evolution of the Species // Common Knowledge. 2007. Vol. 13 (1). P. 18–32.
- The Philosophical Implications of Russian Conceptualism // Journal of Eurasian Studies. 2010. Vol. 1 (1). P. 64–71.
- Hyper-Authorship: The Case of Araki Yasusada // Scubadivers and Chrysanthemums: Essays on the Poetry of Araki Yasusada / Ed. by Bill Freund. Bristol (UK): Shearsman Books, 2012. P. 58–75.
- Поэзокристалл // Независимая газета. Ex Libris. 2012. 1 марта. См.: http://www.ng.ru/kafedra/2012-03-01/4_poezokristall.html 20.7.2019.
- Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом // Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: НЛЮ, 2014. С. 629–640.

Постмодернизм и взрывное сознание XXI века // Сноб. 2014. 4 сентября. См.: <https://snob.ru/profile/27356/blog/80614>. 20.7.2019; Частный корреспондент. 2016. 10 февраля. См.: http://www.chaskor.ru/article/postmodernizm_i_vzryvnoe_soznanie_hhi_veka_39993. 20.7.2019.

1980-е: К истории новой поэтической волны и ее критического осмысления // Комментарии. Журнал для читателя. 2017. № 31. С. 106–121.

ИНТЕРВЬЮ, ДИАЛОГИ

Laird S. «Life after Utopia: New Poets in Moscow», an interview with Mikhail Epstein // Index on Censorship. London, 1988. January. P. 12–14.

On Faith and the «Museum of Language». A Conversation between Mikhail Epstein, Mark Nowak and others // Cyanosis. 1991. No. 1. P. 17–21.

Ellen E. Berry, Kent Johnson, Anesa Miller-Pogacar. Postcommunist Postmodernism — An Interview with Mikhail Epstein // Common Knowledge. 1993. Vol. 2 (3). P. 103–118.

Возможные миры Эпштейна. Беседа с Ирой Врубель-Голубкиной, Александром Гольдштейном, Михаилом Гробманом, записана А. Гольдштейном // Зеркало. Тель-Авив. Октябрь 1995. № 129. С. 18–24.

Битов А., Эпштейн М. Беседа о постмодернизме // Слово/Word. Нью-Йорк, 1996. С. 72–79; Разговор о постмодернизме // Знамя. 2019. № 5. См.: <http://znamlit.ru/publication.php?id=7260> 20.7.2019.

Культура — это побег... Беседа Маруси Климовой с Михаилом Эпштейном. Части 1–4 // Топос. 2005. № 4. См.: <http://www.topos.ru/article/3463> 20.7.2019.

Речи на поминках постмодерна. Беседа с В. Савчуком // Петербург на Невском. 2006. № 9; Русский журнал. 2006. № 11. См.: <https://epub3.livejournal.com/47114.html> 20.7.2019.

Д. А. Пригов — М. Н. Эпштейн. Попытка быть неидентифицируемым (беседа) // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 52–72.

Summary

This book by the Russian-American cultural theorist and literary scholar Mikhail Epstein is a comprehensive study of Russian postmodernism, its origins and stages of development in the 20th century, as well as its historical differences from Western postmodernism. The book examines the relationship of postmodernism with modernism, Marxism, socialist realism, existentialism, and poststructuralism. It characterizes the originality and dynamics of Russian postmodernism by basing the analysis mainly on the material of literature and critical theory, but also on other aesthetic practices: visual arts, theater, museum displays, and culture as a whole.

Epstein investigates postmodernist trends in the work of its leading representatives (A. Sinyavsky, I. Kabakov, Ven. Erofeev, D. Prigov). Instead of borrowing Western theoretical concepts for the analysis of Russian postmodern phenomena, he articulates new concepts rooted in Russian unique cultural experience and uses them to enhance Western postmodern theory. Thus, the book analyzes a number of major currents and explores such literary and cultural trends as metarealism, conceptualism, presentalism, *sots-art*, *metabole*, rearguard, lyrical museum, *neolubok*, counter-irony, *proto*, proteism, new sentimentality, kenotype, essayism, ecology of thinking, and poor faith among others.

The author's outlook combines a retrospective view of a participant in the literary processes of the late Soviet epoch and a future-oriented perspective of advanced cultural theory. The book consisting of an introduction, seven parts, and a conclusion is experimental in nature as dictated by the novelty of its material and by the necessity to develop an adequate theoretical language to explain the specifics of Russian postmodernism against the background of its Western counterpart. The reader is invited to participate in the laboratory of constructive theoretical thinking.

The Introduction offers a preliminary definition of postmodernism in the context of its historical relations to the culture of modernity and modernism.

The first part describes the world-wide patterns of postmodernism associated with the information explosion and with the dialectic of the transition from *super* to *pseudo*, i.e. from the search of ultimate reality to the recognition of its simulative nature.

The second part considers the specifics of Russian postmodernity in view of Russia's belated entry into European Modern Age. Special attention is paid to

Summary

certain affinities of Russian postmodernism with the ideology of communism and the aesthetics of social realism (such as creation of hyperreality).

The third part of the book is devoted to literary movements, with special emphasis on conceptualism and metarealism in poetry and the rearguard in prose, and includes a republication of original postmodernist literary manifestos of the 1980s.

The fourth part examines postmodernist concepts in visual art, in the theory of play/game and in the project of lyrical museum, with its specific relationship between words and things and the words and images.

The fifth part is devoted to those intellectual movements and theoretical reflections that accompanied and partly predetermined literary and artistic postmodernism, and includes a republication of original philosophical manifestos of the 1980s.

The sixth part outlines the boundaries of postmodernism and the ways of its self-transgression, highlighting the «post-postmodern» spaces for new sentimentality, counter-irony, trans-utopism, the removal of the «quotation mode» and imagining the future after the death of the «future».

Finally, the seventh part examines new cultural movements that arose on the basis of postmodernism and in contradiction with it, such as *proto* (vs *post*) and proteism, transculturalism (vs multiculturalism) and a new blend of technology and vitalism that characterizes the mentality of the first decades of the 21st century.

The Conclusion defines the role of postmodernism in the techno-informational evolution of humanity and analyzes the place of *postmodernism* as a specific cultural formation within the larger historical epoch of *postmodernity* which is now at its early stage.

The Appendix contains the author's conversation with Andrey Bitov, one of the founders of Russian literary postmodernism.

A number of new concepts and terms are defined in the concise Glossary at the end of the book. A more detailed explanation of these and many other concepts denoting new directions in postmodern culture and theory can be found in M. Epstein's book *Proektivnyi slovar' gumanitarnykh nauk* (The Projective Dictionary of the Humanities; Moscow: NLO, 2017).

Contents

Introduction	9
--------------------	---

PART 1. GENERAL PATTERNS

Informational explosion and the trauma of postmodernism.....	26
Humans lag behind humanity. — Postmodern trauma. — Reference from the reverse. — Specialization and disintegration. — A century of new catastrophes? — Post-informational noise. — Datism and the latest informational trauma.	
The Ironic dialectic. Revolutions of the 20 th century as the premise of postmodernism	54
The modernist roots of postmodernism. — <i>Hyper</i> in culture and in scientific revolution. — Textual revolution. — Existential revolution. — Sexual revolution. — Social revolution. — Materialistic revolution. — Revolution as the creation of hyper-phenomena. — Postmodern irony: from <i>super</i> to <i>pseudo</i> .	

PART 2. THE SPECIFICS OF RUSSIAN-SOVIET POSTMODERNISM

The origins and meaning of Russian postmodernism.....	79
The culture of secondariness. — Intuition of emptiness. — Philosophical criticism of the West. — Everything as nothing. — The historical paradox of Russian postmodernism.	
Postmodernism and communism	106
Creating hyperreality. — Determinism and reductionism. — Anti-modernism. — Ideological eclecticism. — Criticism of metaphysics. Dialectics and deconstruction. — Aesthetic eclecticism. — Quotational mode. — The middle between elite and mass cultures. — Post-historicism and utopia.	
Social realism and sots-art	133
Socialist realism between the modern and postmodern. — From socialist realism to sots-art.	

PART 3. LITERARY MOVEMENTS. METAREALISM.
CONCEPTUALISM. REARGUARD

New Poetry: Between Conceptualism and Metarealism	143
Poetry as the self-consciousness of culture. — On conceptualism. — On metarealism. — The range of poetic styles.	
From metaphor to metabole. On the «third» trope.	175
«Like a corpse I lay in the desert...» From the lyrical «I» to the lyric «It» . . .	186
Higher Reality in Metarealism and Conceptualism	194
Metarealism: «Garden» in O. Sedakova. — Conceptualism: «Further» in L. Rubinstein. — A norm in Plato and V. Sorokin	
Manifestos of new poetry. 1980s	204
Shield-mirror. On conceptualist poetry. — What is metarealism? — A Catalogue of new poeties	
Conceptualism as a technique and as a worldview	217
The superfluous world, or the formation of the rearguard	230
From the superfluous man — to the superfluous world. — Rearguard. — Russian «post-future» and Western postmodernism.	
Cyclic development of Russian literature	249

PART 4. ARTISTIC MOVEMENTS.
WORD — THING — PICTURE — PLAY.

Emptiness as a technique. Word and Picture in Ilya Kabakov	258
A mysterious attic. — The boundaries between literature and painting. — «No» style. — Text and picture. — Neolubok and the profanation of the myth. — Synthesis of the arts and analysis of the myth. — Artistic bilingualism and the language of emptiness. — Emptiness as negation. — Emptiness as affirmation. — Critique of pure visuality.	
A thing and a word. On the lyrical museum.	294
What is lyrical museum? — Between the warehouse and the dump. — Museum of domesticity. Anti-showcase. — New memoriality: from epic to lyrics. — The value of singularity. Cosmodycy and anthropodycy. — Experiments in the description of things. — Thing as a word about itself.	
Play in life and in art	324
The play and the postmodern. — Aesthetic and sociological concepts of the play. — Varieties of play. — Play and literature. — Dramatic and theatrical play. — Systems of acting. — The playful and the serious.	

PART 5. INTELLECTUAL MOVEMENTS

Between existentialism and postmodernism. Andrey Sinyavsky	353
Socialist realism as a parody and mysticism. — Between existentialism and postmodernism. — Pushkin is our nothing. Creativity from the void. —	

Voices out of nowhere. — Art — buffoonery — theft. — Aesthetic justification of Russia. — The stylistic nuances of the Jewish question. — Who is a thinker?

Manifestos of new consciousness. 1980s 389

 The ecology of thinking 391

 Essayism as a direction in culture..... 394

 Poor religion..... 398

 The era of universalism 404

 Archetype and kenotype. 407

 The paradox of acceleration. 412

 The birth of culture from civilization 416

 Theory and fantasy..... 421

The Merriment of Thought, or Culture as a Ritual. Aleksandr Genis..... 428

PART 6. THE BOUNDARIES OF POSTMODERNISM

After the carnival, or the charms of entropy. Venedikt Erofeev..... 442

 The conditions for myth-making. — A new holy fool? — The dialectic of a hangover. — Delicacy and irony. — Beyond carnival. — The charms of entropy. — From poor Lisa to poor Venia

New sentimentality. Timur Kibirov and others..... 468

The future after the death of the "future" 479

 The cross of novelty. — Lyotard and Jameson: two postmodernisms. — The future as a curse and a blessing. — Reality after simulacra.

PART 7. BEYOND POSTMODERNISM

From *post* to *proto*. A new beginning — proteism 494

 Fin de siècle. — Début de siècle. — *Proto* as a vector of our time. — What is proteism? — Proteism of contemporary civilization. — Expectations and apprehensions. — Utopia and apocalypse. — Technomorality. — Proteism and avant-garde

Postmodernism and the explosive consciousness of the 21st century 536

 Technology and vitality. — From multiculturalism to transculturalism. — Post-truth. Reactionary postmodernism.

CONCLUSION

Postmodernism in the two coordinate systems 547

Postmodernism as the first stage of postmodernity 550

Appendix. A conversation with Andrei Bitov about postmodernism (1995). . 556

Glossary 573

Contents

Bibliography	577
Postmodernism in general	577
Russian postmodernism	578
Mikhail Epstein's works on postmodernism	582
Summary	587
Contents	589
Name Index	593
Subject Index	600

Именной указатель

- Абэ Кобо 396
Аввакум 508
Августин Блаженный 359
Авдиев И. 450, 452, 453, 458, 463, 464
Аверинцев С. 81, 153, 202, 203, 396
Адамс Дж. 538
Адорно Т. 41, 76, 78, 97, 396, 422
Айтматов Ч. 253, 257
Айхенвальд Ю. 338
Аксаков И. 83
Аксенов В. 139, 242, 253
Алешковский Ю. 236, 242
Альцигер Т. 399
Аль-Фараби 513
Амирэджиби Ч. 230
Андреев Д. 209, 229
Андреев Л. 231
Аннинский Л. 478
Арабов Ю. 152
Аристов В. 152, 165, 189, 209, 215, 306, 314, 579
Аристотель 200–203, 426, 427, 459, 513, 526
Аронов А. 156
Аронов В. 297
Арто А. 342–347, 433
Архилох 386
Асмус В. 424, 425
Астафьев В. 257
Афанасьев Ю. 101
Ахмадулина Б. 178
Ахматова А. 116, 181, 444
Байрон Дж. Г. 29, 85, 86, 116, 129, 443
Бальзак О. 461
Бальмонт К. 448
Барский В. 214
Барт Джон 116, 497
Барт Р. 354, 384, 396, 422, 505, 548
Батюшков К. 231
Бахтин М. 20, 153, 326, 361, 362, 367, 387, 388, 458, 460–465, 479–481, 484, 486, 502, 507
Башляр Г. 429
Бейлис М. 543
Бек Ю. 347
Белецкий А. 318
Белинский В. 98, 99, 100, 101, 250, 251, 257, 384, 421, 422, 467
Белл Б. 12
Белл Д. 15
Беллоу С. 61
Белов В. 257, 420
Белый А. 36, 73, 111, 231, 251, 257, 442, 514
Бердяев Н. 79, 107, 132, 229, 251, 257, 293, 357, 360, 368, 378, 381, 401, 404, 429, 467, 526, 553
Бестужев-Марлинский А. 231, 365
Бёрн-Джонс Э. 433
Битов А. 7 18, 24, 25, 235, 253, 257, 396, 445, 556–572, 581, 586
Блок А. 187, 231, 251, 256, 300, 364, 418, 443, 444, 450, 462, 498, 524, 571
Богданов А. 229
Бодрийяр Ж. 9, 12, 57, 58, 108, 109, 492, 503, 542, 543, 545, 570
Болтански К. 504
Бонхоффер Т. 399
Бор Н. 58, 59
Борхес Х. Л. 46, 393, 396, 481
Босх И. 178
Бочаров С. 361
Браун Э. Дж. 570
Брежнев Л. 109, 111, 125, 245, 246, 390
Бренер А. 90
Бретон А. 211, 396, 422

- Брехт Б. 341–345
Бродский И. 255, 256, 257, 259, 396, 541
Брюсов В. 231
Буллатов Э. 138, 139
Булгаков М. 19, 84, 107, 461
Бунимович Е. 152, 191
Бунин И. 256, 462
Бурлюк Д. 499
Бухарин Н. 121, 237
Быков Д. 53, 84
Бэйли Дж. 67
Бэкон Ф. 509
Вагнер Р. 271, 275, 328
Вайль П. 432, 579
Вайнштейн О. 24, 306
Валери П. 396, 479, 549
Ван Гог В. 303
Василий Блаженный 447
Великовский С. 156
Вентури Р. 11, 12
Вико Дж. 27
Виндельбанд В. 40, 41
Винер Н. 501, 515
Виноградов В. 181
Владив-Гловер С. 23
Владимов Г. 139, 213, 242
Вознесенский А. 139, 167, 169, 176, 177, 178, 253, 257
Воловик А. 152
Вольтер Ф.-М.-А. 37, 85, 86
Воронов Н. 297
Вулф Т. 116, 117
Высоцкий В. 444, 448, 449, 450, 524
Галилей Г. 341, 461
Галковский Д. 22, 85, 86, 562
Гамзатов Р. 206
Ганди М. 301, 529
Гандлевский С. 152, 191, 216, 468, 469, 478, 578
Гарсиа Маркес Г. 37
Гаршин В. 251
Гачев Г. 103, 153, 396
Гваттари Ф. 12, 36, 364, 492, 493
Гebbельс Й. 237
Гебель Г. В. Ф. 27, 39, 62, 63, 76, 78, 86, 95, 96, 97, 100, 120, 123, 129, 199, 231, 418, 429, 461, 504, 521
Гедель К. 504
Гельдерлин Ф. 40, 51
Гельман М. 90, 91
Генис А. 23, 24, 370, 428–441, 579, 581
Герасимов А. 355
Герр М. 30
Герцен А. 81, 82, 87, 200, 407, 487
Герцль Т. 498
Гессе Г. 135, 136, 137, 328, 405, 433
Гетти П. 233
Гёте И. В. 129
Гитлер А. 41, 42, 429, 543
Глазунов И. 230
Глинка М. 127
Гоголь Н. 82, 93, 98, 99, 103, 163, 218, 231, 250, 251, 252, 257, 374, 379, 380, 384, 524, 533, 562
Гойя Ф. 379
Голосовкер Я. 425
Гомер 38, 45, 206, 261, 335, 536, 565
Гончаров И. 196
Гор Е. 209
Горбачев М. 412
Горький М. 129, 136, 238, 250, 257, 381, 382, 400
Гофман Э.-Т.-А. 379
Гоффман Э. 329
Грабарь И. 82
Грибоедов А. 443
Григорьев А. 364
Гримберг Ф. 152, 189
Гройс Б. 23, 133, 134, 579, 581
Гроссман В. 134
Гротовский Е. 345, 346
Гуголев Ю. 214
Гүлевич В. 309
Гүмилев Н. 252, 257
Гүндлах С. 156
Дали С. 379
Данте А. 150, 477, 534
Дарвин Ч. 461
Дейнека А. 355
Декарт Р. 62, 563
Делёз Ж. 12, 18, 21, 36, 184, 364, 492, 490, 548
Деррида Ж. 12, 21, 32, 68, 77, 88, 102, 108, 325, 357, 364, 367, 489, 503, 548, 549, 570
Дёблин А. 499
Джейкобс Дж. 12
Джеймисон Ф. 18, 128, 482–485, 551
Джеймс У. 55, 481
Дженкс Ч. 12, 490
Джойс Дж. 37, 55, 66, 237, 262, 263
Джонсон К. 24

- Джотто ди Бондоне 534
 Дидро Д. 105, 244
 Диккенс Ч. 137, 473
 Дмитриев Н. 192
 Довлатов С. 430, 432, 438
 Достоевский Ф. 42, 62, 65, 98, 158, 207,
 228, 234, 235, 250, 251, 257, 334, 335,
 367, 368, 387, 409, 419, 420, 423, 443,
 444, 454, 471, 478, 486, 487, 505, 508,
 533, 541, 552
 Драгомошенко А. 165, 215, 578, 579
 Друскин Я. 359
 Дудинцев Вл. 213, 234
 Дыбский Е. 209
 Дюбуа Ж. 179
 Евтушенко Е. 144, 252, 256, 257
 Екатерина Вторая 106
 Ельцин Б. 84
 Еременко А. 147–149, 154, 170, 172–
 175, 178, 203, 209, 216, 579
 Ерофеев Вен. 18, 21, 107, 143, 239, 242,
 442–456, 460, 463, 464, 466, 467, 468,
 469, 472, 474, 578, 581, 582, 584
 Ерофеев Вик. 204, 206, 203, 237
 Ерофеева Г. 447, 458
 Есенин С. 154, 167, 180, 206, 443, 444,
 446, 448, 449, 450
 Жан Поль (наст. имя Иоганн Пауль
 Фридрих Рихтер) 468
 Жамм Ф. 318
 Жванецкий М. 230
 Жданов А. 116, 117, 125
 Жданов И. 149, 150, 165, 167, 168, 169,
 171, 175, 176, 177, 180, 182, 189, 190,
 192, 209, 215, 254, 257, 420, 579
 Жигулин А. 169
 Жуковский В. 85, 230, 249, 251, 246, 256,
 257, 455, 533
 Жювено Ф. 496
 Золя Э. 117
 Зонтаг С. 396
 Зорин А. 460, 461
 Зошенко М. 116, 157, 159,
 Ибн Сина 513
 Иванов Б. 578
 Иванов В. 153
 Иванов Вяч. 251, 257, 381, 396, 422, 498
 Ильин И. 21, 577, 578
 Инфанте Ф. 313
 Иоахим Флорский 399
 Иртенъев И. 215
 Искандер Ф. 79
 Искренко Н. 192, 216, 579
 Кабаков И. 24, 93, 138, 139, 204, 217,
 220, 258–268, 270–294, 306, 420,
 578, 582, 584
 Кавабата Я. 396
 Казаков Ю. 253
 Кайюа Р. 332
 Камянов В. 156
 Кант И. 35, 211, 240, 291, 328, 380, 389,
 529
 Кантемир 249
 Карамзин Н. 249, 252, 256, 257, 458, 468
 Кардашев Н. 511
 Карлейль Т. 523
 Карпец В. 192
 Карсленд Б. 477
 Карут К. 34
 Кафка Ф. 245, 262, 396, 553
 Кейдж Дж. 434
 Кенжеев Б. 191, 216
 Кибиров Т. 21, 23, 140, 187–188, 206,
 214, 229, 369–370, 468, 470–473, 474,
 478, 480, 579
 Ким А. 253, 257
 Киреевский И. 94–95, 98, 202
 Клапп О. 52
 Клех И. 567
 Клюев Н. 455
 Ключевский В. 100
 Кожев А. 504
 Кожин В. 361
 Колаткар А. 10
 Комар В. 24, 138, 141, 204, 229–230, 258,
 355, 356
 Кончаловский П. 153
 Коперник Н. 291
 Коркия В. 191, 215, 578
 Королев А. 45, 151–152
 Короленко В. 251, 433
 Космодемьянская З. 461
 Кривулин В. 165, 215, 254, 257, 578, 579
 Кропивницкий Е. 138
 Крученных А. 254, 499, 537
 Крушинский Л. 29
 Кудимова М. 150
 Кузмин М. 257
 Кузнецов Ю. 253, 257
 Кулик О. 90
 Кун Т. 503
 Кураев М. 254

- Курицын В. 23, 106, 579, 581, 582
Кутик И. 216
Кутузов М. 284, 285
Күшнер А. 169
Кьеркегор С. 63, 169, 357, 525
Карут К. 34
Кюри М. 498
Кюри П. 498
Кюстин А. 83, 84
Лаврин А. 152, 578
Лакан Дж. 71, 488
Лао-цзы 99, 375, 393, 416, 434
Лапшин В. 192
Леви П. 516
Левинас Э. 357
Леви-Стросс К. 443
Лейбниц Г. В. 39
Ленин В. 41, 42, 72, 73, 108, 110, 121, 122, 128, 230, 246, 356, 372, 382
Леонардо да Винчи 414
Леонов Л. 136
Леонович В. 169
Леонтович А. 445
Леонтьев К. 98, 378, 379
Лермонтов М. 185, 231, 336, 358, 444, 541, 568, 570
Лесков Н. 163, 236
Лессинг Г. 261, 262, 271, 422
Лиала (Камбьязи А.) 477
Лимонов Э. 449
Линтон Р. 329
Лиотар Ж.-Ф. 12, 18, 21, 115, 117, 295, 435, 482, 483, 484, 485, 504, 542, 544, 545, 548, 604
Липовецкий М. 23, 24, 107, 545, 579, 580, 582
Лифтон Р. 512
Ломоносов М. 249, 256, 257, 419
Лоренц К. 396
Лосев А. 202, 269
Лотман Ю. 69, 153, 270, 439
Лоуренс Д. 67
Льюис К. 66
Любчикова Л. 446, 450, 451, 455, 463, 464
Люмьер Л. 498
Ляпунов А. 28–29
Магритт Р. 379
Маймонид М. 513
Майоров Н. 444
Малевич К. 55, 133, 434, 561
Малларме С. 364
Мальгус Т. 26, 39, 43, 45, 47, 48, 51
Мамлеев Ю. 253, 257, 420
Мандельштам О. 19, 126, 183, 187, 231, 241, 249, 257, 396, 401, 413, 417, 459, 461, 499, 514
Манн Т. 37, 66, 135, 136, 137, 153, 396, 409, 496
Маньковская Н. 21, 578
Мао Цзэдун 121
Маргулис Л. 306
Маринетти Ф. 498, 499
Марк Аврелий 393
Маркиз де Сад 473
Марков А. 580
Маркони Г. 498
Маркс К. 27, 41, 54, 55, 76, 77, 86, 96, 108, 118, 119, 120, 125, 126, 129, 133, 199, 202, 231, 379, 461, 465, 483, 524, 546, 561, 565
Маркузе Г. 76, 97, 396
Марсель Г. 396
Марсович Р. 239–241
Матвеева Н. 178
Маяковский В. 129, 133, 146, 180, 219–221, 252, 256, 257, 300, 379, 419, 444, 462, 477, 499, 519, 525, 552–553
Мейерхольд В. 133
Меламид А. 138, 141, 204, 230, 258, 355–356
Мережковский Д. 251, 258, 381, 396, 401, 404
Месхиев Д. 474
Мид Дж. 329
Мизиано В. 504
Микар А. 496
Миллер А. 24
Миллер Г. 66, 396
Михеев А. 306, 313, 314
Монастырский А. 156, 214, 578, 579
Мондриан П. 561
Монтень М. 314, 394, 395, 397, 398
Мопассан Г. 477
Моравец Х. 501
Морено Я. 329–330
Мориак Ф. 135
Морковников Б. 209
Морозов А. 543
Моррис У. 301
Моцарт В. А. 414–415
Музиль Р. 396
Муравьев В. 445, 447, 449, 455, 461
Мэй Т. 53

- Набоков В. 37, 107, 237, 238, 256, 372,
 379, 444, 541, 568, 571
 Надсон С. 251, 443, 444
 Найдю С. 10
 Налимов В. 387
 Наполеон 284–285
 Нарбикова В. 235, 239–240, 243
 Невлер Л. 92
 Неизвестный Э. 204
 Некрасов Вс. 92, 138, 148, 174, 187, 216,
 222, 223, 254
 Некрасов Н. 222, 250, 251
 Немухин В. 139
 Непомнящий В. 365
 Нерон 330
 Николай Второй 418, 545
 Николай Первый 418
 Ницше Ф. 54, 55, 63, 66, 76, 328, 357,
 371, 396, 399, 409, 429, 432, 439, 442,
 461, 481, 497, 508, 523, 527, 552, 565,
 575
 Новиков Д. 478
 Новиков Н. 418
 Новиков Ю. 478
 Ноонуккал О. 10
 Овидий 181
 Овсяннико-Куликовский Д. 421–422
 Одоевский В. 231
 Одоевцева И. 235
 Озеров В. 533
 Окуджаву Б. 178, 253
 Олейников Н. 159
 Олеша Ю. 110, 235
 Онис Ф. де 12
 Ортега-и-Гассет Х. 15, 467
 Оруэлл Дж. 531
 Осмоловский А. 90, 474
 Островский Е. 90
 Островский Н. 419
 Павел, апостол 233
 Павич М. 433
 Павсаний 431
 Паннвиц Р. 12
 Паперный В. 82, 124
 Парщиков А. 23, 24, 146, 151, 156, 170,
 172, 173, 189, 192, 193, 209, 216, 255,
 578, 579
 Пас О. 396
 Паскаль Б. 87, 334
 Пастернак Б. 83, 84, 110, 126, 146, 154,
 167, 231, 350, 520, 541
 Паунд Э. 433
 Пелевин В. 10, 22, 23, 259
 Пепперштейн П. 214, 578, 579
 Перро Ш. 536
 Петр, апостол 463
 Петр Первый 16, 17, 80, 81, 103, 132,
 227–229, 417, 418, 541
 Петрарка Ф. 150
 Планк М. 498
 Пивоварова И. 214
 Пикассо П. 262, 263, 498, 561
 Писарев Д. 250
 Пифагор 334
 Плавинский Дм. 139
 Планк М. 498
 Платон 62, 199, 200, 201, 202, 229, 327–
 328, 334, 364, 412, 513, 531
 Платонов А. 121, 136, 310, 311, 539, 573
 Победоносцев К. 93
 Польшакова Л. 305–306
 Померанц Г. 333
 Попов Е. 202, 236, 237, 420, 578
 Пригов Д. 21, 23, 24, 31 138, 140, 148,
 156, 157, 158, 160, 162, 174, 187–189,
 192, 205, 206, 214, 219–220, 222, 223,
 229, 230, 257, 420, 469, 471, 480, 544,
 578, 579, 586
 Приставкин А. 213
 Проскуряков Ю. 152
 Протагор 319
 Пруст М. 10, 37
 Псевдо-Дионисий Ареопажит 199, 224,
 225
 Путин В. 53
 Пушкин А. 19, 40, 85, 86, 127, 129, 185,
 193, 205, 226, 231, 233, 248, 250, 257,
 336, 358, 363–366, 376, 377, 380, 383,
 384, 385, 410, 411, 417–419, 443, 444,
 461, 477, 505, 506, 524, 541, 559, 562,
 564, 567–569, 570
 Райх В. 66
 Распутин В. 257, 420
 Резников В. 233
 Рембо А. 443
 Рентген В. К. 498
 Репин И. 127
 Рерих Н. 229
 Риккерт Г. 323
 Рильке Р.-М. 183, 294, 303, 309, 319
 Рождественский Р. 169, 178
 Розанов В. 238, 239, 360, 371, 372, 378,
 383, 384, 388, 396, 401, 451, 452, 459,
 468, 568

- Роззак Т. 44–45
Ромен Ж. 498
Рорти Р. 12
Рот Ф. 116
Рубинштейн Л. 31, 33, 140, 148, 159–162, 175, 187–189, 196–199, 205, 222–224, 257, 470, 578, 579
Рубцов Н. 144, 169, 444, 446, 449
Руссо Ж.-Ж. 54, 250, 364, 371–372, 526
Сайтанов Вл. 196
Салтыков-Щедрин Н. 250, 455
Сапгир Г. 138
Сартр Ж.-П. 9, 63–64, 358, 422, 461, 548
Свиблова О. 156, 209
Свифт Дж. 379
Северянин И. 448, 450, 455
Седакова О. 150, 156, 165–167, 171, 174, 189, 190, 194–198, 215, 230, 254, 445, 446, 447, 448, 451, 453, 454, 455, 458, 579
Сент-Экзюпери А. 396
Сервантес М. 129, 481
Синельников М. 150
Синявский А. (Терц А.) 19, 86, 124, 142, 242, 252, 353–385, 388–389, 396, 444, 562, 580, 581, 585
Скоропанова И. 21, 580
Собчак А. 82
Соколов Саша 25, 255, 256, 258
Соколов В. 169
Сократ 200, 375, 507
Солженицын А. 139, 213, 238, 242, 253
Соловьев В. 95, 98, 229, 251, 252, 257, 350, 381, 382, 387, 442, 498, 527
Сологуб Ф. 231
Сопровский А. 190, 216
Сорокин В. 21, 22, 140, 196, 197, 199–203, 229, 257, 421, 446, 525, 544, 573
Сорокин П. 27
Соснора В. 169
Соссюр Ф. 459
Софокл 536
Спилберг С. 433
Сталин И. 41, 42, 82, 109, 110, 115, 116, 117, 121, 124, 125, 134, 188, 199, 245, 354, 355, 356, 531, 543, 545
Станиславский К. 341, 343, 345, 346, 381
Стаханов А. 461
Стейнер Дж. 61
Стерн Л. 570
Стравинский И. 128
Страдивари А. 311
Сумароков А. 5, 419, 569
Сухотин М. 148, 188, 214
Сэлнджер Дж. 433
Таиров А. 352
Тайманова М. 24
Твардовский А. 238, 253, 365
Тендряков В. 253
Терц А. см. *Синявский А.*
Тимирязев К. 454
Тихвинский В. 156
Тихонов Н. 446
Тойнби А. 12
Толстая Т. 254, 257
Толстой А. К. 455
Толстой Л. 37, 38, 46, 114, 117, 125, 127, 129, 196, 197, 248, 250, 252, 257, 335, 372, 444, 454, 461, 477, 487, 508, 523, 529
Топоров В. 153, 324
Трамп Д. 543
Третьяков В. 85, 508, 569
Триллинг Л. 43
Трифонов Ю. 253, 257
Тургенев И. 196, 197, 236, 250, 570
Туркин А. 214, 579
Тынянов Ю. 154, 422
Тютчев Ф. 166, 251, 317, 401
Уилсон Э. 500
Умнова М. 306
Унамуно М. 499
Успенский Б. 153
Фадеев А. 238, 252
Федоров Н. 118, 125, 229
Федотов Г. 447
Фейерабенд П. 424, 426
Фейербах Л. 228
Фет А. 220, 462
Фидлер Л. 12
Флобер Г. 137
Флоренский П. 251, 257
Флоровский Г. 96, 273
Фолкнер У. 37, 135
Фома Аквинский 526
Фонвизин Д. 249, 250, 409, 458
Фонтенель Б. 536
Франк Дж. 262
Франк С. 488
Франциск Ассизский 150

- Фрезер Д. Д. 153
 Фрейд З. 54, 55, 66, 67, 68, 69, 76, 77,
 117, 329, 461, 473, 488, 498, 524, 565
 Фуко М. 12, 18, 21, 114, 368, 369, 384,
 548, 549, 553
 Фукуяма Ф. 231, 490, 504
 Фуллер Р. Б. 39
 Хайдеггер М. 301, 371, 396, 457
 Хаксли О. 539
 Хамилтон В. 399
 Хантингтон С. 494
 Харари Ю. Н. 49–51, 53
 Хармс Д. 159
 Хартман Дж. 34–35
 Хассан И. 12
 Хау И. 12
 Хейзинга Й. 326
 Хейлес Н. К. 500–502, 549
 Хемингуэй Э. 135, 136
 Херасков М. 533
 Хлебников В. 55, 133, 146, 221, 231, 251,
 257, 418, 499, 561
 Хлебников О. 145
 Ходакова М. 152
 Ходасевич В. 256
 Хокинг С. 500
 Холин И. 138
 Холмогорова О. 138, 141, 580
 Хомяков А. 273
 Хоркхаймер М. 41–42
 Хренников Т. 420
 Хусейн С. 492
 Хуциев М. 474
 Цветаева М. 396, 541
 Цедлик А. 209
 Цейглин Б. 306
 Циолковский К. 229, 498
 Чаадаев П. 87, 98, 99, 237, 283, 377, 380
 Чайковский П. 127
 Чапмен Дж. У. 12
 Черненко К. 206
 Чернышевский Н. 129, 217, 233, 250, 422
 Чехов А. 189, 196, 230, 235, 251, 257,
 338, 339, 341, 342, 419, 433, 454, 571
 Чжуан-цзы 102, 199
 Чухонцев О. 169, 460
 Шагал М. 262, 379
 Шалин Д. 24
 Шаров В. 22, 24, 567
 Шварц Е. 23, 150, 165, 215, 254, 257, 578,
 579
 Шварцман М. 204
 Швейцер А. 89, 396
 Шевелев И. 239
 Шейнман-Топштейн С. 200
 Шекспир У. 10, 46, 114, 129, 338, 364,
 365, 506
 Шелехов М. 192
 Шелли П. Б. 422
 Шемякин М. 204
 Шерман Э. 209
 Шестов Л. 357, 360, 396
 Шехнер Р. 347
 Шёнберг А. 128
 Шиллер Ф. 85, 250, 328, 365
 Шкловский В. 221, 251, 396, 422
 Шкловский Е. 24
 Шлегель, бр. 422
 Шмеман А. 29–30
 Шолохов М. 126, 136
 Шопенгауэр А. 63
 Шпенглер О. 17, 27, 80, 81, 390, 417, 418,
 420
 Штейнер Р. 498
 Шукшин В. 236
 Щедровицкий Д. 165
 Щепкин М. 336
 Щербина Т. 152
 Эдисон Т. 460
 Эйнштейн А. 59, 460, 524, 532
 Эко У. 57, 61, 140, 405, 476–477
 Элиот Т. 67, 396, 491
 Эмерсон К. 24
 Энгельс Ф. 129, 465
 Эренбург И. 396
 Юнг К. 396, 407, 412
 Юрьенен С. 255
 Якобсон Р. 322
 Ясперс К. 357
 Bollnov O. 444, 499
 Boyu S. 23
 Clowes E. 23
 Condee N. 23
 Epstein Th. 23
 High J. 23
 Kujundzic D. 23
 Laqueur W. 23
 Miller A. 23
 Peterson D. 23
 Terras V. 23
 Vladiv-Glover S. 23

Предметно-тематический указатель

- Абсолют** 227, 553; пустотный 91–94
- Абстрактное и конкретное** 63–68, 271, 312
- Абсурд** 64, 89, 360
- Авангард** 133–134, 222, 497–499; и арьергард 538; и протезизм 532–533
- Автоматизация** (литературный прием) 220–223, 241. См. *Вторичность, Отслаивание, Остранение, Устранение*
- Автор, авторство** 383–384; и анонимность 368–369; и миф 443–449; смерть А., 383–384, 505
- Актер и персонаж** 337–341
- Алармизм** 47–48
- Альбом** (как жанр) 288–289
- Амбиутопизм** 535–526
- Ангелы, ангелизм** 515–517
- Антимодернизм** 115–117, 545. См. также *Модернизм*
- Антихрист** (в литературе) 234
- Антроподицея** 310–312
- Апокалипсис** (в литературе) 524–526
- Апофатика** (отрицающий метод в теологии и эстетике) 89, 224–226, 374, 377
- Архаика** 370, 414–415, 525, 534–536; арх-арт 414
- Архетип и кенотип** 407–412
- Арьергард** (в истории и литературе) 43, 237–244; и авангард 238
- Банальность** 239, 471–474, 478. См. также *Штамп*
- Большие данные** 49–52; и субъект 50–52
- Будущее** 231–232, 244–248, 485–490; после будущего 244–248, 485; ожидания и опасения 517–524; протезизм и авангард 532–533; утопия и апокалипсис 524–526; См. также *Время*
- Веселье** (мышления) 428–432; отличие от стеба 431
- Вещеведение, реалогия** 297–299, 323–324
- Вещеслов** 303
- Вещь** 294–324; и предмет 298–299; и слово 319–322; и человек 295–297, 318–319; калейдоскоп 316–318; фантик 314–316. См. также *Вещеведение, Домашняя культура, Лирический музей*
- Взрывной стиль**, см. *Эксплозив*
- Витализм, техновитализм** 539–540. См. также *Техника*
- Витрина и антивитрина** 304–307. См. также *Вещь, Лирический музей*

- Возвышенное и пренебрежимое** (эстетические категории) 434–435
- Воображение** (в гуманитарных науках) 422–428
- Восток** 88–89, 91–94, 227, 420–421, 433–434. См. также *Запад и западники, Россия*
- Время** 307–309, 411, 489; архетип и кенотип 409, 411; асимметрия В. 502; вечное настоящее 415–416; конец времени 415–416; перестановка прошлого и будущего 231–232; ускорение В. 412–416. См. также *Будущее, История*
- Всечеловек** 505–506
- Вторичность** (в культуре) 80–88; 146–147, 481, 571; и повтор 475–477. См. также *Автоматизация и Цитатность*
- Всё и ничто** 97–103, 287–288
- Гипер** (как явление культуры) 56–59, 74–78; гиперматериальность 57–59; гиперсексуальность 66–70; гиперсоциальность 70–71; гипертекстуальность 59–60; гиперэксистенциальность 62–66; как *супер* и *псевдо* 67, 75–78. См. также *Гиперреализм*
- Гипербола и литота** 449–450, 523–524, 532–533
- Гиперреализм, гиперреальность** 57–59, 80–81, 108–113, 543–545
- Голод** 464–465
- Дао, даосизм** 433–435
- Датаизм** (культ больших данных) 48–52
- Деконструкция** 32–33, 88, 92–93, 102, 114, 119–123; и диалектика 94–97, 119–123; и конструкция 93; и мультикультурализм 540–541; и перестройка 77; и «прогулка» 364
- Деликатность** 454–455
- Детерминизм** 113–115
- Децентрализация** (в прозе) 242–244
- Диалектика**: и деконструкция 94–97, 119–123; негативная 97; пустотная 47; трезвости, пьянства и похмелья 449–454
- Домашняя культура** 304–307. См. также *Лирический музей*
- Дурачество** 375–376. См. также *Юродивость*
- «Еврейский вопрос»** 381–385; филосемитизм 381–382
- Единичное** 294–295, 310–312, 323–324; и бедная религия 402
- Живопись**, см. *Изображение*
- «Задушевная беседа»** (поэтическая группа) 188
- Запад и западники** 87–88; критика Запада в России 95–97
- Знак** 35, 323, 367; и семиократия 140
- Игра** 324–352, 380–381; определение 347–351; и возможное 325–326; в драме и в театре 337–341; и искусство 351–352; и литература 335–337; и метафора 350–351; миметическая и экстатическая 333; play и game, импровизированная и организованная И. 330–335; и психодрама 329–330; Россия как И. 380–381; и серьезность 347–352, 362; системы Арто, Брехта, Гротовского и Станиславского И. 341–347; социальные и эстетические концепции И. 327–330. См. также *Театр*
- Идеология** 31–32, 112, 117–119
- Идея, идейность**: и концепт 205–208, 220, 228–229; в науке 426, 428; и экология мышления 392–393
- Изображение**: критика чистого И. 288–294; и слово 259–294

- Индивид, личность** 360–361; и абсолют 552, 553; и мультивидуум, протейческая Л. 512–513; и редукционизм 113–115. См. также *Человек*
- Интеллектуал** 114–115
- Интернет** 45–46, 51, 499; и ИнтеЛнет 513, 557, 574
- Информация**: информационный взрыв 26–53; и датаизм 48–52; и интернет 45–46, 51; и искусственный интеллект 547–550; и новые бедные 44; постинформационное общество 52–53; (пост)информационный шум 45–48; и травма сознания 28–37; и трансформация 518–519
- Ирония** (постмодерная) 75–78; и противоирония 455–457
- Иррациональность** 65
- Искусственный интеллект** 547–550
- Искусство** 265–266, 278–279, 379–381. См. также *Художество*
- История** 128–131; конец И. 504; основной закон И. 27–28; и постисторизм 128–131; и ускорение времени 412–416
- Кавычки и раскавычение** 476–479. См. также *Цитатность*
- Карнавал** 361–362, 457–461; и посткарнавальность 457–461; и революция 465
- Картина**: и текст 266–269, 280, 292; подпись к К. 266
- Квантовая механика** 58–60, 68
- Кенотип** 407–412; К. пляжа 410–411
- Коммунальная квартира** 273–274
- Коммунизм**: и постмодернизм 17–18, 106–141, 273, 356; и посткоммунизм 489; и соборность 273–274
- Конец**: реальности, истории, утопии, автора, человека 503–507
- Континуализм** 215
- Концепт** 206–208
- Концептуализм** 155–163, 187–189, 196–199, 205–208, 217–230; и арьергард 241; и информационная травма 31–33; и лирический музей 322–323; и метареализм 169–175, 203–204; и миф о Персее и Медузе 208; и новая сентиментальность 469–471, 474, 480; и постконцептуализм 214, 471–472, 480; соотношение с постмодернизмом и соц-артом 140
- Космодия** 310–312
- Косноязычие** (в концептуализме) 157–158
- Критика и литература** 59–61
- Культура** 144–154, 175, 278–279, 436, 540–542; определение 262–263, 542; культурное двуязычие 280–282; К. как жанр 436–438; и интеграция, синтез 272–278; и искусство 265–266, 278–279; и природа в поэзии 145–148, 153–154; как ритуал 436–441; самосознание К. в поэзии и искусстве 144–154; специализация К. 37–41; и транскультура 542; как целое 436–437; vs цивилизация 416–421; эволюция и инволюция в К. 38
- Культурология и культуропластика** 436–437
- Лиризм**: и вещь 299–300, 307–310; и транслиризм 469, 474–475; лирика и эпика 299–300, 307–310
- Лирический архив** (направление в поэзии) 216
- Лирический музей** (мемориал вещей) 295–300, 304–318; домашний музей 304–307. См. также *Вещеведение, Вещь, Домашняя культура, Космодия*
- Лирическое «я» и лирическое «оно»** 186–194
- Литература**: и живопись 261–263, 288–294; и игра 335–337; и критика 59–61, 421–428; русская Л. 558, 562, 567–569; циклическое развитие в России 249–257. См. также *Текст*

Литературоведение 421–428

Лишний человек и лишний мир 232–237

Лубок и неолубок 268–275

Манифест (как жанр) 204–205, 390–391, 499

Марксизм: и постмодернизм 117–119

Материя, материализм (как симулякр) 71–74, 111–112

Мемориальность 307–310

Мерцающая эстетика 480–481

Метабола (поэтический троп) 175–186; и метаморфоза 167; отличие от метафоры 182–183; отличие от метонимии 185; и ризома 183–184

Метаморфоза (троп) 167, 180–181

Метареализм 163–169, 189–191, 194–196, 209–213; история термина 209; и концептуализм 169–175; отличие от символизма и сюрреализма 210–211. См. также *Концептуализм, Метабола*

Метафизика: критика М. 119–123

Метафора 167, 175–186, 435; и игра 350–351

Метонимия 185, 243

Микро, микроника 523–524. См. также *Гипербола* и *литота*

Миф 443–449; и лубок и неолубок 268–275; малый, домашний М. 272–276; профанация М. 272–275; условия мифосложения 443–446; и русская литература 443–449; и эссе 395–397

Модернизм 54–56, 133–138, 244–245, 545; и антимодернизм 115–117; высокий модернизм на Западе 135–138. См. также *Новое время*, *Постмодернизм*

Мозг и общество 519–522, 530–532; нейросоциум 530–532; церебрально открытое общество 520

Молчание 97, 248, 479

Мораль, моральное: в литературе 249–253; и техника 526–532

«Московское время» (поэтическая группа) 191–192

Музей, см. *Вещь*, *Витрина*, *Лирический музей*

Мультикультурализм 540–542; и деконструкция 540–541; и транскультура 542

Мусор (в искусстве) 217–219, 239. См. также *Склад* и *свалка*

Мыслительство 353, 385–389; мыслитель, идеолог и мудрец 386–387; и философия 386–388

Мышление: веселое М. 428–432; экология М. 391–393. См. также *Мыслительство*

Нейрокосмос 522

Нейросоциум 530–532; церебрально открытое общество 520

Нигилизм 223–224

Ничто: в Пушкине 363–367; в России и российской мысли 88–103, 421; в советской диалектике 119–123. См. также *Пустота*

Новая искренность 469, 474, 480–481

Новая сентиментальность, 467–480. См. также *Сентиментальность*.

Новизна, новое 479–482, 535–536

Новое время: и постмодернизм 14–18, 103–106, 131–133, 193, 413, 547, 550–551, 562, 570; и специфика русской культуры 103–106, 131–133. См. также *Модернизм*

Новое средневековье 293, 368, 553

Новые умные и глухие 44–45

Номинализм, номинативность 228; и реализм 171

Норма 199–203, 473

Нулевой стиль 214, 243–244. См. также *Арвергард*

Основной закон истории 27–28

Остранение 220–225

Отслаивание (литературный прием) 220–221, 226–227; см. *Автоматизация, Остранение, Устранение*

Отчуждение 247; вещи от человека 301–302

Панпсихизм 521–522

Парадигма(тика) 246–247, 503

Парадокс 207, 346, 350, 384, 412–416; исторический 103–106

Пародия 274, 354–356

Периодическая таблица русской литературы 249–257; схема 257

Периоды постмодернизма 14–20, 103–106, 131–133, 141–142, 254–257, 550–555

Петербург (как постмодерный феномен) 81–82, 207, 227–228, 562

Повтор 129, 475–477. См. также *Автоматизация, Вторичность*

Познание, желание и наслаждение 564–565

Полястистика 216

Пост- (приставка) 404, 494–495, 500–502; и *антис* 234; vs *прото* 495, 500–502

Постисторизм 128–131

Постконцептуализм 214, 471–472, 480 214

Постмодернизм: определение 11–19, 550–555; отличие постмодернизма от постмодерности и от постмодерна 15–16, 103–104, 550–555; история термина 12; две концепции 482–45 (Лиотар и Джеймисон), 542–545 (Бодрийяр и Лиотар); и инфокоммунистический взрыв 26–53; и ирония и противоирония 75–78, 455–457; и искусственный интеллект 547–550; и коммунизм 17–18, 106–141; конец П. и следующий период 490–493; и марксизм 117–119; и модернизм 54–78, 131–133, 490–493, 550–555, 561–562; начало П. 18–19, 559; и Новое время 14–16, 550–553, 569–570; периодизация 14–20, 103–106, 131–133, 141–142, 254–257, 550–555; и Петербург 81–82, 207, 227–228, 562; политика П. 544–546; и послебудущее, постфутуризм 232, 244–248; и пост-постмодернизм 19–20, 494–495, 503; и предмодерн 79, 132, 244; и протезы 35–36; и *прото* и протеизм 475, 484, 495, 507, 510–517, 533–535; и псевдоморфоза 80–81, 545; реакционный П. 545–546; и реальность, реализм 558–564; как ритуализм 436–441; российские истоки и специфика 16–23, 79–106; слухи, шутки и анекдоты о П. 9–11; и соц-арт 124, 133–142, 355–356; соотношение с концептуализмом 140; и счастье 558–559, 564–565; и травма сознания 28–37; теоретические подходы к П. 20–22; терминология 21; и техновитализм 539–540; и тоталитаризм 544–546; как утопия 128–131; и фольклор 370–371; и экзистенциализм 62–66, 353–354, 356–363

Постправда 53, 543–545

Постчеловеческое 500–502

Похмелье (как категория) 451–453

Поэзия: как самосознание культуры 144–154; шкала поэтических стилей 169–175, 213–217; и проза 143, 230

Православие 378

Презентализм 172–174, 215–216, 255–256; и феноменализм 172, 256; и футуризм 172

Презентация 90. См. также *Симуляция*

- «Прогулка» (как метод и жанр) 364
- Проза:** и поэзия 143, 230; центрированная, эксцентричная и децентрированная 242–243
- Пространство** 312–314, 324
- Протеизм** 507–517; определение 507–509; и авангард 532–533. См. также *Прото*
- Протезы** 35–36
- Противоирония**, см. *Ирония*
- Прото** (период после постмодернизма) 475, 484, 495, 507, 510–517, 533–535; определение 534–535; протоангелическое 515–517; протовариативное 512; протоглобальное 499–500, 510–511; протоинтеллект 500; протоинформационное 501; протоквантовое 511; протометафизическое 514; протооотическое 513–514; протосимметрическое 511; протосинтез 500. См. также *Протеизм*
- Псевдо** 76–78, 219. См. также *Гипер*, *Супер*
- Псевдоморфоза** 80–81, 545
- Психоанализ** 68–69
- Психодрама** 329–330
- Пустота** (в культуре) 88–103, 227, 278–288; отрицательная 282–285; положительная 285–288; в Пушкине 363–367; в России 88–103; и творчество 366. См. также *Ничто*
- Пьянство, трезвость и похмелье** 451–452
- Реалогия, вещеведение** 297–299, 323–324
- Реальность:** и гиперреальность, симулякр 490–493, 558–564
- Революция, революционность** 54–78; материалистическая 71–74; научная 57–59; сексуальная 66–70; социальная 70–71; текстуальная 59–61; экзистенциальная 62–66; как создание гиперфеноменов 74–75
- Редукционизм** 113–115
- Религия, религиозное сознание** 88–89, 398–404; бедная Р. 398–404; постатеизм 400, 403, 439; Р. слуха 404; теология воскресения 399–400; теомонизм 403; теоморфизм 402; см. также *Христианство*, *Юродивость*
- Референция** (прямая и обратная) 33–37
- Ризома** 493
- Ритуал(изм)** (как направление постмодернизма) 436–441
- Россия:** и Запад 80–106; между Востоком и Западом 88–89, 91–94, 227, 420–421, 433–434; и вторичность, цитатность 80–88; и «еврейский вопрос» 381–385; культурно-религиозная специфика Р. 88–94; полярность 229–230; эстетическое оправдание Р. 377–380
- Свобода** 358, 363
- Сексуальность** 66–70, 360–362, 472–473
- Семнократия** (власть знаков) 140
- Сентиментальность** (новая и старая) 249, 252–253, 458–460, 467–480; критический сентиментализм 468–469; новая С. 472–478, и революционность 467–468
- Серьезность:** и игра 347–352, 362; и ирония 455–457; новая С. 467
- Сибирь** (как категория) 420–421
- Симуляция, симулякр** 80–88, 108–113, 245, 490–493; и потемкинская деревня 91, 245–246, 543–545; и презентация 90. См. также *Гипер*, *Гиперреальность*
- Склад и свалка** 300–304. См. также *Мусор*
- Скобки** (как явление стиля) 371
- Скука** 52–53, 242
- Слово:** и изображение 258–294; и вещь 319–322. См. также *Язык*

- Соборность** 273–274
Сомнамбулизм 235–236
Соц-арт 124, 133–142, 355–356
Социалистический реализм (соцреализм) 111–112, 124–126, 133–142; как пародия и мистика 354–356
Специализация (в культуре) 37–41, 272–278
Стиль 263–266
Средневековье, см. *Новое средневековье*
Субъект (в эпоху больших данных) 50–52
Супер и псевдо 67, 75–78. См. также *Гипер*
- Театр** 337–347; бедный 345–346; жестокий 342–345; эпический 341–342. См. также *Игра*
- Текст, текстуальность:** и гипертекстуальность 59–61; и изображение 266–268. См. также *Литература, Слово*
- Тело и протезы** 35–36
Теория и фантазия 421–428
Террор 490–491
Техника 515–524; и витальность 536–540; и внутренний мир 520–522; 530–531; и мораль 526–532; нанотехнологии 523–524
Травма: и постмодернизм 28–37; и референция 33–37; и эйфория 33
Транс 474–476; транслиризм 469, 474–475; транскультура 542; транзитатность 477–478
- Удивление** 426–427
Универсализм 404–407
Ускорение (истории) 412–416
Устранение (литературный прием) 221–226; см. *Автоматизация, Отслаивание, Остранение*
- Утопия, утопизм** 128–131, 486, 489, 524–526; антиутопизм и амбиутопизм 525–526; и апокалипсис 524–526; постмодернизм как У. 129–131
- Фантазия:** и теория 421–428
Фатализм 358–360
Философия 353, 386–388. См. также *Мыслительство*
Фольклор 370–371
- Хор** (в речи и мышлении) 367–368, 371
Христианство 359, 382; антихрист 234; православие 378
Художество, художественность 372–382; как оправдание России 377–381
- Циклы и фазы развития литературы** 249–257
Цивилизация vs культура 416–421
Цитатность 126–127, 132, 246, 354, 469, 471, 476–480; кавычки и раскавычивание 476–479; и новая искренность 469, 474, 480–481; в русской культуре 81–86, 132; транзитатность 477–478. См. также *Вторичность*
- Человек** 27–28, 36; всечеловек 505–506; и игра 327–330; отставание Ч. от человечества 27–28; и постчеловеческое 500–502; и техника 517–524; смерть Ч. 505–506
Человечество 27–28, 43–44, 47–49, 404–407
Чудак (литературный тип) 236–237; чудак на букву «м» 236–237

Штамп (в литературе) 158, 369–370, 471. См. также *Банальность*

Эволюция: биологическая и техническая 548–549; и инволюция (в культуре) 38

Экзистенциализм: и постмодернизм 62–66, 353–354, 356–363; и фатализм 358–360

Эклектизм: идеологический 117–119; эстетический 123–125, 134–136; в модернизме, постмодернизме и советской культуре 134–138

Экология: культуры 175; мышления 47, 391–393

Эксплозив, «взорваль», взрывной стиль 537–539

Элитарное и массовое 127–128

Эмбриология (как метод) 5

Энтропия и энергия (в культуре) 460–466

Эссе, эссеизм 392–393, 394–398

Эстетизм 373, 379; и морализм 374

Эсхатология (в литературе и искусстве) 197, 219, 231, 233, 239, 403, 415–416, 525, 526. См. также *Антихрист, Апокалипсис*

Юмор 360–361

Юродивость, скоморошество 374–375, 446–450. См. также *Дурачество*

Язык 366: в концептуализме и арьергарде 160–162, 174–175, 244; и изображение 252–294; жесткий и мягкий 387; и культурное двуязычие 280–282; в лагере 369

Début de siècle 497–499

Fin de siècle 495–497

play и game 330–335

Литературно-художественное издание

МИХАИЛ НАУМОВИЧ ЭПШТЕЙН
ПОСТМОДЕРНИЗМ В РОССИИ

Выпускающий редактор Галина Соловьева
Художественный редактор Валерий Гореликов
Технический редактор Татьяна Тихомирова
Компьютерная верстка Ирины Варламовой
Корректоры Ирина Киселева, Светлана Федорова
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 30.09.2019. Формат издания 60 × 90^{1/16}.
Печать офсетная. Тираж 2000 экз. Усл. печ. л. 38.
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве: ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru; info@azbooka-m.ru

В Санкт-Петербурге: Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
Тел.: (812) 327-04-55, факс: (812) 327-01-60, E-mail: trade@azbooka.spb.ru

В Киеве: ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Информация о новинках и планах на сайтах:
www.azbooka.ru, www.atticus-group.ru

Информация по вопросам приема рукописей и творческого сотрудничества
размещена по адресу: www.azbooka.ru/new_authors/



Y-KKN-23627-01-R



Михаил Наумович Эпштейн — российско-американский философ, культуролог, литературовед, лингвист, эссеист, лауреат премий Андрея Белого, Лондонского Института социальных изобретений, Международного конкурса эссеистики (Берлин — Веймар), Liberty (Нью-Йорк). Профессор университета Эмори (США), автор трех с лишним десятков книг и более семисот статей и эссе, переведенных на двадцать четыре иностранных языка.

«Постмодернизм в России» — это разностороннее исследование российского постмодерна, его истоков и основных этапов в XX–XXI веках, а также культурно-исторических отличий от западного постмодернизма. В России постмодернизм стал не только направлением в философии, литературе и искусстве, но и способом критического и иронического осмысления повседневности, общественно-политических и технических симулякров. Эта книга писалась почти сорок лет, одновременно со становлением самого российского постмодернизма, у истоков которого стоял и сам автор. М. Эпштейн выдвигает оригинальную концепцию конца Нового времени и соотношения постмодернизма с модернизмом, коммунизмом, экзистенциализмом. Рассматривает основные литературные и теоретические программы постмодерна в творчестве его ярких представителей (А. Синявский, И. Кабаков, Вен. Ерофеев, Д. Пригов, Т. Кибиров, А. Генис и др.) и отдельных направлений (метареализм, концептуализм, соцарт, арьергард).



ISBN 978-5-389-15361-5 01



9 785389 153615

www.azbooka.ru

В оформлении обложки
использованы фрагменты картин
Виктора Пивоварова