

Российская Академия Наук
Институт философии

ВИТИМ КРУГЛИКОВ

НЕЗАМЕТНЫЕ ОЧЕВИДНОСТИ

зарисовки к онтологии слова

Москва
2000

ББК 15.56
УДК 300.36
К 84

В авторской редакции

Рецензенты:

доктор филос. наук *С.С.Неретина*
кандидат пед. наук *М.М.Шибеева*

К 84 Кругликов В.А.

Незаметные очевидности (зарисовки к онтологии слова). — М., 2000. — 203 с.

Мы часто не видим очертания изображенного словами и часто не слышим, как и что мы говорим. Еще чаще не замечаем, где свое слово, а где слово другого. Но язык всегда проговаривает эти различия и свидетельствует о существовании глубинных пластов жизни в словесной реальности. В книжке собраны «зарисовки с натуры» — изображения впечатлений, пережитых автором при столкновении с естественной жизнью слова в письме и речи.

Книжка предназначена не столько для философов и лингвистов, сколько для тех, кто переживает реальность языка как радость или травму.

ISBN 5-201-02027-5

©В.А.Кругликов, 2000
©ИФРАН, 2000

Когда же и сознание внутри себя ты можешь погасить —
Тогда
Из глубины молчания родится
Слово,
В себе несущее
Всю полноту сознания, воли, чувства,
Все трепеты и все сиянья жизни.

М. Волошин

Предисловие

Всякого пишущего подстерегают соблазны стать и быть талантливым и умным. Философа подстерегает соблазн стать и быть умнее всех, в том числе и самого себя. Эти прельщения, выражаясь бердяевским словечком, порой так изменяют траекторию движения сознания, что продукт письма с непреложностью обнаруживает умельчение личности автора. В этой книжке я стремился не поддаваться этим соблазнам. Книга составлена по следующему принципу. Отдельные разделы (некоторые из них опубликованы) писались в разное время и по разному поводу. Но объединяет их то, что и объект рассмотрения, и предмет анализа один: слово, когда оно в тексте или в речи невидимо и когда оно используется автоматически, между делом выполняя свою связующую роль. Общее в этих текстах и то, что исследование конкретного художественного произведения и речевой реальности выдержано в одном методологическом ключе: запуск смысловых зондов в текст для схватывания вербальных структур, не имеющих четкой референции. В книжку вошли тексты, выполненные в рамках философии литературы. Все они обращены к проблематике слова, к слову как таковому, к вопросам восприятия словесного объекта, ко всему пространству вербальной реальности.

СМЫСЛ В РАСЩЕЛИНЕ МЫСЛИ

(Вместо введения)

Рой ассоциаций. У белого листа потрескивает кожа. И дело не в том, как рождаются ассоциации и как текут мысли, не в том, как мысли, цепляясь друг за друга, впадают в ритм, звучат и прожигают человека. Но вот страстная мольба поднимается от вопроса: Почему?

Почему они рождаются? Почему мысли двигаются? Почему они текут, толкая друг друга? Почему мысль не застывает?

Окаменелая мысль! Как это прекрасно!

Подходи, смотри, трогай, убеждайся!

Но нет. Мысль живет мгновение. Даже не мгновение. Она живет в момент рождения. Как только оформилась, она уже изменилась. Что изменилась?! Мысль уже умерла. Проклятие Разума — все время мыслить.

О! Если б можно было взять мыслишку за шиворот и положить ее на ладонь, рассмотреть хорошо, чтоб сразу увидеть ее изначальную порочность или достоинство.

Но нет, нет! Некогда!

Уже narosли как снежный ком другие мысли, слепились в единое и закрыли собой ту мыслишку, которую я рассматривал.

Некогда!

А ведь надо еще найти слово для мысли? А где его взять-то, слово? А если мысль такая, что просовывается между словами? Хорошо, если придумается новое слово. Только это — редкость, чаще всего слово не придумывается, толпа других мыслей уже топчет эту, такую еще хрупкую, неоформленную, бессловесную мысль. И тогда, эта мысль, может быть, самая главная за всю жизнь, погибает под ногами полновесных словесно оформленных сущностей. Кожа бумаги трещит, нет ей покоя от жизнерадостных полных идиотских смыслов. Тогда и плетется из них вязь в надежде, робкой и хилой, наткнуться случайно на великую Мысль, на сущность высокого значения и красоты. Но мгновение утеряно. Можно помыслить назад, раскручивая гирлянду ассоциаций, но это тоже будет уничтожением.

Невозможно остановиться! Как плохо, что невозможно остановиться!

Разум бежит по проволоке, а внизу пропасть неразумия, дыра безумия. Чтобы удержаться, связываю мысли в смыслы и из них выстраиваю различные ажурные фигуры. Но и они изменчивы, непостоянны в своей сути. Они меняются в бесконечных, постоянных поисках Разума, в его безудержных, неумолимых и тщетных стремлениях обрести прекрасные очертания осмысленности, законченной мысли. Но мысли и смыслы то рассыпаются по человеческому сердцу, то нанизываются на стержни страстей.

Эту рискованную игру иногда называют философией, иногда искусством.

Ах, мудрость! Ах, искусство! Ах, это прекрасно! Ах, ах, ах...

Ну хлопайте, что ж вы? Почему...?

Но нет аплодисментов. Некому хлопать. Зал пуст и черной раскрытой пастью зловеще молчит. Но все равно Разум продолжает прыгать и танцевать на проволоке в бессмысленной надежде — может быть, кто-ни-

будь придет, может быть, кто-нибудь крикнет: «Браво!». Но вот волосы седеют, ноги начинают дрожать, и нет такого плясуна, нет такого канатоходца и игрока со смыслами, который бы не оступился, не споткнулся, не покачнулся.

Падают всегда. Вот тут-то мысль застывает, окаменеет, поток мыслей замирает, превращаясь в точку. Теперь я могу рассмотреть ее, теперь есть только одна великая жестокая Мысль:

а! — а! — а! — а! — ...

СЛОВО КАК ВЕЩЬ

Увидеть вещественность слова¹

*Ах, оставьте! Ах, оставьте!
Все слова, слова, слова!*

В обиходе мы часто встречаемся с суждением, что слова ничего не значат. И если вдуматься в эту сентенцию и в тот факт старения и опустошения слова, когда они (по слову поэта) ветшают и из них стирается смысл, то обнаруживается удивительная вещь. Действительно: слово-то не умирает, хотя и стареет, и опустошается, а умирает означаемое в слове. При старении слова жизнь уходит из означаемого, означаемое перестает переживаться, стирается и переходит в прах. Тогда слово теряет свою смысловую наполненность и тем самым омертвляет тот текст, в котором оно до сих пор проживало. Можно сказать, что в случае ситуации опустошения в слове означаемое сиротеет и тоскует в пустоте. Но с приходом других времен бывает так, что умершее слово вдруг воскресло, зазвучало живо, по-молодому, полновесно и сочно. И если обратить внимание на эти факты, то чаще всего мы обнаруживаем, что означаемое нашло новый контекст в качестве означаемого. Все это только указывает на то, что само слово «теряет себя»... - только в определенном текстовом потоке или в определенной единице текста.

Но омертвление текста связано с тем, что текстовой поток и даже максимально безличного характера текст есть нечто живое, в нем пульсирует кровь рядом лежащей эмпирической «живой жизни». Это и есть контекст, поддерживающий огонь для горения текста и обеспечивающий ему уникальный рисунок выражения, или, другими словами, — лицо. Другое дело, что безличный текст, к чему в идеале стремится текст научный, а также стирание субъективности в современных художественных (воображаемых) текстах, имеет единое тотальное, общее выражение лица. Оно больше склонно к маске и подобно ей. Но нормальный текст — это текст с «лица необщим выраженьем». Собственно на аналитическом разложении выразительности лица текста, когда производится постоянная смена центрирующих текстовых точек, во многом основано искусство различия Ж.Деррида.

Но как уже современностью выяснено, означающее никак не связано с означаемым. Может быть, за исключением случаев совпадения.

Слово стирается. Правда, дело не столько в этом, а в том, что стираясь, оно умирает в силу угасания контекста; умирает и высказывание. Когда же умирает вся онтология означаемого, то умирает и «система фраз» языка и тот же самый язык уже рождается как Иной. Так соотносимы тексты языка древнегреческого с текстами языка новогреческого, старояпонского с современным, древнерусского с современным русским и т.д.

Итак, слово есть нечто живое, обладающее свойствами зачатия, рождения, цветенья, плодоносимости, заболевания, старения и смерти. То есть слово органоподобно.

Разумен, однако, вопрос: что же я имею в виду под словом? Язык в целом? Речь? Письмо как писание? Высказывание? Или то, как выражаются сейчас, — дискурс? Говорение? Здесь же внимание будет обращено на всю вербальную реальность, которая выявляет и

высвечивает себя и языком, и письмом, и речью, и высказыванием, и говорением. В словесной реальности прежде всего отпечатано нечто выразительное. И если обращать взгляд на ландшафт, объем и масштаб всего поля выразительности слова, то несомненно приходится говорить об эстетическом потенциале слова. Интуиция, которая не может служить аргументом, которая скорей всего обманчива и ведет в заблуждение, но на которой так хочется обосноваться, подсказывает мне, что слово есть бесконечно развивающееся художественное произведение языка. Так же как и язык в целом представляет собой самопорождающееся художественное произведение, так и слово реализуется и в целостности языка, и в его фрагментарностях (речь, высказывание, вербальный текст и проч.) как художественное произведение². Поскольку словесная реальность становится и существует по законам и правилам производства выразительного продукта. А первый признак, отличающий всякое художественное произведение, — вдохновенность. Читая книги, слушая речь, подслушивая случайный разговор, беседуя, признаваясь в любви или ненависти, мы влечемся к вдохновенному и волеяневолей пытаемся уловить то выраженное словом событие, в котором мелькнула искра вдохновенности. Даже если такое событие произошло непосредственно со словом как единицей языка в речевом или письменном потоке. Отвлекаясь, но к слову сказать, здесь уместно привести суждения степного волка-конкретиста Всеволода Некрасова. Справедливо резко противостоящий пригоде, кабаковине, московской КЛАВЕ Бакштейна и несправедливо отбрасывающий со-друзников, многообразно говоря о точности в искусстве, он фактически утверждает вдохновенность восприятия. «Почему Мандельштам первый поэт? Потому что он лучше других умел быть себе и первым читателем. Тут точ-

ность — точность фокусировки внимания и постоянно активного, небезразличного отношения к предмету...»³. И для него самого такая вдохновенность есть бинокль ночного видения, который позволяет ему увидеть в глубинах словесных вод нечто одинокое и нутряное. Увидеть слово как вещь и явить его как вещь с большой буквы...

...А вообще, недаром случилось поэтическое выражение — божественный глагол. То есть слово, язык — само по себе божество. Язык в божественной роли, конечно, имеет иное свойство сакральности, нежели нормальное религиозное божество. В этом статусе он не кумир и не идол. Язык владеет человеком, он в нем проявляется, он в индивидууме может жить. Но по-разному: то как живой океан, Солярис, то как журчистый ручей, то как мутная вода в поросшем ряской пруду. Как божество, язык для живого человека обладает волей и желанием. Захочет — будет проживать в человеке полнокровной жизнью, всей своей мощью, не захочет — не будет. Язык-божество неосязаем, но это он чувственно проживает в личности. В этой роли язык идентичен Музе. И в любой момент может покинуть тебя. В то же время он не требует ни поклонения, ни славословия, он равнодушен к фимиаму. И жесток, и справедлив: может лишь одобрительно улыбнуться тебе, если ты занят каторжным трудом в слове. Язык в роли бога может делать всего лишь две вещи: одарять (и даже так, что у одаренного может создаться иллюзия власти над словом) и отнимать (и тогда у человека может образоваться иллюзорное ощущение «без вины виноватого» и наказанного). Почему он нас то одаряет, то отнимает, нам знать пока не дано, но по результатам труда над словом, со словом, можно заметить, что небеса тогда благосклонны к нам, когда мы из слова и при помощи его делаем предмет и особенно когда мы из слова творим вещь.

Путь от предмета к вещи

Так же как в природе человеческого сообщества есть предметы и вещи (и это не одно и то же), так и в языке есть слова-предметы и слова-вещи. И если в обиходе повествования и даже теоретического размышления-исследования слова «предмет», «вещь» часто синонимичны и потому взаимозаменяемы, то по семантике они различаются друг от друга. Но эти слова, как известно, являются частичными и семантическими синонимами.

Попробую десинонимировать их путем наложения семантики друг на друга, чтобы уяснить смысловое различие. Для чистоты процедуры приведу толкования этих слов по словарям Даля, Ожегова и Фасмера.

По Далю:

«Вещь ж, (...) нечто, предмет, отдельная единица, всякая неодушевленная особь, в обширн. смысле, все, что доступно чувствам. || Пожитки, движимое имущество, мн. вещи. || Менее правильно: дело, поступок, случай происшествия. (...) Вещество ср. отвлеченное понятие всего мирского и природного; материя, из чего образовано всякое тело, вещь, предмет; все доступное чувствам нашим и следов. Все противоположное существу, духу (...)»⁴.

По Ожегову:

«Вещь — 1. Всякое материальное явление, отдельный предмет, изделие и т.п. 2. То, что принадлежит к личному движимому имуществу. 3. О произведении науки, литературы, искусства. 4. Нечто, обстоятельство, явление»⁵.

Очень важно то, что Фасмер отмечает в этимологии ВЕШЬ как заимствованное из церковно-славянского от ВЕШТЬ и дальше приводит буквально следующее:

«В качестве дальнейших родственных форм предлагают либо речь. њрој «слово», лат. vox «голос...»⁶.

По Далю:

«Предмет м., (перевод лат. objectum) все, что представляется чувствам: предмет вещественный; или уму и воображению: предмет умственный»⁷.

По Ожегову:

«Предмет, -а, м. 1. Всякое материальное явление, вещь. (...) 2. чего. То, на что направлена мысль, что составляет ее содержание или на что направлено какое-н. действие (...) Отдельный круг знаний, образующий особую школьную дисциплину (...)»⁸.

Предмет — слово значительно более позднего образования. По Фасмеру, скалькировано с польского przedmiot — то же, что и лат. objectum.

Из соположения видно, что толкование Ожегова акцентирует возросшую в современном состоянии языка синонимичность Вещи и Предмета, некоторую утерю их глубинного смысла. Толкование Даля больше подчеркивает самодостаточность понятия Вещь, поскольку Вещь может быть не явленной, в то время как Предмет есть нечто пред-стающее, явленное.

В остатке несовпадения этих толкований ясно видно, что семантические контексты Вещи и Предмета при всей их идентичности различаются в одном существенном признаке.

Вещь — это то, что вокруг нас, что вне нас, это мы сами, существующие вне нас, для другого. Желаем мы того, или не желаем, но Иван Петрович и королева Елизавета существуют, так же как существуют зебра, воробей, кашалот, леса, Гомер и Лев Толстой, поля, береза и секвойя, как существовали ихтиозавры, какой-нибудь бондарь Евтихий, бык-рекордсмен Кузька, Гитлер, Ленин-Сталин. То есть вещи — это то, в чем есть проблеск и/или запас вечности. В этом отношении показателен вещественный контекст понятия «время». Та реальность, которую мы обозначаем словом «время», как известно, невыразима терминологически, понятийно. И чаще всего для обозначения или понимания этой реальности употребляются метафоры. Но мы никак не можем смириться с тем, что Время аналитически не пронцаемо. Любые попытки обнаружить, в какой точке

длительности находится субъект, наталкиваются на преграду слиянности, поскольку субъективное измерение и представление этой реальности впаяны в нее самое, субъективное протекание психической жизни (как состояние «дления» — Мамардашвили) размещено в объективной процессуальности.

Предметы — это то, что произведено нами или произведено языком в результате общения. Но что значит «произведено»? И притом, что в русском слове «предмет», этом скалькированном аналоге с польского, невооруженным глазом можно видеть ту работу языка, в результате которой конкретная Вещь не просто данное нечто, а обретшая знак (заметим, в предмете корневая часть — мета) и представшая перед умственным взглядом. Можно предположить, что в языке постоянно совершается движение по кругу от вещи к предмету и от предмета к вещи, что язык существующие слова-вещи и слова-предметы подвергает напряжению, пытаюсь уяснить в них качество запаса вечности.

Неоднократно к этим напряженным драматическим событиям языка, когда сталкиваются разные означаемые Вещи и Предмета, в попытке постичь их суть обращался И.Бродский, предлагая им различные толкования. Еще в стихотворении 1971 года «Натюрморт», обнаруживая вечность Вещи, он пишет:

Предподнося сюрприз
суммой своих углов,
вещь выпадает из
миропорядка слов.
Вещь не стоит. Не
движется. Это — бред.
Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет⁹.

Но здесь и позже Вещь и Предмет для него полные синонимы. И даже идентичны. Поскольку их означаемые интерферируются в совпадении поля прочности.

И Вещь, и Предмет тяготеют к вечности. И хотя в это время Предмет мыслится поэтом очень фигуративно («Грядущее настало, и оно / переносимо; падает предмет / скрипач выходит, музыка не длится...»¹⁰), но уже и в обобщенной вещественности, где слышится неумное стремление не столько раскрыть ее, сколько заинтриговать читателя существованием пылающей и не могущей проявиться тайны вечности. Вот этой тайной при погружении во внутрь Предмета Бродский, красочно представляя его читателю в стихотворении 1987 г. «Посвящается стулу», овеществляет и обесмертливает его эйдос:

Глаз чувствует, что требуется вещь
которую пристрасно рассмотреть.
Приметы его вкратце таковы:
зажат между невидимых, но скул
пространства...

И дальше:

Вещь, помешенной будучи, как в Аш-
два-О, в пространство, презирая риск,
пространство жаждет вытеснить; ...

Апология конкретного предмета, стула, логично завершается полным преобразованием Предмета в Вещь, отличительное свойство которой — бесконечность:

Он превзойдет употребленьем гимн,
язык, вид мироздания, матрас.
Расшатан, он заменится другим,
и разницы не обнаружит глаз.
Затем что — голос вещь, а не зловец —
материя конечна. Но не вещь¹¹.

Еще много раз поэт искал вещьность в конкретных эмпирических предметах, обращаясь, к стулу, столу, к стакану с водой, очень часто синонимически пользовался обоими словами, но от множества стихотворений

на эти сюжеты остается четкое ощущение, что Бродский точно знал: если предметы делаются, создаются из вещей, вещи никогда не могут делаться из предметов.

И действительно, если посмотреть на окружающие нас предметы и вещи, то неочевидное становится до рези в глазах видимым — из предмета можно сделать другой предмет, но как трудно, а чаще всего невозможно создать (сотворить) из Вещи Вещь. Так, если ощущать язык Вещью, то подлинно художественный текст есть не предмет, а именно Вещь, сотворенная, сделанная из вещ(ествен)ности языка. Потрясающий екатеринбургский художник, удивительный мастер вещей ни для чего, философ и литератор Константин Мамаев в рефлексиях своего художнического опыта очень точно раскрывает субстанциальность вещи. Он замечает, что «изготовленная вещь не противостоит неизготовленному существу. Наоборот, подлинная вещь оказывается первоначальным мостом к этому существу. Подлинная вещь вообще не противостоит. Подлинная вещь (...) является вместилищем и прибежищем существенно дальнего и разбегающегося ныне: человеческого и небесного, земного и священного. Такая вещь — это вещь ожидания мира в расширенном смысле слова, мира как события сближения»¹².

Мамаев в своих сотворенных вещах пытается собственным телом прочувствовать трансцендентность Вещи как таковой. В интерпретации своего опыта он по необходимости феноменолог, но в художественной практике он не редуцирует вещь к какой-либо предметности, а выводит нутрянность вещи через предмет на солнечный свет. И делает обескураживающие, парадоксальные открытия, когда ему приходится самому делать бумажную массу или шлифовать вручную по 12–15 часов частицу такой деревянной Нетки. Здесь приведу несколько его постижений о тайной сущности

вещи, доверие к которым аргументировано реальным уникальным опытом мастера по пути обретения вещи и преобразования предмета в вещь:

«Вещь не тиражируется. Она всегда имеет свое место. Не растворяет тебя в ряде впечатлений. Она никогда не агрессивна. Она способна быть вне твоего восприятия, и этим она выше не только кино, но и живописи, скульптуры и всякого изобразительного искусства. Как и произведение словесности, она говорит только тогда, когда ты обращаешься к ней. Как только ты отвернулся — она молчит, выжидает, обращается в себя... Вещь не рядоположена, она может существовать и в одиночестве. Она не центробежна, а скорее, центростремительна, бытие ее не экстенсивно, а интенсивно в ненавязчивости своего присутствия»¹³;

«...вещи по-своему выразительны...»¹⁴;

«Вещь — всегда ландшафтна. Она предшествует нам, она предлежит всегда-уже-здесь. Она окружает, но имеет нутро, таит тайну. Всегда настоящая, держит небо и уходит в землю — не огородишь акциденциями. Плод произрастания — она вместительна, одна и та же — изменчива»¹⁵.

Другими словами, в силу этих уникальных сущностных свойств вещи она не делается, не отсутствует, не производится, но присутствует, но может произойти и получиться, если окажется в благоприятных условиях для произрастания.

Механику случаяемости вещи и возможности ее произрастания можно наблюдать у Бродского в поразительном стихотворении 1994 года «Тритон». Дабы не вызывать праведный гнев филологов несправедливыми толкованиями и комментариями, я попытаюсь пройти вовнутрь части этой звукописи, где осуществлена фиксация метаморфозы природной вещи в слово-вещь.

Но вначале о тритоне, поскольку точку этого преобразования поэт обозревает из взгляда тритона.

В словарях читаю:

«Тритон, род хвостатых земноводных семейства саламандр. Дл. до 18 см (из ок. половины — хвост). (...) В период размножения живут в воде»¹⁶.

«Тритон, в греческой мифологии морское божество, сын Посейдона и одной из nereid Амфитриты. Он обитает в глубинах моря в золотом доме»¹⁷.

Тритон Бродского не имеет признаков мифологического персонажа. Более того, он сугубо биологичен. А согласно Брэму, реальный тритон в своей выразительности — существо по преимуществу метаморфозного порядка. Тритон — тот тип из семейства саламандр, эволюция которого в период размножения являет в наглядном материале плоскость и объем пространства Мебиуса, где и происходит превращение. Потому Бродский взглядом тритона на воду и слово вербальным изображением выхватывает из стихий воды и языка родственные уголки «вечного возвращения», расширяя зону Мебиуса, подобно «Метаморфозам» (1939 г.) и «Рептилиям» (1943 г.) М.Эшера. Глядя тритоном на воду, Бродский убеждается, что волны — это нечто, не имеющее формы. В русском слове волна он обнаруживает его бесформенность и любясь графической печатью буквы

Моря состоят из волн —
Странных вещей, чей вид
Множественного числа,
брошенного на произвол,
был им раньше привит
всякого ремесла....

Определение волны
заключено в самом
слове «волна». Оно,
отмеченное клеймом
взгляда со стороны,
им не закабалено.

В облике буквы «в»
явно дает гастроль
восьмерка — родная дочь
бесконечности, столь
свойственной синеве,
склянке чернил и проч.

Как форме, волне чужды
ромб, треугольник, куб,
всяческие углы.
В этом прелесть воды.
В ней есть нечто от губ
с пеною вдоль скулы.

Склонностью пренебречь
смыслом, чья глубина
буквальна, морская даль
напоминает речь,
рваные письма, —
некоторым — скрижаль.
Именно потому,
узнавая в ней свой
почерк, певцы поют
рыхлую бахрому
связки голосовой
или зрачка приют.

Заговори сама,
волна могла бы свести
слушателя своего
в одночасье с ума,
сказав ему: «я, прости,
не от мира сего»...

...
Иначе с волной, чем шум,
смахивающий на «ура», —
шум, сумевший вобрать
«завтра», «сейчас», «вчера», —
идущий из царства сумм, —
не занести в тетрадь.

Там, где прошлое плюю
будущее вдвоём
бьют баклуши, творя

настоящее, вкус
диктует массам объём.
И отсюда — моря.

Скорость по кличке «свет»,
белый карлик, квазар
напоминают нерях;
то есть пожар, базар.
Материя же — эстет,
и ей лучше в морях.
Любое из них — скорей
слепок времени, чем
смесь катастрофы и
радости для ноздрей,
или — пир диадем,
где за столом свои.

Собой превращая две
трети планеты в дно,
море — не лицей.
Вещью на букву «в»
оно говорит: оно —
место не для людей. ...

При расшифровке «вода»,
обнажив свою суть,
даст в профиль или в анфас
«бесконечность-о-да»;
то есть, что мир отнюдь
создан не ради нас¹⁸.

«В», почти каббалистически трактует ее в виде «гастро-ли восьмерки — родной дочери бесконечности». Зона метаморфозы расширяется, вода как вещь уравнивается с морской далью, которая преобразуется и получает форму речи, «рваных писем» или скрижали. Речь волны транслирует сообщение — «не для людей», то есть семантику содержания глубины и отделенности, семантику слипшегося времени: «завтра», «сейчас», «вчера».

И апофеозом того, как вещь-волна-вода превращается («случается») в слово-вещь-вода служит расшифровка слова вода — «бесконечность-о-да».

Вероятно, если раскапывать глубины зоны превращений предмета в вещь и обратно, можно обнаружить, возможно, цикличность, спиралевидность, круговые или дуговые пути метаморфоз. Мне же здесь хотелось только обратить внимание на существование и присутствие невидимых сущностных связей и обращенностей друг к другу природно-живого и производно-живого, на существование зоны метаморфозы между материей и языком. Которая, как мне представляется, масштабней, шире, значительней и совершенно неизведанна, нежели знаменитая ризома.

Интерьер сознания и метафора «качества языка»

Приспособления и интерьер сознания

В языке театральной практики существует понятие *приспособления*, которым обозначают совокупность личных приемов настройки психики для преобразования, для достижения достоверности характера персонажа, момента игрового события, изображения жеста и проч. Эстетика актерских приспособлений разнообразна и вполне разработана, но тем не менее качество приспособлений практически не поддается трансляции, передаче, а предельно индивидуализовано. Они всегда и только результат личного опыта, они формируются через груды проб и ошибок, они вырабатываются всегда в единственном числе для единичных актерских ситуаций и являют собой уникальную психическую собственность актера или режиссера.

В мыслительной работе философа, литератора и поэта также существуют такого рода приспособления, по рельсам которых человек настраивает свое мышление для продуктивной и эффективной работы. Эта настройка располагается в языке, связана им, ограничена им и по природе своей является вербальной. Практически всегда мы метафоризируем эти приспособления

и тем самым присваиваем, делаем их собственными до такой степени, что порой они в багаже сознания становятся личными символами. Поскольку мы всегда стремимся к семантически наполненной речи, чаще всего выводим за скобки содержание приспособлений, то и все богатство их смысла мы омертвляем и хороним в силу иллюзии ненужности.

Однако в современном философствовании существуют опыты радикального отказа от привычной аналитической философской работы и опыты усилия по возрождению энергетики означаемого путем выявления содержания приспособлений. Наиболее показателен в этом отношении опыт М.К.Мамардашвили, особенно в его анализе мыслительной биографии Декарта и Канта. Мамардашвили в этих работах идет не по линии истолкования содержания персональных философий, а пытается проникнуть в биографию духа философских субъектов, чтобы увидеть, каковы условия зарождения мысли, и то, как происходит акт рождения мысли. Поэтому его пронзительный взгляд был направлен на уяснение характера индивидуальных приспособлений для философской работы. Приближаясь Декарту или Канту, он пытается постичь форму мысли как форму индивидуального приспособления и делает это посредством дешифровки очевидного. Читая его работы, поражаешься способности автора видеть тайну в очевидностях, как будто он постоянно был вооружен заветом конан-дойлевского Шерлока Холмса: искать спрятанное на самом видном месте. Но разыскивать, только имея в виду, что философское спрятанное Декарта и Канта спрятано не специально, а лишь потому, что приспособления являлись формой их мысли и не представлялись этим авторам значимым.

Так, отмечая основное «онтологическое переживание» Декарта: «как вообще что-то может длиться» — Мамардашвили прямо говорит о том, что такие при-

способления, как «нелюбовь Декарта к нерешительности, к меланхолическому состоянию... имеют в действительности символический смысл», поскольку они есть «выражение сути философской работы»¹⁹. Каждое такое адаптивное устройство, уникальное и предельно атомизированное, связанное с нашим переживанием расположенности себя во времени, Мамардашвили растягивает как одну понятательную структуру. Причем он раздвигает и растягивает те вербальные единицы языка, в которых означаемое, то есть прежде всего неопределенные частицы, наречия и местоимения, не определено, инверсировано или искажено.

Когда встречаешь — читаешь — такой текстовой поток (письменный или устный), в котором регулярны ритмические обращения к неясным, колеблющимся в своих значениях структурам языка, и именно если *читаешь* его, то убеждаешься, что в таком тексте они призваны на свет не столько для того, чтобы спрятать мысль, но являются как бы *окнами* для разглядывания пространства, скрытого за видимой реальностью языка. Мир излучает себя, мерцает, шуршит, дышит сквозь некие нечетко определенные фактуры языка, которые природой своей неопределенности служат проводниками такого состояния мира. Они фактически задают строй языка данного текста и выражают структуру стилистики ума, создавшего такой текст. Тогда можно сказать, что подобного рода чтение — медитация над текстом. Так, в книге лекций «Картезианские размышления» (и в устной, и в письменной формах) М.К.Мамардашвили, растянув адаптивные устройства картезианского языка, в подобной медитации над текстовым потоком Декарта, произвел вскрытие и описание не речи или письма, но стилистики Декартова размышления, стилистики его ума.

Что касается первого, то Декарт как-то заметил, что «важные суждения» чаще встречаются в «писаниях» поэтов, нежели философов, и объяснил это тем, что

«есть в нас искры знания как в кремне, — их философы извлекают посредством разума, но посредством воображения они высекаются и сверкают ярче»²⁰. И когда Мамардашвили обращает свой взгляд на местоименности у Декарта, то он работает не только как философ, но и как художник. А мы знаем, что у Мамардашвили-говорящего артистизм был неотъемлемой сутью его мыслительного перемещения.

Что же касается тайны узла, к которому притягиваются философы и художники XX века в поисках аутентичной выразительности, то достаточно очевиден в практике поэзии и прозы тот факт, что именно на местоименных и междометных фактурах языка наш умозрительный взгляд останавливается и в них упирается. И при этом появляется ощущение, что за скальной породой местоимения и даже междометия существует удивительное совпадение (*coincidencia*), как любил говорить сам М.К., не в способах постижения метаосновы местоимения и междометия, а совпадение в чувствовании того, что стоит и может открыться за скалой местоименности.

Мамардашвили, говоря о сознании как страстной, пассионарной силе, опираясь на Платона, выводит некий закон соответствий и, перед этим замечая факт невозможности словами преобразовать себя, полагает:

*(здесь) «есть внутри нечто, какая-то штуковина, и она фонтанирует на разных уровнях через разных людей и в разные эпохи какими-то одними и теми же вещами, которые согласованы между собой, как бывают согласованы символические соответствия. Бодлеровский *correspondance*»²¹.*

Это высказывание Мамардашвили являет собой поле совпадения, поскольку на это место в стихии языка указывают самые различные гуманитарии. Так, Ю.Лотман сочувственно цитирует Р.Якобсона:

«Связь местоимений, обнаженно грамматических слов, с зиянием, оголяющим гласные от промежуточных согласных, побуждает вспомнить подписанный Хлебниковым и его сотоварищами по «Садку судей» 1913 г. манифест с тезисом о главных, понятых «как время и пространство (характер устремлений)» в противоположность «краске, звуку, запаху» согласных»²².

А сам Хлебников говорит:

«...Такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее»²³.

В эту же точку попадает и Набоков, герой которого из романа «Дар» Годунов-Чердынцев утверждает, что есть в стихах *«еще тот особый поэтический смысл (когда разум, зашедший за ум, возвращается с музыкой), который один выводит стихи в люди»²⁴.*

Факт впадения в междометность, местоименность и наречия столь различно взыскующих гуманитариев свидетельствует о наличии некоей невидимой объектности, реалии которой скрыты в языке. Если мы допускаем это, то тогда эти реляционные (по слову Якобсона) речевые единицы не просто вербальные поддержки передаточного (коммуникативного) характера, помогающие выталкиванию из человека содержательности высказывания, но при нашей постановке их в курсив сознания мы обращаем их вне-знаковую содержательность в расколотую вещьность символа. И в речи, и в письме мы постоянно производим такие символические структуры, которые тотчас умирают в нас как символы и которые мы обращаем во вспомогательные служебные структуры языковой коммуникации.

Здесь также играет определенную роль такой фактор, как свойство суггестии, которым обладает язык в качестве объектной коммуникативной структуры. В слове есть и избыток смысла, и есть тот остаток, мусор, упаковочная фактура, которая не входит во всю энергетическую

потенциальность слова, мешает целостной энергетике его смысла. Суггестивная сила слова возникает и проявляется, когда оно вносится в непривычные ему обстоятельства, сложенные из других слов, и в этой ситуации начинает повторяться. Для всякого слова в языке есть исхоженные и знаемые пути-тропинки. Когда оно помещается не в свой путь, когда попадает в целину молчаливого ожидания, то спящая в нем упакованная энергия прорывается, заставляет артикулирующего ударно повторять его, втискивая не в знаковоприсущие ему пространства. Этим разрушаются его первичные ожидания.

От повтора междометность (а она ведь по природе своей есть то, что находится между метками, т.е. выражаемое помещается между означаемыми), обретает внезнаковую содержательность, которая выполняется и реализуется как суггестия. Последняя соединяет внезнаковую содержательность с ассоциированными знаками эмпирической реальности, т.е. обнаруживает (фиксирует) себя в качестве символа. Символизация в этом случае производится и формируется из стремления избежать определенности. И символ тогда являет себя в виде нечто, лежащего в пространстве между объятиями определения.

* * *

Каким же образом Мамардашвили актуализует междометные единицы языка, освещает их так, что они становятся видимыми, становятся символами, и что же он может нам сказать в результате таких попыток разрыва символических структур об этой неопишуемой не-знаковой реальности? Если, допускает он, язык фиксирует временную протяженность, все точки времени, где каждая точка есть событие, то мы постоянно находимся в

ситуации смерти, смерти-рождения, мы постоянно рождаемся. Темпоральными описаниями мы символизируем поворот, поворот, мгновенность:

«...основное онтологическое переживание — это переживание длительности и второго шага, выражаемого словом «потом», — а то, что в промежутке, — punctum cartesianum»²⁵.

Здесь мы сталкиваемся с одним парадоксом, который фактически не имеет решения. (Необязательное, но необходимое). В силу условий самого существования языка и потребности в сообщении, употребление таких выражений в повествовании и рассуждении, как «тогда, когда», «теперь», «сейчас», «затем», «потом», «до тех пор, пока», к тем ситуациям, в которых время как объект приложения отсутствует в своем содержательном смысле, необходимо. Но оно же и необязательно, поскольку этими выражениями мы зачеркиваем путем метафоризации нашу принадлежность ко времени, нашу природную расположенность в темпоральном пространстве. И это продвижение метафоры в символ являет в них нам намек на существование вневременной реальности и ее адрес. И если обратить внимание на то, как пользуется сам М.К. такими временными связками, как «уже» и «еще», то достаточно четко видно: когда они не несут на себе содержание обстоятельства времени, когда они не указывают на прошедшее или на наступившее, то эти слова-связки выражают лишь темпоральную протяженность нашей наррации, нашего разъяснения или обсуждения. Тем самым они прячут вовнутрь переживаемые говорящим (пишущим) смертные точки личностного времени, природную темпоральную содержательность индивида. Они тогда служат разделителем ритма индивидуальной мыслимости и ритма его личных переживаний: ритм письма (говорения) один, а сообщающий расположен в другой временной размерности. Все — эти еще, теперь, тогда, когда, затем, уже,

потом — есть насилие моего личностного времени, диктат того времени, что определяет временную форму моего тела, составляет Я. То есть Я-время всегда «настоящее» тем, что своей природой и жизнью язык совершает и производит акт агрессии над временем.

Для Мамардашвили эти нефункциональные временные протяжки языка служат подпорками под вводимое им понятие «плодотворных тавтологий», которым он расшифровывает формулу Декарта, известную как уравнение его cogito, ego sum:

«...Сказав, «я существую» (и сейчас я делаю первый шаг) мы попадаем в область тавтологий, условно назовем их плодотворными тавтологиями ... в область тавтологических равенств или уравнений».

И чуть далее разъясняет их суть:

«...тавтологии возникают в той области, в которой нет причин, оснований. Что-то является основанием самого себя. Это и есть онтологические равенства, или тавтологии»²⁶.

Весь мамардашвилиевский опыт работы с тавтологиями — свидетельство того, что всякая тавтология есть повтор и прежде всего повтор — а не вариация. А если повтор есть прежде всего возвращение той минуты, той протяженности, той точки-единицы времени, которая уже была, а значит, свершилась, то повтор — и в этом плане тавтология — продуктивны тем, что:

1) они возвращают меня в ту точку, где я был и теперь как бы есть;

2) они переносят бывшую точку времени в будущую и, тем самым, делают на-стоящее (т.е. меня стоящего);

3) они говорят (показывают) мне, что во времени есть своя непостижимая мне жизнь. Время может двигаться иначе: скажем, слева направо, справа налево, вниз — вверх, свертываться, принимать различные невообразимые формы (С.Дали), зеркально отражать себя, спиралевидно преобразовываться вдруг в шар, эллипс, нестрогую бесформенную кляксу.

В симметрии времени не прошлое и будущее симметричны, они расположены не по отношению к линии координат. В нем симметричны те плоскости, на которые оно распадается, которые оно продуцирует и рождает. Поэтому ось координат назначается, изменяется и перемещается в зависимости от изменения того, на какие формы распалось время, или же какую форму оно обрело, и оттого, куда, в какую точку переместилась точка наблюдения.

К тому же, внимание на пространство «тогда, когда» есть попытка усмотреть то, лежащее за бледной пленкой языка, невозможное движение времени, которое в этих междометных вербальных единицах запечатывает соединение видимого, знакомого и знакового с тем, что невидимо, незнакомо и не имеет знака. Ведь если мы слышим или встречаем в тексте ТОГДА, то этот промежуток времени мы как бы видим и уж во всяком случае мы его как-то знаем, потому что он есть только некий беззнаковый знак, указывающий на то, куда мы должны посмотреть, где мы должны услышать. Но следующее за ним — КОГДА — нами невидимо; мы только знаем, что в этот промежуток времени нечто происходит, «случается случай», производится само событие, нам еще неизвестное и нами невиданное. Именно поэтому в этих неопределенных/определенных единицах языка тавтологии свидетельствуют о себе как символ.

Собственно говоря, здесь сам собою возникает вопрос: что это за символ, если мы не замечаем его как символ, не видим его как символ, если оказывается необходимо какое-то усилие в том, чтобы увидеть в тавтологии смысловую природу символа?

Тавтологии эвристичны: в них есть нечто, что интенсифицируется. И это интенсифицируемое нечто есть то объектное, которое не является нам явно и определено. Только в тот момент, когда мы обращаем свой взгляд на тавтологию, взгляд, очищенный от предна-

меренностей, взгляд не предубежденный и разглядывающей, только когда мы касаемся взглядом этого нечто, только тогда мы вводим тавтологию внутрь себя и вводим в тавтологию энергию нашего взгляда, нашего рассматривания.

В символе человек стоит на краю, не идет по краю, не движется по краям, а стоит в трепете от ледяного ветра на краю бездны. Бездны безумия, потому что тавтология как всякий повтор и есть род безумия. На краю бездны между антропологическим и органическим. Ведь для органоида повторение и есть жизнь, бытие. Для человека повтор — это кусок пустоты, дыра бытия, это деятельное несуществование. Человек в символе находится на краю бездны: максимальной и экстремальной сборки себя и падения в повтор как в расщелину безумия. Потому что здесь вопрос заключается не в том, куда смотреть (когда идет умозрение), но в том — откуда смотреть, так как сложность заключена в необходимости смотреть, находясь «в подвесе» (как говорил М.К.), т.е. из точки, которая отсутствует.

И действительно, если тавтология — это прежде всего повтор, не вариация, не какое-то изменение, а именно повтор одного и того же, то чтобы не попасть в машину безумия, важно в принципе установить ритм повтора, возможность его начала и конца, и силовые линии, пронизывающие и обеспечивающие данную тавтологию. И главное — важно установить возможность и необходимость остановки. Если рассмотреть простейшую тавтологию: «единожды нуль равен нулю», то только в повторе мы можем обнаружить, что в нуле есть преданность единицы, что нуль есть предчувствие и стирание единицы. Именно в этом смысле эта тавтология есть символ отношения нуля и единицы, плоскости этих отношений, так как здесь интенсифируется усилие отсутствия, которое не происходит, когда тавтоло-

гия теряет повторяемость, т.е. когда эта математическая формула выступает в прямом своем функциональном виде и значении, а не в фактуре тавтологии.

Что делает тавтологическое высказыванием символом?

В нем сознание символизируется в результате того, что в высказывании совершается мелькание промежуточности. Оно производится посредством некоторой наличной странности. Так, в ответе Декарта на вопрос о способности Бога создать ненавидящее его существо: «Теперь не может!» — Мамардашвили обращает внимание на то, что здесь содержится четкая интуиция существования особых протяжек времени и главное состоит в том, что протяжки времени где-то есть и бывают совершенно не такими, в которых живет человек как темпоральное существо. Это какое-то эмоциональное состояние сознания, когда оно ощущает, что эти протяжки времени мы можем переживать как уверенность (веру) и как невыразимое (ни телесно, ни вербально) знание, но в поле выражения оно попасть не может. Другими словами, некоторые протяжки времени принципиально не подвластны нам и не поддаются ни постижению, ни выражению, хотя мы их и переживаем и порой можем их исполнять. И иногда исполняем, не замечая того. Поэтому Мамардашвили осуществляет такую метафизическую поддержку, упирая на то, что в тавтологии как символической структуре скрыта тайна того, «каким образом бесконечность (именно она) может уместиться в конечной форме»²⁷.

Когда промежуточность находит троп странности в речевом высказывании, то это препятствие делает высказанную тавтологию символом. Задача размышляющего над беззнаковой языковой структурой заключается тогда в том, чтобы увидеть в не-значащем и в не-означаемом указание на существование тайны и то, что эта тайна — другая сторона не-означаемого, которое есть вечное в языке, вечное в смысле неделимости. Вот этот проблеск вечного и обращен к нашему взгляду.

Чтобы увидеть связки сознания, которые в речевом потоке или в потоке письма служат подпорками мышления или играют роль колеса для передвижения мыслительности, необходимо их сделать зримыми. То есть нужно эти автоматические связки обрамить, оскульптурить, и лишь затем возможна расшифровка символа. Но для того, чтобы открыть потайную дверь, нужно знать, где она находится; нужно суметь увидеть дверь в сплошной стене. Иначе мы оказываемся в положении Буратино, имеющего ключ от двери, которая неизвестно где находится.

В языке постижения и освоения мы можем видеть и отличать символы метафорического характера от символов неметафорических. Первые — всегда являющиеся, видимые протяженности языка, образные знаки преткновения, некие преграды удивления. Вторые — символы вне пространства явленности. Они есть, а не являются. Они — протяженности, но скрытые, невидимые. Они и есть невидимость и неслышимость языка, речи, письма. В некотором роде они — умершие символы, точнее, трупы символов. Умерший символ — это, видимо, символ без той энергии, которую задает движение языка. Если он движется к символу, тогда символ жив, представлен и предъявлен нам во всей полноте. Если же движение направлено не к данному символу, тогда язык проскакивает ту связку, что когда-то где-то была символом: для того, чтобы изобрести способ передачи тока, мышление направлялось на то, чтобы создать провод, но для создания источника тока, генератора, сознание было направлено на другое, хотя в его орбите находились провода как предметы, несущие ток. Возможно, язык становится из первичной символической работы. И первый знак — всегда символ, а не метафора, поскольку в нем соединяется известное и неизвестное.

Прикосновение нашего взгляда оживляет эти «трупы» символов. Когда Мамардашвили говорит о плодотворности тавтологий, он фактически воскрешает умер-

шие символы, превратившиеся в своей омертвленности в горячее для движения языкового потока. Воскрешая их, то есть обращая их в исходное, изначальное состояние, он совершает органическое обращение возврата, подобно тому, как если бы бензин вновь обратить в нефть. Воскрешая их, Мамардашвили возвращает словесным структурам органическую жизнь природного символа, того естественного символизма, который породил человека как человека мыслящего.

* * *

Что мы избираем и делаем, чтобы внутри таких «плодотворных тавтологий» остановиться и не упасть в «мертвую точку» колеса сознания? Кроме всевозможных психических и телесных структур, с которыми в разнообразных отношениях и связях состоит наше мышление, оно также обладает, по-видимому, некоторыми самостоятельными свойствами. Вряд ли эти свойства можно отнести к ведению психологии, так как они касаются прежде всего внутреннего устройства сознания. Интересно и удивительно в своей не явной и не агрессивной очевидности такое устройство связок в мыслительной работе, которое можно обозначить как *интерьер сознания*, где «плодотворные тавтологии» образуют символическую рациональную конструкцию. Интерьер сознания нам не может быть явлен — он не предметен и уникален. Он не может быть представлен и показан. Интерьер сознания видим лишь самосознанию, носителю сознания, хотя последний, как правило, его не видит, потому что не смотрит на него, не вглядывается в него, не наблюдает за его изменениями. Да и какая нужда его разглядывать, если ты в нем живешь? Интерьер сознания не открывается ни в речи, ни в письме, ни в тексте. Но и речь, и письмо, и текст есть свиде-

тельство, удостоверение для другого глаза того, что без такого устройства, как интерьер, никакое сознание просто не существует, не живет, не работает.

Несущие и реляционные фактуры сознания, по которым несется наше мышление, неоднократно явлены и представлены нашему взгляду — только в преобразованном виде. Но вот передо мной отец, мать, брат, друг, возлюбленная, сосед и ... я ничего про них не знаю. То есть я не знаю, как складывается или разгибается их мышление, за что оно цепляется, как оно укладывается спать, что мышление предпринимает, чтобы работать, играть, читать, как решает, что забыть, а что запомнить? Что происходит в сознании штангиста, когда он на помосте перед штангой? Набоков как-то заметил: меня безумно интересует человек, когда он остается один в комнате, что делает человек, когда он один?

Очень часто мы употребляем выражение: да ведь он не рефлексирует, не осознает то-то или то-то. То есть субъект, производящий речь, письмо, текст, часто не осознает, как он это делает, не обращает внимания на несущие рельсы своего мышления, не осознает ту свою явную недостаточность или преимущество, которые до рези в глазах очевидны другим, но не воспринимаются носителем данного сознания, существуют в нем как бы автоматически.

Все это говорит о том, что интерьер сознания, который фактурно не закреплен в мире, является некоторой интересубъективной объектностью, не закрепленной и не выражаемой в пространственной и временной протяженности. Интерьер сознания значим, содержателен, но он не знаков. Он нам известен, но поскольку он не воплощен императивно (возможно, тайна знака, означивания, кроется в волеизъявлении, ведь слитность выражающего и выражаемого есть проявление целостности воли), и хотя он есть некоторая форма, которая дана нам вместе со всем остальным, что в нас есть и

что есть мы, он получает знаки не от нас. Интерьер сознания выстроен в нас вместе с нашей личной выстроенностью, и знак его абриса получает Другой, который существует в дистанции от меня как Другого. Свое, собственное, внутреннее не есть Другой, и как таковой интерьер сознания не получает интеллигибельного знака, которым обычно увенчивают сенситивную работу наши речь и письмо. Интерьер сознания, поскольку он не нуждается в сообщаемости, не получает чувственного соприкосновения и обозначения чувства и как имеющий вещественность не определен в силу своей трансценденности. Но в практике эмпирической работы мышления интерьер сознания прощупываем, доступен нашему чувственному пониманию, хотя по причине своей не-знаковости он не дискурсивен и не поддается описанию.

Каждый из нас знает, как он работает, как сидит на стуле, когда пишет: один на кончике стула, другой — поджав ноги под себя, третий — удобно расположившись в кресле. Это все не требует сообщения. И когда я формирую, образу для себя интерьер сознания и помещаюсь в нем, то спонтанно и инстинктивно принимаю позу, максимально комфортную и приспособленную для того, что мне делать «сейчас», а что «потом», а вот эту заметку записать «тогда, когда», а вот о другом посмотреть «потом», и вот это надо мне «еще» продумать, хотя я «уже» об этом как-то писал и т.д. Но ведь это не психология, а рациональное устройство возможности для интеллектуальной деятельности. Интерьер сознания — это не сфера бессознательного. Наоборот, это вполне известное, известное и понятное, это та осознанная привычность созданного, выработанного уюта мышления, которая не нуждается в сообщаемости. И хотя при этом фактически используются объектные хронотопические устройства языка, интерьер сознания уникален, он образован предельно индивидуализованным способом, и только в ему (субъекту) присущей манере мыслить, только для этого единственного способа движения мышления. С феноменом интерьера сознания чаще всего

сталкиваются архивисты, поскольку вокруг содержания чернового текста и на его полях, как правило, существуют различного рода знаки, сигнализирующие автору текста, как нужно располагаться и передвигаться в устройстве собственного мышления. В интерьере сознания предельно высок и непередаваем уровень притязаний личности на единственность. Однако при строительстве интерьера сознания личность стремится отделить себя от всеобщих, тотально-антропологических структур мышления.

* * *

Словесные приспособления тавтологического характера сказываются и в формировании контекстуальных обстоятельств масштабных ментальных образований. Образуясь во внутреннем речевом потоке размышления и устраивая само размышление определенным образом, они, как правило, незримо присутствуют в тексте в качестве контекстуальных несущих правил мыслительного движения. Во многом этим определена судьба картезианского сомнения в российской философской практике. Дело в том, что внутренний дизайн в нашей ментальности устраивается по принципу избегания усилия. И прежде чем принимать для себя проблематику рационального сомнения, в нашем мышлении образуется следующий барьер: нужно ли специально оборудовать интерьер сознания, когда «и так сойдет»? Сам принцип сомнения нам как бы не нужен.

О «качествах языка»

Литературный дискурс являет нам также еще один факт художественно-эстетической онтологии языка и зависимости письменной речи и слова как такового от

внутренней материи языка. Показательно, что на этот феномен языковой реальности обратили внимание не лингвисты, а сами художники слова и исследователи метафизики художественной реальности. Этот феномен М.Пруст в эпопее «В поисках утраченного времени» обозначил метафорой *качества языка*.

В анализе метафизики этого романа М.Мамардашвили пришлось обратиться к сфере отношений между тем, что Пруст назвал «качествами языка»²⁸ и «моральными клетками»²⁹ психической реальности. Пытаясь прочитать в «Поисках» их «внутреннюю книгу, состоящую из неизвестных знаков», и подбираясь каждый раз к этим «знакам неизвестного», он так редуцирует прустово замечание о качествах языка:

*«У нас есть знаки и предметы, а еще — мы, которые должны соотнести знаки с предметами, и в языке есть также особого рода знаки, которые показывают истину сами по себе, не нуждаясь в операции соотнесения языка еще с каким-то другим предметом. Это и есть качества языка»*³⁰.

То есть качества языка фактически есть «беззнаковые» знаки — они лишены видимой связи с эмпирическим миром, в них есть вещественность, плотность, но они лишены предметности. Поскольку же эти отношения не могут быть предьявлены в условиях и границах терминологической понятийности, то для этого у М.К. оставался единственно возможный путь — соединить их с собой, прочитать эти знаки переживанием, рискуя своей имманентной стилистикой понимания.

Возможно, интерьер сознания Мамардашвили-читателя-исследователя в этом случае обставился следующим образом. Для того, чтобы уяснить, чего я не могу понять, чтобы суметь увидеть поле непонимаемого в своей душе, необходимо его извлечь из глубин бессознательного и осветить это непонимаемое овеществленным размышлением. То есть, чтобы «беззнаковые» знаки внутренней книги Пруста стали видимыми мне са-

тому, они должны появиться на пересечении моего взгляда (непонимающего) с взглядами других. Лишь на пересечении взглядов может образоваться подиум, на котором «беззнаковый» смысл этого текста овеществится в производстве моего понимания и станет видимым, хотя бы на мгновение. Но для устройства такого события понимания, необходима третья сторона — публика, слушатели³¹. Чтобы найти смысл событийной авантюры этого размышляющего чтения и адекватно выразить его, я должен метафорической повествовательностью поведать о том, как я увидел пространство прустовского пути. Может быть, даже используя вымысел.

В исследованиях и размышлениях все мы пытаемся исполниться в рамках понятного, прокатиться по рельсам заведомо понятого, которое приемлемо и признано. И это связано прежде всего с тем, что мы рождаемся в рамках понятного. Понятное — раньше нас, оно старше нас, понятного очень много. И даже когда нам удастся попасть в пространство парадокса, то неожиданность найденной максимы знаема и приятна (что немаловажно) своей понятностью. Но разве это понятное — понятно?

Если идти от языка, которым наговорены обратившиеся в письменный текст «Лекции о Прусте», то в них можно заметить один знаменательный мыслительный террористически-провокативный оборот. В нем речевая императивность заключена в форму риторического вопроса, который настойчиво призывает читателя к тому, чтобы он ощутил удивление.

«Разве это понятно?!» — вопрошая и восклицая, утверждает лектор.

Ясно, что вопрос не безадресен, хотя как риторическая фигура он ориентирован на пустоту контекстуального отклика. При этом четко заметно, что вопрос родился, сооружен и представлен нам с одной целью —

помочь различить в темноте ясного, так сказать, тени этой ясности, различить бугры и межи в ясном потоке понятного.

Фактически в этих случаях (а этот оборот Мамардашвили использует во многих своих текстах) налицо литературный прием остранения. Обращенный не только к слушателю-читателю, но и к самому себе, прием используется с большой подготовительной работой и чрезвычайно энергично. Эта острающая риторическая фигура речи — опора, на которой совершается усилие мысли; она призвана перевернуть взгляд Ума так, чтобы обнаружились пространства неистинности мира, пометить их, раздвинуть и сделать их наблюдаемыми.

Понятное — не ландшафтно, а пустынно. Ландшафт смысла образуется только при проявлении и обнаружении свойств знака, а они, по слову Мамардашвили-Пруста, знаки неизвестного и тем самым рельефны. (Более точно в данном случае было бы сказать, что они — углубления, инталии.)

Как углубления в монотонной пустынности написанного, сказанного, понятного они являются как бы вегетативным корневищем языка, эдакой грибницей его, или, на языке Мамардашвили-Пруста, — качествами языка. Эти качества языка и спасают нас от террора понятности, которая в силу неландшафтности полна неистинностями.

В чем эти неистинности?

Да хотя бы в том, что

«истина и правда ... есть что-то, что витает между предметами или между словами. Видение истины есть видение ... «промежвидение»³².

То есть в сказанном, написанном — и следовательно, понятном (что сказано, написано субъектом понято) — правды и истины нет, а в природе языка, в его органике, в его вегетативном устройстве она есть. И чтобы найти «жалящий укол истины», то есть хотя бы

одну инталию в плоской пустынности понятного, необходимо уловить «птиц» (Мамардашвили-Пруст), «вылетающих из междусловья, из междузначенья, или из междусмысла».

Метафора *качества языка* призвана также явить, сделать видимым, художественно изобразительным субстанцию словесного «зазора», который вообще-то не субстанциален по определению. Из Пруста М.К. вытягивает и акцентирует смысл «зазора» как пластины сжатого времени, которая является границей между видимым и невидимым когитальным миром.

Между понятым и знанием располагается мгновение — и оно представляет собою прозрачную платину сжатого времени. Мне представляется это важнейшим открытием М.К. Пластина сжатого времени есть всегда, она неуничтожима, неразрушаема и она отделяет *понятное* и *понятое* от знания как естественная органичная граница, которую сознание не способно преодолеть. Она прозрачна и в своей способности языкового видения мы устроены так, что не можем ее увидеть. Сначала — одно, затем — другое, есть понятное (фиксированное, ставшее понимание) — и в этот момент нет знания, есть знание — и в этот момент нет понимания. Или одно — или другое. То есть мгновение как пластина сжатого времени в поле данного случая существует *ВСЕГДА*, или, говоря иначе, — *ВЕЧНО*, то есть являет собою проблеск вечности.

Зазор между состояниями сознания — понимать (в данном случае — чувствовать) и знать (назвать, дать имя — слово) — это и есть пластина сжатого времени³³. Только соединение их рождает акцию понимания, и оно возможно только как акция.

В чтении этой книги М.К. меня не покидало ощущение, что для его опыта проживания Риска необходимым было обнаружение себя (*identity*) в сфере сжатия и разжатия времени. И если у Пруста время не просто

раскручивается, но именно разжимается, разархивируется, как бы обращаясь в разнообразно изогнутую, но не спиралевидную ленту, то текстуально Мамардашвили выстраивает себя иначе. Все эти вариации, кружения вокруг невидимостей, перетекание которых идет по основе прустовской текстуры, связаны с одной фантастической целью — постоянного «держания» иероглифов-знаков «внутренней книги» Пруста с тем, чтобы перманентно устраивать сдвиг и катарсис собственного сознания как единственное и максимально адекватное понимание.

М.К. заглядывает, рискуя собой, в то узкое пространство листа Мёбиуса, где проходит плоскость сгиба. То есть он может производить мысль и себя как мысль, лишь живя в пластине сжатого времени.

Пластина сжатого времени между понятным и знанием значима не сама по себе, а той формой, которую она обретает. И все дело в том, как мы ее индивидуально переживаем.

Эти формы проговаривает язык, отделяя в своих мизансценах одно от другого:

- Вы так думаете? — Или:
- Вы так считаете? — Ответ:
- Я не думаю, я — знаю.

Здесь в зазоре (этой пластине сжатого времени) имеется в виду, что *ПОЗДНО* мыслить, поздно думать, потому что я *УЖЕ* знаю. Прозрачность пластины в языковом отношении определена тем, что сжатое время исключает возможность и необходимость нанесения на себя слова-знака, облечения себя в покров вербальности. Кстати говоря, в других местах исследования психологической топологии пути М.К. настаивает на том, что рассматривать что-либо или размышлять о чем-либо *уже* всегда поздно. Но и понятное само по себе совершает какие-то определенные действия по ускользанию от нашего разглядывания и демонстрирует эти действия нам.

Мамардашвили, размышляя о внутреннем эстетическом потенциале языка, отчетливо видел внутреннюю связь случая реальности и случая в языке, как свершающемся // несвершившемся событии.

«Самая интересная (что можно прочитать как непонятная и неизвестная одновременно — В.К.) категория событий — неслучившиеся, хотя ... в мире названий и языка мы их воспринимаем, как случившееся»³⁴.

То есть то, что предстает перед нами как случившееся, фактически есть иллюзия, фантом понятного, который предстает перед нашим взором только потому, что **ЯЗЫК** придал ему такую форму. Придал и передал. И потому понятное обладает формой фантома. Понятное есть избыток в силу того, что в нем излишек ясности. Именно этот излишек ясности М.К. стремится избыть, редуцируя и его. Он еще раз повторяет: «если я понял, то потому что уже понимал»³⁵. Анализируя подобное, он обнаруживает новый «зазор»: между «качествами» психической жизни (они идентичны «моральным клеткам» жизни) и «моральной клеткой» (она «выделяет себя не в качестве отдельного и нами видимого индивида, а в качестве индивида мира»³⁶. И тогда:

«Если я отождествил... покрасневшие щеки с моральными клетками, то в художественном произведении это — качество языка, которое существует и в нашей жизни ... Альбертина употребила слово и по этому слову Марсель заключает, что ее можно обнять. Качество языка не есть смысл, аналитически сообщаемый нам речью»³⁷.

Из этого достаточно противоречивого представления об отношениях между невыразимыми состояниями сознания Мамардашвили выходит, снимая новый «зазор» апелляцией к наличию «неизвестной страны». Но это уже другая метафора, другой смыслообраз, обнимающий тело еще одного ментального мира среди миров, которые он так чувствовал.

Качества языка — это ключ к полнообъемному взгляду на «Лекции» не только как на философское, но и как на художественное произведение, ибо эти *качества языка* есть то, чего нет в тексте, но то, что держит текст в своих объятиях. Они являют слипшесть наррации и размышления. Это не *повествование о размышлении*, а размышление вместе с повествованием.

Вздохи языка

В любом языке, и русский здесь не исключение, существует достаточно большой набор вспомогательных грамматических средств, которые являются и единицами высказывания, и полноценными высказываниями, и отдельными словами, тяготеющими к междометиям и/или к местоимениям. Как правило, такие граммы в достаточно сильной степени эмоциональны, зачастую обладают фактически неизмеряемым и неизмеримым объемом значений (чаще всего ситуационных). Как выражающее, они являются вербальными неопределенностями, которые постоянно мечутся в поисках означаемого.

Эстетическое свойство граммы

Сфера неопределенных и неопределимых моментов бытия нуждается в фактуре выражения. Когда мы погружаемся в глубину смысла грамм, которые по природе своей вынуждены транслировать неопределимость, то в первую очередь обнаруживаем, что смысл здесь затаен в характере выраженности. При том, что в данном случае смысл порожден чисто эмотивной сфе-

рой, фактически без работы рации, и вербальные оформления его, даже возникшие как выплески подсознания, носят на себе печать эстетики. То есть такого рода языковые неопределенности можно обозначить как эстетограммы. В пространстве случая, когда наступает событие, бытийственные необходимости выступают в обнаженном виде. Бытие бьется в оболочке своей немоты, пытается резкими ударами разорвать липкую пленку текстовых поверхностей и прорывает ее самыми невообразимыми вербальными образованиями.

Словесная единица неопределенности в русском языке богата формами. Наблюдать жизнь этих форм удобнее всего, рассматривая писанный текст, так как здесь они представлены в фиксированном виде, занимают определенное место в пространстве текста. И отсюда сразу же видно: выражение неопределенности в текст прорвалось из речи, из устного потока языка, становящегося и производящего нечто.

Речь пойдет о пустоте пика выразительности, который в практике языка реализуется в структурах междометия и местоимения. Фактически тогда, когда язык нуждается не только в междометии в чистом виде, но и в метонимии, и в том случае междометия, в функции которого часто эстетически значимо выступают и вспомогательные частицы, наречия, союзы, а то и предлоги.

Местоимения, междометия, наречия, часто союзы и предлоги, другие вспомогательные структуры — это пустое место смысла. В потоке речи и пространстве текста они образуют точечные узлы. Как точки, которые разрываю движение речи или письма, они есть останков движения речевой выраженности мышления. Они подобны ван-гоговской картине «Стул Гогена». Язык рисует отношение как отсутствие субъекта и при помощи предмета проговаривает собой вещественность этих отношений и связей. Присутствие отсутствия смысла указывает на наличие в неявном виде другого смысла,

который находится в состоянии не выговариваемых объятий контекста³⁸. В последнее время к проблематике скрытого смысла и неопределенности его выражения во вспомогательных структурах языка обращаются исследователи пространства метафорики. При этом, сталкиваясь с необходимостью рационального представления о чувственности понимания, которое направляет и обеспечивает наше рациональное пред-понимание, философы пытаются рассмотреть не лингвистическое, а метафизическое содержание метафорики в целом и в частностях, выявить залежи и формы смысла в метафорических образованиях. Так, для других целей в качестве методологического инструментария С.С.Неретиной была наглядно сфокусирована эстетика смыслового содержания таких граммем. Чтобы не излагать своими словами ее подход, я вынужден привести достаточно большой пассаж из ее последней книги. Усмотрев значимость идеи тропов для средневекового и современного мышления, она пытается «через эту идею представить саму идею». И дальше разворачивает:

«...и прежде всего через тропы, иронию, оксюморона (сочетания противоположных значений, соединение несоединимого, в логике приведшего к идее равносильности высказываний), метонимии (переименования, состоящего в переносах слов с одних объектов — видов знаний, предметов — на другие, связанные друг с другом по смежности, сопредельности или вовлеченности в некоторую ситуацию, вид метонимии представляет синекдоху — название части вместо целого и наоборот), метафоры, то есть механизма речи, который, как любой троп, состоит в употреблении слова, обозначающего некий класс предметов или явлений для именованного объекта, входящего в другой класс, в каком-либо отношении аналогично первому. Ирония, метонимия и синекдоху — это виды метафоры. Они различаются между собой по способам редукации или интеграции. Метафора связывает

разные категории вещей, она в основном выполняет функцию уподобления и аналогии. В расширительном смысле, как о том пишут современные словари и древние учебники, она может быть применена к любым видам слов в непрямом значении. Выражение «Сократ — животное» может быть прочитано и как логическое и как метафорическое, где под «животным» можно понимать не род «Сократа», а диффузный комплекс признаков (грубость, нечистоту), создающих образ индивида. Логическое определение может быть прочитано как образное выражение, при котором собственно логические признаки устраняются. Метафора, таким образом, изначально эквивалентна (омонимична). Метонимия осуществляет функцию сосредоточения целого в части, причем в этом качестве (в средневековье) она выполняет, в одном случае, редукционистскую функцию, а в другом — интегративную (тогда она называется синекдохой). Но в любом случае она осуществляет эту функцию через жесткую дифференциацию одной вещи (одного качества вещи, одного способа бытия этой вещи) от другой. Ирония же по существу негативна; в иронии нечто, облачаемое в форму согласия, то есть тождественное по форме, оказывается противоположным по смыслу... ирония выражает метатропологический смысл, поскольку она разворачивается в поле осознания ошибки (или неправильности) суждения, мышления, анализа. Ирония диалектична по существу, она употребляется сознательно, с одной стороны, ради самоотрицания, с другой — ради выражения апорий, возникших при размышлении. Отметить это очень важно, поскольку различие между тропами позволяет обнаружить многообразие аспектов, благодаря которым по-разному выглядят универсалии — то как особенные формы самой философии, то как иллюзии. Когда мы через часть представляем целое, это явный случай тропа, который колеблется между метафорой и метонимией (синекдохой), поскольку

*единичное, которое вместе является частью универсального и представляет через себя универсальное (сращено с ним), с одной стороны, связывает разные категории вещей, показывая **реальность** предиката (что Сократ таки животное, и именно эта животность реальна в нем, с какого бока ни посмотри, с логического или «тропического», только бы реальность была проведена через сознание, он идентифицирован с ним), с другой — способствует, образованию и пониманию **концепта**, с третьей, если подходить к ней как к количественному собранию признаков, она может быть понята **номинально**. «Сократ» метафорически выражает человека как мудреца, сына каменщика, здесь он идентифицирован с мудрецом и сыном каменщика. Метонимически же он может быть сведен к животному или интегрирован в класс животного»³⁹.*

Вот это эстетическое свойство граммем неопределенности в принципе показывает, что человек, как человек говорящий (homo speaking), не только «может быть интегрирован в класс животного», но и заключен в тюрьму языка. В ту вербальную тюрьму, которую построили другие, но он в ней родился и живет. Родина человека — это тюремная камера (а часто даже подземелье) языка. А что такое подземелье или, говоря по-нынешнему, андеграунд языка? Это, как известно, сфера бессознательного, в которой — опять же как известно — человек чисто эмоционален, живет во влекомостях и пребывает в недрах влечений. То есть существо, язык которого знает только одно время — настоящее. А это язык животного, язык природы, поскольку природа живет настоящим.

Конечно, в андеграунде языка есть и другие проблемные пространства, которые порой перестраиваются или оборудуются хозяевами под нормальное жилье. Так, в нынешней ситуации русского языка конституированием и легитимизацией ненормативной лексики,

лексики различных видов маргинальных субкультур и др. заняты многие литераторы постмодернистского толка, стремящиеся «задрать штаны бежать за комсомолом». Но это, как говорится, их проблемы.

Меня же интересует как раз именно та нормативность языковых структур, через которые жизнь желаний и влечений прорывается через тропику и метафорику вовне для того, чтобы обрести память (утраченное время) и надежду (будущее время). И тем самым, найди означаемое, обрести определенность.

Эстетическое в таких граммемах прежде всего связано с качеством выразительности, так как означающее и означаемое в условиях неопределенности являют собой слипшееся неделимое целое. И выявление метафизического смысла в них зависит от уникальных характеристик и свойств слова, которое индивидуализирует и фактически диктует исследователю методологию анализа.

Если с таких позиций подойти ко всей тропике и метафорике языка, то именно для философского анализа открываются необъятные возможности для анализа чувственных структур понимания, которыми так богаты метонимические грамматические фактуры. Особенно таких речевых пространств, как местоимения, наречия и особенно междометия. Я же остановлюсь лишь на одной неопределенной частице.

Гримасы частицы ВОТ

В языках есть частицы определенные и неопределенные по своему содержанию, которые практически непередаваемы по собственному полному семантическому смыслу, по различию характера и качества экспрессии выражаемого на другой язык. В одних языках — это частицы, в других — им соответствуют артикли. В русском языке они порой замещают другие части речи и берут на себя функции то междометия, а то и местоиме-

ния. А между тем в них заключена и скрыта энергия выразительности предельно индивидуализованных процессов речевого поведения. Порой они даже совпадают с единичными точками в мимике, как бы фиксируя их в звучании. Именно подобные слова образуют, формируют и диктуют ритм не только речи, но и разворачивания стиля мышления.

Совершенно замечательна в русском языке полиэкспрессивная частица ВОТ⁴⁰. Для начала обратим внимание на некоторые случаи фиксации частицы ВОТ в письме и речи. Например, школьное:

Вот моя деревня,
Вот мой дом родной,
Вот качусь я в санках
По горе крутой ...

Или из описания народного жеста:

«Во-о!» — сказал он и показал
большой палец.

И еще более выразительна и мощна в своей конкретике по метафорическому изображению существования как жеста частица ВОТ в поэзии Д.Хармса:

Вот и дом полетел.
Вот и собака полетела.
Вот и сон полетел.
Вот и мать полетела.
Вот и сад полетел...⁴¹

Эта частица замечательна по своему содержанию, которое может быть с избытком, а может и отсутствовать, т.е. находится в состоянии качания от полноты к пустоте. Это слово в современном русском языке частица; в словаре Даля оно раскрывается как сущность указательного наречия и междометия⁴².

Логика грамматики фактически замечает четыре ситуации его появления в языке.

Первая характеризует силу его самостоятельности, его, так сказать, семантические возможности. Так сказать — это потому, что натурального семантического содержания у этого слова нет. Как частица оно связка, посредник между означаемыми, а также между означающим и означаемым. Собственно говоря, это в целом и очерчивает контуры всего пространства и размещения этой частицы в общем строе и совокупности частей речи русского языка. Здесь лишь мы можем говорить о каком-то квазисемантическом смысле, который проявляется в качестве основного самостоятельного свойства частицы ВОТ. Данное свойство заключено в способности показа, указания на непосредственно происходящее. Фактически такой своей способностью ВОТ осуществляет средствами речи остановку взгляда, поворот и переворот движения взгляда, изменение его направления. Его языковая самостность в этом случае раскрывает себя как изменчивая промежуточность: она перемещается от плоти языка к плоти физикалистского тела. Она раскрывает себя как точка встречи трансцендентности с физикой тела, встречи, в которой осуществляется и воплощается возможность смотрения, взглядывания. Промежуточность же свидетельствует собою о том, что частица ВОТ не только обладает сходством с телесным жестом, но фактически сама есть жест, жест языка. В этой неопределенной частице язык жаждет иметь уникальную материальную оболочку и стремится обрести форму для свободного изображения и выражения, не прикрепленного, как в обычном речевом строе, к оковам собственной определенности, к оковам своих границ. Потому в слове ВОТ так явственно слышится тоска по материализации движения речевого потока, движения языка по направлению к нескованному стихийному волеизъявлению. Можно сказать, что в данном слове речь желает выпрыгнуть из оболочки языка.

Вторая ситуация проявления частицы ВОТ в языке, также связанная с показом и указанием, характеризует другое ее свойство — способность быть необходимым элементом принудительного уточнения. В этой ситуации слово ВОТ выступает в роли подручного средства, когда вопросительное местоимение или наречие не обладают самостоятельной силой, чтобы выразить полноту ситуации. Замечательно, что, выступая вспомогательным средством здесь («вот какое дело!», «вот в чем вопрос!»), частица ВОТ находится под ударением, т.е. фонетически могущественна и агрессивно открыта. Ударностью она фактически являет себя властным и агрессивным направляющим без означивания, лишь с пометанием пути к означиванию. Речь здесь начинает диктовать и диктует перемещение внимания. И можно сказать, что в данном случае частица ВОТ — это точка обращения письма в речь. Вспомогательность частицы ВОТ здесь выглядит достаточно иллюзорно: сила семантики местоимения или наречия практически не определена, она бесформенна, номинативный смысл их свидетельствует о смятии в поле речевого высказывания и это смятие оборачивается невыносимой слабостью, которой и пользуется частица ВОТ в качестве графемы, нанося интонационный удар, придающий четкое направление для осмысленного взглядывания и смотрения. В самом деле, когда мы произносим: «В чем вопрос?», «Какое дело?», «Здесь», «Там», «Этот», то вне контекстуального содержания в качестве высказывания эти слова почти лишены смысла, поскольку их субстанциональная неопределенность включает в себе многозначные возможности смысла. Те возможности, которые в практике адресно актуализует контекстуальность речевой ситуации. Фактическая поливариативность смысла и закрывает возможность истолкования таких слов в пробе на истину, на точность знаковости. Поливариативность определяет расщепление семантического смысла по всему полю кон-

текстуальности, доставляя ему возможность побега из тюремной камеры высказывания. Однако язык владеет и управляет нами и своими семантическими структурами не хуже тюремного надзирателя. У языка трибунальная природа и он сверхчувствителен и сверхреактивен. Поэтому он не допускает образования транспарентных дыр в своих микропостройках, что хорошо видно во фразеологизмах.

И получая удар («Вот здесь!», «Вот этот!», «Вот в чем вопрос!», «Вот какое дело!») высказывание меняет и интонацию, и направление — из рассеивающего вовне, оно обращается вовнутрь, в утверждение, в точку твердости. Четкую и незыблемую. То есть частица ВОТ в таком высказывании присваивает всю энергию семантического содержания тех структурных единиц речи, к которым оно приставлено. Служебный характер ее здесь обманный: собственной экспрессивной природой ВОТ лишает те слова, к которым оно приставлено, их самодостаточности и интерсубъективирует речевого (или пишущего) субъекта. Тем самым в подобной частной ситуации речи можно наблюдать процесс подчинения таким образом действующего субъекта объектности природной организации, каковая здесь и есть язык. Кроме того, что язык в данной ситуации подавляет и подчиняет себе субъекта высказывания, он выступает и фактической Божественной сущностью, хронотопически над-лежащей поверхностью и той инстанцией, к которой апеллирует носитель языка.

Третья ситуация появления в речи (и письме) слова ВОТ являет его нам в качестве голой экспрессии. Оно здесь ни к чему семантическому не приставлено, не приобщено в качестве помощи. Можно сказать, что частица ВОТ достигает здесь пика реализации своей квазисемантичности в полноте самостоятельного усиления. (Вообще говоря, можно заметить, что во всех своих проявлениях эта частица стремится к тому, что-

бы наполнить себя семантикой, семантически исполнить себя.) В данной же ситуации его абсолютная экспрессивность, в которой сливается и слипается выражаемое и означающее, высветляет самодостаточность частицы как самостоятельную амплификацию. Здесь ВОТ в качестве частичности демонстрирует, что оно как слово промежуточно в дискурсивном потоке. И в экспрессивном вопле (или крике) оно обретает полноту собственного присутствия. Самостоятельность частицы сказывается здесь в том, что как слово оно работает и предлагает себя как увеличени-Е усилени-Я: «Вот прелесть!», «Вот вас-то мне и надо!» Здесь фактически амплифицируется поле изумления, удивления, поле радости или сомнения, поле досады или боли. В этом амплифицируемом действии экспрессия отчетливо предстает и становится наблюдаемой в виде того сгустка смысла, который не способен поместиться в семантическом поле высказывания. Здесь заметно также и то, что эта частица в усилении последующего слова агрессивна к нему тем, что она как бы забирает и присваивает содержательное значение слова-соседа. Тогда частица ВОТ фактически паразитирует на чужой содержательности, порой искажая ее до неузнаваемости. Частица ВОТ обнаруживает сильнейшую потенциальную интенцию к индивидуации, к обособлению себя, особенно когда оно выражающее и выражает непосредственно (без посредников) эмоцию тела или эмоциональное состояние сознания.

В четвертой ситуации частица ВОТ появляется в качестве не помощника, но посредника: она «употребляется в значении связки при именном сказуемом» (Словарь). Здесь она выполняет прямую функцию частицы и в тоже время этой частичностью способствует выражению и проведению для общности номинации действия, тем самым одновременно помещаясь в поле местоименности. Ситуация посредника знаменательна

тем, что именно здесь в несамостоятельной субстанциональности частица ВОТ вооружается семантическим смыслом, она получает Знак. Но знак этот парадоксальным образом фактически не обладает содержанием самой частицы. Поскольку же такой знак не самостоятелен, не природно присущ всему фонематическому естеству выражаемого, то он является чуждым последнему. Здесь частица ВОТ обнаруживает себя в качестве вороватого коммивояжера, маклера, совершающего на рынке словесной игры обмен между не принадлежащим ему содержанием. Процент, который получает слово ВОТ в результате такого обмена, составляет из того, что само слово ВОТ элиминирует собственную ответственность за содержание знака. Поскольку оно в этом случае фонетически явлено как местоимение, то оно идет еще дальше в уравнивании себя в языковых правах с позитивной безответственностью междометия. Частица ВОТ здесь выступает в маске междометности.

* * *

Вообще говоря, в силу своей междометной природы частица ВОТ обладает чрезвычайно богатой порождающей структурой фразеологизмов. Это и не удивительно, поскольку оно в вербальном потоке языка субстантивно живет прежде всего как выражающее. И как таковое генетически связано с устной речью и больше располагается в пространстве нефиксированного речевого потока.

Для того, чтобы в таком известном, каким является данная частица, увидеть его невидимое субстанциальное нечто (вещь или процессы), я должен в пустынной поверхности этого слова заметить некоторые упоры, некоторые препятствия для моего взгляда. То есть вообще осматривая и озирая всю поверхность частицы, я

должен что-то заметить. А чтобы заметить — должен спотыкаться на ровной поверхности, глади этой трехединой фонетической и литерационной фактуры. Должен научиться спотыкаться; иначе взгляд скользнет по поверхности слова ВОТ, скользнет мимо и не обнаружит неровности. Поэтому дальнейшее разглядывание частицы ВОТ — это набор заметок (зарубок) взгляда, который спотыкался о различные неровности при перемене угла зрения.

Разглядывание

Эстетический потенциал частицы ВОТ может проясниться и наглядно предстать, если подвергнуть её разглядыванию в отстраненной форме для усмотрения в ней ее объектной природы.

ВОТ — призыв присутствия. Оно выставление в публичность, на подмостки, на лобное место. Это жест показа и это показ убийства. В нем заложена демонстрация порки («Вот тебе! Вот тебе! Вот!»). И если включено выражение ритма, в котором осуществлен и воплощен событийный повтор (то, что в японской эстетике получило обозначение «дзюн-гяку», когда совершается движение по линии «туда-сюда»), тогда из частицы ВОТ явно выплещивается его эротическая энергия. В принципе ВОТ нечто вроде отстойника для выплеска агрессивности. Но главное здесь не сама агрессивность, а то, что сама частица является неким избытком выражения мести, любви, радости, горя, акции убийства или зачатия. Этот излишек можно назвать вздохом (яростным, горестным, радостным, ликующим, печальным, трепетным и проч.) мысли. Это всегда вздох мысли, вздох сознания.

ВОТ — это часто предъявление. И в данном отношении оно точка встречи голоса и тела.

Частица ВОТ имеет пространственную природу, фактически она являет остановку движения пространства, движения протягивающегося поля. Время движения речи здесь прерывается, и остановка, производимая данной словесной единицей, осуществляется как акция приложения печати, наложения печати, запечатывания. А всякое запечатывание уравнено с замыканием.

* * *

В силу своей природной направленности движения ВОТ закрывает дыры, провалы в протяженностях означивания и смысла. Оно останавливает длительность и само образует заплату на длительности и протяженности того, что должно быть выражено в целях коммуникации, закрывая эти дыры от возможного усмотрения. Другими словами, ВОТ как вздох сознания в силу многовекторности может не только пролагать путь к коммуникации, но и служить преградой, границей-разрывом для прекращения коммуникации. То есть сознание вздыхает, когда оно желает скрыть субстанциональный смысл выражаемого. Но и ее свойство проложения пути и свойство быть преградой указывают на то, что такое пограничье — это мощное пространство, подобное Великой китайской стене и воздвигнутое повседневной практикой языка. Это пространство пограничья удивительно по своей форме. В нем то проявляются чуть ли не глобальные протяженности (словом ВОТ можно обозначить все), то оно сжимается до микроскопической точки. Сам по себе смысл словарного употребления данного слова топологичен и частица ВОТ требует в повторе (речевом или письменном) остановку на точке. Частица ВОТ есть не синоним точки, но оно и требование, и утверждение такой точки. Позиция за-твердена, «застолблена», — точка поставлена и теперь речь

(взгляд и крик — голос) может длиться далее. Как требование остановки ВОТ есть предвестница точки и может быть памятником ей.

Как точка частица ВОТ есть прерыв, разрыв длительности и перерез протяженности. И тогда она враг и времени, и пространства. Но чаще всего, и именно когда в ней не достает силы для убийственного удара, данная частица являет собой точку переворота и поворота времени (то есть речевого пространства, — в письме же в этом случае она выступает как понуждение) в визуальный канал общения. Тогда частица ВОТ осуществляет показ чувственности и образует переходное поле (перевод) фантомов языка в материальную убедительность физикалистского тела.

Эта материализованная убедительность выражает тот телесный контекст, который гнездится в запредельной чувственности, как бы располагается в поле трансцендентности. И понимание его требует выхода за пределы эмпирической реальности. И даже, если сказать более точно, не выхода, но размещения данного конкретного «выражающего+выражаемого» в поле трансцендентного дискурса.

Занимая столь особое место в языке и образуя собой некое облако в речевом и мыслительном потоках, частица ВОТ являет собой воплощенную попытку прорыва сети симуляционных корней, которые гнездятся в нашей способности означивания. Неугасимое стремление вырваться из-под власти знака заставляет вербального субъекта прибегать к овладению жестом. При помощи ВОТ мы сами становимся этой частицей, разрывая нашу связанность с той онтологией знака, в которой мы определены и пребываем. И тогда посредством ВОТ мы изображаем событие, которое не может быть означено как таковое. То есть самую суть события. Но событие потому и событие, что в нем есть все, в нем сгущено и различное, и противоположное. Тогда (и чаще всего) ВОТ не просто точка поворота, но точка такого

неожиданного переворота («Вот тебе на!», «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!»), в котором изумление (или удивление) смешано. И из такой неразличимой слитости выражаемого просвечивает некая усмешливость, что сразу же свидетельствует об иронической природе этого словесного жеста. То есть мы обнаруживаем, что ВОТ телесно устроено по принципиальным законам иронии. Тогда можно заметить, что ВОТ есть вербальная визуализация парадокса.

В своем действии показа, принуждения и уподобления частица ВОТ как речевое тело выступает для ландшафтирования Лица в том отношении, что в качестве выражаемого оно практически принимает ту или иную миметическую форму. И краткость, его ничтожная темпоральная протяженность, есть фактический аналог мгновенности, неуловимости лицевого изменения. Но как и лицо известного нам человека может изменяться, скажем, в улыбке, только единственным ему присущим образом и тогда способ улыбаться этого человека есть вечное для него, точно так же языковая единица ВОТ совершенно индивидуализована и неизменна во времени. И как всякое мимическое движение лица есть выражение душевного состояния, которое искажает обычный упорядоченный способ изменения лицевости, так и слово ВОТ есть один из вечных способов выражения миметических свойств языка, который своей фонематической плотью искажает нормальный строй собственного лица и обрушивается в мир гримасой. А поскольку всякая гримаса есть следствие устройства маски (фр. *grimer* — подкрашивать лицо), то есть запечатывания, остановки времени и — самое главное — есть попытка омертвить живое, придать черты трупа живому лицу, остановить движение живых изменений, убить лицо как лицо, то и эта невразумительная частица ВОТ фактически есть агрессивная попытка убийства живой лицевости языка.

Вопрос здесь только в том, является ли такая попытка выражением стремления самого языка к суициду или же это антропологическая жажда убийства, которая гнездится в природе носителя языка?

Если оставить ответ на этот вопрос в стороне — он возможен в анализе конкретных текстов, — сам вопрос говорит нам, что частица **ВОТ** в языке относится к классу невозможных слов: это слово, которое не является словом. **ВОТ** — то слово, которое редактор вычеркивает, редактируя стенограмму или авторский письменный текст, это то слово, которое вычеркивает и сам автор, редактируя свой текст.

Почему он это делает?

Может быть, в бессознательной попытке установить «неэмоциональное равновесие предложения с эмоциональным равновесием абзаца», чем была озабочена Гертруда Стайн?⁴³

А может быть, в желании скрыть рабскую подчиненность носителя языка полноте его плоти, его направляющему течению?

Ведь когда редактор смотрит в текст, то он для него зеркален — в нем как бы заложена предустановка гладкого письма, в нем как бы не должны быть инородные письму неровности. И вдруг в глаза лезет корявое безмотивное **ВОТ**. Здесь эта частица вбирает взгляд редактора-читателя (хотя он особый читатель: читатель, предстательствующий даже не от имени языка, но от имени письма, он — цербер письма) и предстает на зеркальной поверхности текста упором, который отбрасывает взгляд назад. Слово **ВОТ** образует в данном случае точку между взглядом и зеркалом, направляющую точку императива, диктующую и терроризирующую наш взгляд, нашу способность видеть, смотреть. Эта точка есть сгущение непонятного: «видишь то, что понимаешь... Если бы мы в самом деле видели мир, мы бы его понимали»⁴⁴. То есть слово **ВОТ** здесь избыточный знак, как бы забредший в

текст алфавитного письма из какого-то другого. И действительно — оно попало в письмо из знакового строя устной речи.

Принадлежность этой частицы речи устному дискурсу несомненна. В нем слово ВОТ обладает полным правовым достоинством в отношении своих языковых обязательств и даже в ситуации якобы немотивированной явленности вытягивает на свет Божий контекст скрытых (или подпольных) чувствований. Его избыточность и паразитарность есть лишь видимость: чаще всего в этих случаях оно маскирует тело голоса, его тайные вожделения и пораженности влекомостями бытия. При переводе его в письмо оно переживает многообразный спектр семантических метаморфоз или ... зачеркивается. Тем самым производится заглаживание складки в тексте письма, что для текста не проходит безболезненно. При кажущемся достижении гладкости, нешероховатости, в таком письме можно обнаружить лакуны в плотно уложенном поле письма, которые смыслово значимы в своем, так сказать, акцентном содержании оставшегося во всем речевом потоке и строе устного высказывания. Проникая в письмо, слово ВОТ фактически демонстрирует себя в качестве призрачного (фантомально-го) двойника речевой реальности, поскольку как агент устного языка является в действительности тенью значения, тенью неопределенных мелькнувших, неоформленных мыслей и, в конечном смысле, тенью речи.

Слово ВОТ по природе своей символично, но еще чаще оно одето в форму символа. Его поведение аналогично тем трансформациям, когда человек в воинской форме — уже солдат. Но прежде всего именно с его помощью и при его посредстве рождается, образуется, делается и формируется символика языка и символ как таковой, то есть как целостное лингвосоединение. При этом ВОТ производит сплющивание смыслов, энергично сплавливая длительность и последовательность. Выразительность здесь абсолютна в темпоральном отношении, т.е. выразительность достигает адекватности переживания многообъемным временным событиям.

Связи слова ВОТ с голосом замечаемы лишь при отстраненном наблюдении. Во внутренней речи оно практически неуловимо и не поддается рефлексии. Потому что время произнесения, так сказать, «мысленно», занимает полностью темпоральное пространство сознания, абсолютно лишая его малейшего места для самосознательных процедур. Случай потому и случай, что в его поле невозможно автообращение; его можно «поймать», в него можно попасть, но его нельзя повторить, поскольку случай относится к плану Божественного: он сам волен повторяться или нет. Связь слова ВОТ с голосом возможна для понимания лишь тогда, когда есть темпоральное отстояние от производства этого слова.

Интересно, что в частице ВОТ, даже когда она нейтральна (то есть находясь в состоянии показа или связки в общей архитектонике предложения), общий план ее выражения тяготеет к восклицательности. Она в каком-то отношении не оставляет вопросов. В принципе она не различима по признаку пола, но поскольку она есть производное от голоса, то в ее пространстве можно наблюдать слабую индивидуацию в соотносимости с голосом. Адамическая же природа голоса как такового достаточно очевидна: голос это и выплеск вовне, и воинственность, и агрессия, и наступление. А это все свойства мужественности. То есть из-за родовой привязки слова ВОТ к голосу в нем проглядывает маскулинистская функциональность: оно также мужественно в проявлении выразительности. И когда оно в своем наличествующем материальном виде помещается в письмо, его маскулинизм стерт — оно тогда бесполо и в этой бесполости как бы лишено знака, лишено значения лицевости. (Читатель, вероятно, давно заметил, что для называния и обозначения «ВОТ» мне приходится пользоваться разными половыми предметностями, которые его определяют, — то «частица», то «слово».) И в

своем безликом состоянии оно находится в эротической норме: как амeba оно вполне способно к размножению, то есть в нем есть потенция быть полиэкспрессивным. В языке слово ВОТ и есть простейшее одноклеточное, способное к изменению образования и обретению той или иной половой определенности.

Но именно в письме мы можем встречать слово ВОТ в совершенно другой, не типичной для него ситуации. И тогда в из-вращении оно обретает другую, но четкую эротическую определенность. Часто помогая выражающему в утверждении и принудительном показе, оно выполняет роль жеста языка. Как жест языка слово ВОТ перверсивно и, врываясь в письмо, трансформируется в текст письма, само по себе не проступая в видимых очертаниях. В этом случае слово ВОТ как бы исчезает, а на самом деле уходит за кулисы разворачивающегося на сцене языкового действия, обращаясь в вид граффити. В этой текстовой форме оно фактически выплескивает из себя выразительное указание на что-то, на нечто. Тогда граффити есть выражение силы языка, его органики, в нем осуществляется та выразительность жеста языка, которым язык принудительным показом демонстрирует свою власть и над автором граффити, и над его читателем.

Такое перверсивное ВОТ встретилось мне в виде текста граффити на дверях пожарного выхода из школьного здания, который школьниками использовался не по назначению. Масляной краской на верхней планке дверного проема шла двойная запись:

**ЗДЕСЬ ВАМ НЕ ТУТ!
ТУТ ВАМ НЕ ЗДЕСЬ!**

ЯВЛЕНИЕ НЕЗАМЕТНОГО СЛОВА

Радостный проблеск вечности (В.Набоков «Дар»)⁴⁵

Читать роман В.Набокова «Дар» можно по-разному. Его и читают по-разному. И перечитывать его тоже можно различно. Набоковская проза — это такие тексты, удовольствие от чтения которых испытываешь не только при первой встрече с ними, но и особенно при перечитывании. И, как известно, сам Набоков считал хорошими книгами те, что влекут к перечитыванию. Этот автор писал как бы в уверенности, что его тексты расположатся в поле борьбы со способами быстрого чтения. И это не просто удовольствие, но смакование почти каждой фразы, а то и отдельных неожиданных или парадоксальных выражений. Это, как говорится, проба «на зуб» набоковской парадоксальной, во многом незаметной метафорики и проверка личного восприятия. Весь такой настрой не только располагает сознание читателя в каком-то экзотическом и в тоже время искусственно созданном простыми средствами месте, но создает случай смакования, которое получается только когда ты, воспринимающий, рядоположен строю интонации набоковского повествования.

Рядоположен — значит расположен в том же месте, что и Набоков-повествователь, значит силой твоего восприятия, силой твоего чувствования ты можешь поместиться в его место, точку, позицию и можешь так же *прикастаться взглядом* и так же *приникать ухом* к тем же вещам, которые он творил и ценил как драгоценные вещи. Что и означает быть подобным взгляду и слуху писателя. А пространство «Дара» в этом смысле подобно пещере Аладдина.

Тогда оказывается возможным рассмотреть следы путей, на которых располагается и образуется игра настроений и игровая смена состояний сознания в мире касания.

* * *

Вот Годунов-Чердынцев переезжает на другую квартиру, внимательно осматривает местность и: ...

«он искал того, что грозило стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств» (С. 38).

Попасть в пространство такого объемного внутреннего переживания, в место и точку чувства как такового возможно случайным образом, но только когда ты весь как пленка мембраны, когда ты весь в состоянии распутившейся мимозы и в тебе есть тончайшая, почти не осознаваемая и не наблюдаемая острая связь с миром предметного.

Чувств у человека — много. Но они сами по себе, а вот цвет дома может отдавать неприятным вкусом, скажем, овсянки или халвы. Реальность устраивает пытки для чувств. И чувства, как переживания, случайны, мы в них не вольны; мы свободны, но не вольны, и императивно попадать в чувство, в случай чувства не можем. Бросая себя в чувство, я совершаю не акт сенситивности, но акт мысливолия (или волемыслия), прохожу по поверхности переживания, и в этом акте совершает путь

жизни витальная основа моего мышления. Но чувственная сфера здесь не живет, не рождается, не взрывается. Она сама по себе в бытии не живет, а переживает и живет лишь моя ментальность, принимая знаки этой витальной основы за самое чувственное касание и постижение. При выбросе себя в кляксоподобное место телесных ощущений чаще всего мы имеем дело с фантомами, которые есть проекции нашего сознания, созданные воображением в тоске желания и из-за отсутствия чувственного события, происходящего в чистом виде. Фантомы эти — результат чувственных событий, спровоцированных нами самими.

Чердынцев вспоминает себя ребенком, выздоравливающим после болезни:

«Лежа в постели пластом среди синеватых слоев комнатных сумерек, я лелеял в себе невероятную ясность...» (С. 54).

Что это значить? Что именно делает этот ребенок, выздоравливая? Что это такое «невероятная ясность» и как ее можно «лелеять»? Чтобы такое понять попытаемся вчувствоваться в ситуацию ребенка, выздоравливающего после простуды. То есть, представим себя на его месте или, что более просто, воспроизведем в памяти свои детские ощущения обостренного восприятия. Когда в конце болезни температура спала, слабость почти прошла и ты лежишь в полном блаженстве ясного и радостного сознания и покоя. А во время болезни в глазах все мутилось, в голове была теснота от толпящихся там малозначащих и дурнопахнущих слов («в голове моей опилки»). Духота темной досадливости от ненужных, лишних желаний: скажем, нужно было думать о том, как тяжело поднять руку и хлопнуть веками. Или — грохнула дверь — и приходится вслушиваться и гадать, кто именно пришел и зачем он все ходит и ходит там и здесь. Вот такие мелкие и другие чисто физиологические озабоченности.

«...мысль моя омылась, окунувшись недавно в опасную, не по-земному чистую черноту...» (С. 54).

(Некстати: когда человек озабочен, то что это такое? Что в нем сидит?)

И вот мутная голова очистилась, и вот эту-то чистоту я охраняю от всякого воздействия. Я теперь настоroje, просто радостный сторож, который в саду сидит себе на ящике для сбора фруктов, таким погожим утром в конце июля, и глотает в себя утренний прозрачный воздух прямо из глубокой солнечной синевы. Все вбирающие органы настоroje — мои метафизические глаза и уши обострены так, чтобы мои физические органы не заглotalи бы ненужный шум, звук, изображение.

И вот уже нарциссическая рефлексия Чердынцева-Сирина-Набокова на собственное поэтическое видение своего райского преисполненного празднично-радостных событий детства. И отзыв воображаемого читателя-рецензента, который, как ему представляется, ...

«Неужели действительно он все понял в них, понял, что кроме пресловутой «живописности» есть в них еще тот особый поэтический смысл (когда за разум зашедший ум возвращается с музыкой), который один выводит стихи в люди. Читал ли он их по скважинам, как надобно читать стихи?» (С. 60).

Если эту воображаемую авторефлексию понимать буквально, то — мой ум в стиходелании заходит за и в сторону от моего обычного размышления, в сторону и за рациональное видение и слышание, то есть в сторону заботы ухватить истинное. Ведь в нормальном здравомыслии я всегда вроде бы работаю с истиной: или ищущу ее, или уверен, что она имплицитно есть и понимаема другими. В состоянии здравомыслия я живу в плоскости причинно-следственных связей: это случилось *потому, что*; это так потому, что; я делал это *потому, что* или *так, как*, или *постольку, поскольку*. Вот мой ум, ум поэта (воспринимающий стихи — уже поэт)

и попадает, заходит в сторону от подобного движения автоматического мышления, когда делает стихи. Более того, ум поэта (и читателя, поражается Чердынцев) погружившись в стихию за-разумного, возвращается с музыкой. Ум побывал где-то, где есть мне неизвестная и непонятная жизнь звуков, которые я не слышу, и эту жизнь принес стихами.

Это важное указание для читателей «Дара», поскольку данный текст, как и вся проза Набокова, направляет движение Ума за разум. Читатель, если вчитывается, вынужден совершать такое «хождение», чтобы коснуться еще ему неведомого, соприкоснуться с областью чего-то не-временного, вневременного, внепричинного, не того, что истинно для моего во времени расположенного мышления. Мало того, все это ключ к тому, что в романе существует в наглядном, но не явно видимом виде область «жизни какого-то музыкального мира», которая расположена вне привычных для меня ассоциативных связей, и она обнаруживается, если я касаюсь ее взглядом Ума.

Если же понимать эту метафору не буквально, а попробовать расшифровать ее, то можно получить нечто иное. Моя человеческая способность к поэтическому видению мира, оказывается, существует отдельно от реальности обычного бытия, даже отдельно от пиков подлинности, где экзистенциальные взлеты и падения не образуют параллельный обыденному существованию слой. Но мое Я-сознание, оказывается, может погружаться в сферу вне-мышления и в сферу другого чувствования, где светозвуковой ландшафт в принципе не поддается моему восприятию. И тем не менее Я-сознание может там бывать и извлекать оттуда *отзвуки* и *оттенки*, которые переносятся мною в преображенном (превращенном) виде (иначе он не могли бы здесь в мире нормальной рациональности быть представлены). Может быть, это и есть качество подлинности в поэзии.

Теперь, что же это за означаемое в этом сакраментальном — «читать по скважинам»?

Прежде чем заняться расшифровкой этой метафоры, помечу один разговор с двумя пропостмодернистки и профранцузски настроенными коллегами.

В повышенной влажности лингвистических постструктуралистских и постмодернистских испарений по поводу умных и научно выверенных разговоров вокруг проблематики текста, смысла, означивания и проч., как-то случайно мне удалось дилетантским вопросом-сомнением зацепить двух более молодых коллег на попытку понять — *а есть ли в океане текстов текст без означаемого?* И когда этот вопрос возник, то возникло и сомнение: а всегда ли существуют тексты только с означаемым? Так возникла идея — а не попробовать ли, взяв какой-либо текст, то ли заведомо абстрактный, то ли абсурдный, заведомо записанный не в свете общепонятной лексики, текст не конвенциональный, проанализировать такой текст под одним углом — есть ли там означаемое, или нет? Прояснить, возможен ли все-таки текст без означаемого. Для такого анализа мы избрали фрагмент сверхповести В.Хлебникова «Зангези» и «Псалом 66» современного конкретиста и концептуалиста Г.Сапгира.

Мы собирались в течение нескольких месяцев и втроем под диктофон пытались ответить на этот вопрос. Текст этого обсуждения опубликован. После того, как он появился в печати, еще раз его просмотрев, я увидел, что действительно мы дружно упирались в один вопрос и разговор у нас получился. Но в силу различных причин каждый из нас совершал свое персональное говорение в тщетной надежде, что речь выведет на какие-то постижения, а главное — что столкновение вслух неясных у каждого своих сомнений и непониманий даст возможность представить и *выразить* то контекстуальное содержание, смутное и внутри себя не оформлен-

ное, которое волновало и с необходимостью требовало выхода в некую конечность. Горящий металл личностных со-мнений (сопряженных в одном человеке разных мнений) желал вылиться в форму. И тогда это-то произошло в некоторой корявости: *выраженное не являло адекват контекстуальному содержанию души* вот в этой точке пламенеющего внутреннего размышления.

Тогда же я вспомнил об этом метафорическом месте «Дара», где Чердынцев (или здесь сам Набоков?) задает себе вопрос: действительно ли Кончеев понял, что главное в этом поэтическом сборнике не «живописность», и неужели он понял, что «ум, зашедший за разум», вдруг возвращается с музыкой? Читать стихотворение «по скважинам» фактически означает, что поэтический текст есть в некотором роде непрозрачное выражение. И в ландшафте такого текста есть какие-то прямые и обманные препятствия; наш глаз, ориентируясь в этом ландшафте, двигаясь по этому тексту, вдруг находит не обманную ложбину, а действительную щель, по которой можно опуститься и выявить поэтический смысл, «вернуться с музыкой». И если означаемое — это поле смыслов, то ясно одно, что это непроявленное поле, и текст — это, в общем-то, дикая степь, пустыня, в которой, если ищешь, можно обнаружить какую-то щель, или скважину. Возвращая этой метафоре однозначный понятийный смысл, в этом разговоре я солидаризовался с Набоковым: для того, чтобы прочесть текст, чтобы узнать, есть ли там означаемое, нужно двигаться по скважинам. В ответ тогда я получил психоаналитическую затрещину и обвинение в сексизме. Но если рассмотреть эту метафору на уровне сознания (а не подсознания — ведь известно, как Набоков относился к Фрейдю) как одно из возможных и эвристичных правил чтения поэзии, то нужно иметь в виду, что скважина — это не только символ вагины, но и узкое, глубокое отверстие, щель, некое рабочее приспособле-

ние для проникновения в глубинные слои земли. (Кроме того, благодаря наивному взгляду в философическом исследовании можно избежать столь обычного умножения сущности без надобности.) «Читать по скважинам» — значит четко видеть, что текст стихотворения есть словесная поэтическая масса многослойного произведения, где текст — грунтовая поверхность, в которой есть незаметные щели. По Набокову, в нее и нужно опускаться вглубь текста за музыкой, что не слышна на поверхности. Опускаясь в эти скважины, читатель может добыть поэтический смысл текста-произведения. И проблема не в толковании и вывертывании наизнанку метафоры «скважина», а в том, что в тексте стихотворения могут быть и пустые скважины, обманки, и вопрос упирается в необходимость обнаружения смыслодержающих щелей текста.

«Стрелки его часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени, так что нельзя было положиться на них, но судя по всему, день собравшись в путь, присел с домочадцами и задумался» (С. 60).

Набоков везде и постоянно подчеркивает, что он не склонен к мистицизму, что он принципиально расположен в мире рациональной ясности, в мире понимаемом и разумно упорядоченном. Вот только есть вроде бы беда с часами и этим временем, вообще со временем. Метафизику времени Набоков многократно, обильно и вариативно разглядывает в «Аде». Самостоятельное и странное поведение часов по отношению к привычному человеческому движению времени (эти оговорки у Набокова варьируются в «Даре», в «Приглашении на казнь», они встречаются в других романах и часты в рассказах). Набоковские часы не просто отстают, спешат или останавливаются, но пытаются противостоять времени. Они пытаются вести себя против правил обычного слома механизма, против упорядоченной неисправности этой

машины времени. Эти часы как бы проявляют свою самостоятельную волю, здесь намекается, что в них идет самостоятельная рациональная жизнь. Намек указывает на то, что объемное и масштабное движение времени не только возможно, но оно точно есть и неправильным поведением часовых стрелок подает знаки о своем реальном, но другом существовании. Что время располагается по отношению к субъекту, находящемуся в пространстве обычно-текущего времени совершенно иначе, что в другой темпоральной реальности есть другие правила движения и есть свои субъекты с иной темпоральной субстанцией. Время для Чердынцева (и Набокова) располагается пространственно. И теперь вот эта личная машина времени, которой нельзя доверять, поскольку она проявила своеволие, прямо-таки говорит, что фрагмент времени — день — своей изнаночной стороной может быть неким самостоятельным субъектом. Очень сильной антропоморфичной симфорой («день, собравшись в путь, присел с домочадцами и задумался») Набоков направляет взгляд читателя на обнаружение горизонтальной плоскости времени, хотя ведь в нашем восприятии время движется либо по кругу, либо по спирали, либо по восходящей линии.

«... и промеж всего того, что говорили другие, что сам говорил, он старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так, чтобы локти служили ему подлокотниками и душа бы влегла в чужую душу, — и тогда вдруг менялось освещение мира и он на минуту действительно был Александр Яковлевич, или Любовь Марковна, или Васильев» (С. 67).

Вот это «промеж всего того» включает в себе содержание границы-касания. Этим устанавливается, что между речевым пространством других, в которое вовлечен и сам Чердынцев, и между пространством его собственной внутренней речи герой «боковым зрением»

пытается рассмотреть (помимо этих не совмещающихся речевых полей) не прошлое, настоящее или будущее собеседника и собеседников, а природу этого конкретного Другого, его внутреннее лицо. И вот это («старался, как везде и всегда, вообразить») указывает на то, что он это делает способом, который изобретен и отработан Чердынцевым с сознательной целью — сместить точку ментального наблюдения для производства адекватного понимания Другого через образ выразительности чуждого тела. Снова антропоморфичная симфора — локти другого служат подлокотниками — описывая этот способ фигурального перемещения и помещения не своей физики, выражает мыслительно-чувственную имитацию: повторение мысле-движения тела Другого.

Имитация способа автоматической мыслимости Другого мною, то есть того способа, когда желание «сесть» в кресло, «принять» определенную позу переходит в движение тела, не просто расшалившаяся игра воображения. Для Чердынцева-Набокова повторение внутри себя этой автоматической мыслимости, которая ведь отлична от его (Чердынцева) мыслимости, перевода желания в движение его тела, фактически «меняет освещение мира». В результате такой имитации точка личной сокровенности (душа) помещается в такую же точку другого и тогда другой человек становится ясен до того и без того, чтобы вовне он не выговаривал. Более того, в результате не выражающейся вовне имитации Чердынцев на какое-то мгновение совмещается с этим Другим так, что становится им. Но это только мгновение, поскольку уже находясь в нем, он уподобляется «путешественнику в заморской стране», *«где не все чуждо, но где многое изумляло ..., базар на заре, голые дети, гвалт, чудовищная величина фруктов»* (С. 67).

Уже только одна такая картинка о мире бессознательного, о богатстве предметности ментально-чувственного пространства раскрывает содержание набоковско-

го отношения к Фрейдю и к психоанализу в целом. Обычно негативное отношение Набокова к Фрейдю воспринимают с некоторым удивлением и списывают за счет его литературной мегаломании. В то же время подобная метафорика в представлении содержания психической реальности — характерная составляющая его письма. Как известно, стилистике мышления Набокова присуща не только метафоричность и способность к вариативному расширению и производству тропов, но и жесткая дискурсивная номинативность ученого-энтолога. То есть представителя той области знания физического мира, в которой требуется прежде всего способность к именованию и классификации. Неудивительно, что генерализующий подход Фрейда к психической реальности бессознательного и выделение влечений Набокову виделись ненавистной болтовней по производству «общих идей» и шарлатанством. Фрейд для него не просто «шарлатан», а тот враг (как и Достоевский), который работал на поле психической реальности. На вызовы фрейдовского психоанализа в определенном отношении он отвечал и «Камерой обскура», и особенно «Адой».

А пространство психической реальности его чрезвычайно интересовало. Вот после рассказа о самоубийстве несостоявшегося поэта, обычного мальчика русской эмиграции с псевдопоэтическим голосом (литературным прототипом которого явно был пушкинский Ленский, что воспевал «и нечто, и туманну даль», а вся фабула «треугольника, вписанного в круг» Яши, Рудольфа и Оли — до нюансов повторяет историю Ленского, Онегина и Ольги), идет картинка сферы психосознания его отца. Отец Яши

«так и не выздоровел: загородка, отделявшая комнатную температуру рассудка от безбрежно безобразного, студеного, призрачного мира, куда перешел Яша, вдруг рассыпалась, и восстановить ее было невозможно, так

что приходилось пробоину как-нибудь занавешивать да стараться на шевелившиеся складки не смотреть. Отныне его жизнь пропускала неземное; но ничем не разрешалось это постоянное общение с Яшиной душой ...» (С. 80).

Для Набокова существование другой реальности несомненно — он на нее спокойно ссылается, ее наличие многое объясняет в жизни сознания реальной личности. Наш рассудок, наш разум по-картезиански ясен, он может существовать в разных режимах, которые задают обе реальности. Они же задают температуру его режима существования и образуют теплонепроницаемую пленку. В одном режиме сознание находится в одном состоянии: оно может быть бурливо, воспламенено, когда его опалает огонь невидимых предметов, вещей, отношений. В другом — оно может быть приятно-ленивым, располагаясь комфортно, не охлаждаясь и не воспламеняясь. И это уже и видимая, постоянно присутствующая здесь-и-сейчас другая реальность. Но сознание может находиться в слое очень низкой температуры, и тогда восприятие конкретных и определенных вещей, их перемещение посредством мыслительного усилия, работа между воспринятыми и мыслью осязаемыми предметами находится и идет в чрезвычайно разреженной среде. Тогда можно фиксировать громадное расстояние между шагами сознания. И это уже третья реальность, в которой образуется и задается своей температурный режим. Такого рода реальностей, создающих разные режимы и климаты пребывания сознания, много. Их качества и свойства не только «температура рассудка», но сам рассудок изменяется в зависимости, скажем, от свойств Среды, где совершается движение мыслимости, где мысль исполняется чувствованием таких всем знакомым и известных вещей. Это может быть Среда воды — водянистое сознание, разум древесностружечный (агрессивный или занудный, погруженный в стружках ненужных ассоциаций и деталей),

кислородная недостаточность мыслительного пространства, движение сознания в остановившейся, твердой среде («замороженное сознание» — В.Шаламов).

А через несколько страниц другое замечание, явно работающее на то, что Набоков так не любил — на «общую идею». И в этом видна его русскость, от которой он так и не мог избавиться, даже занимаясь анализом устройства психики.

«Русские жильцы перед ними (швейцарами) робели: привыкли к подвластности, мы всюду себе назначаем тень надзора» (С. 83).

В этой заметке об интерьере нашего сознания слышно все то же: «вот придет барин, барин все рассудит». Все те же крайности русского отношения к собственной душе — даже там, где мы заведомо можем обладать правом собственного достоинства, мы назначаем себе надзор, как верховную власть, как цензуру (оказывается, мы просто-напросто любим цензуру). А ежели не ощущаем ее силу, ее присутствие, то впадаем в наглость и хамство. Отсюда у нас и Ноздрев, и «начальник метлы», а не дворник, и швейцар не швейцар, а властитель входа и выхода, контролирующий наше поведение.

И когда Чердынцева не контролируют, выталкивают и запирают на свободе, он становится забывчивым, безответственным к самому себе, его личность стремится раздвоиться так, чтобы одна его часть смогла вытащить на свет звуки невидимого мира.

«Улица была отзывчива и совершенно пуста. Высоко над ней, на поперечных проволоках, висело по млечно-белому фонарю; под ближайшим из них колебался от ветра призрачный круг на сыром асфальте. И это колебание, которое как будто не имело ровно никакого отношения к Федору Константиновичу, оно-то, однако, со звенящим тамбуринным звуком, что-то толкнуло с края души, где это что-то покоилось, и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось «Бла-

годарю тебя, отчизна ...», и тотчас, обратной волной: «за злую даль благодарю ...» И снова полетело за ответом: «... тобой не признан ...» Он сам с собою говорил, шагая по несуществующей панели; ногами управляло местное сознание, а главный, и в сущности единственно важный, Федор Константинович уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько сажений, строфу, которая должна была разрешиться еще неизвестной, но вместе с тем точности обещанной гармонией» (С. 84).

В этой ситуации он вынужден рассматривать ландшафт свободного городского пространства. Место это свободно, но Федор Константинович вытолкнут в него, сам не свободен. Чтобы не мерзнуть, он связан потребностью находиться в комнате, в доме, то есть в камере. И то, что в куске этого пространства он оказывается поневоле, заставляет его прикасаться взглядом с тем, что находится перед глазами. Невольное перемещение из закрытого пространства в пустое, открытое, «отзывчивое», меняет способы чувственного прикосновения к предметам, обставляющих данное место. Вынужденность пребывания в нем заставляет героя вбирать его в себя. И вот при вбирании «колебания фонаря», когда происходит перемещение предмета (источник света), в душе героя рождается особым образом окрашенный кусок времени — «со звенящим тамбуринным звуком» и в него затем в облике другого куска времени — «близким роком» — влезает пространство России. Чердынцев (и Набоков) в это мгновение сам становится звучанием России. Пространственная вещь в своем движении извне переносится в душу человека звучанием, что и есть разнообразно окрашенное время. Время о-пространстливается. И это формирует процесс расщепления сознания индивида: «местное сознание» движет конечностями, а другое, не-местное, но основное сознание «заглядывает» метафизическими глазами за строфу. И стихотворная строфа как словесная не-овещественность получает

статус чувственного предмета — она качается, она опредмечивается (обретает наличность существования предмета) тем, что становится видимой, зримой. Более того, строфа, как предмет, нечто закрывает. Увидев ее, нужно заглянуть за нее, чтобы услышать звучащую гармонию. Как предмет, строфа только обещание вещи: в начале ее трудно обнаружить, но раз ты ее уловил при помощи невольного, физического движения (хождения), то она только шторка, намек на существование подлинной вещи — невообразимого звучания.

Такое звучание прорывается у Чердынцева при ночном погружении в стихию вдохновения, когда след от мелькнувших утром строчек порождает мычание еще не стихов.

«Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот...» (С. 85-86).

Это он сам, Чердынцев, вытягивает смысл из бормотанья мира. Но внутренняя форма устройства Чердынцева не ограничивается только его собственными шагами в стремлении создать нерукотворные предметы и вещи. Направленность сознания Чердынцева определяет особое специфическое устройство его восприятия. Его Набоков демонстрирует посредством воображенных им трех картин другого русского эмигранта, художника Романова, в которых Чердынцев высматривает знаки трансцендентного мира.

«Еще сквозила некоторая карикатурность в его ранних вещах — в этой его «Coincidence», например, где, на рекламном столбе, в ярких, удивительно между собой согласованных красках афиш, можно было прочесть среди астральных названий кинематографов и прочей прозрачной пестроты объявление о пропаже (с вознаграждением

нашедшему) алмазного ожерелья, которое тут же на панели, у самого подножия столба, и лежало, сверкая невинным огнем. Зато в его «Осени» — сваленная в канаву среди великолепных кленовых листьев черная портняжная болванка с прорванным боком — была уже выразительность более чистого качества; ... Но лучшей его вещью до сих пор оставалась ... многократно воспроизводившаяся: «Четверо горожан, ловящих канарейку», все четверо в черном, плечистые, в котелках (но один почему-то босой), расставленные в каких-то восторженно-осторожных позах под необыкновенно солнечной зеленью прямоугольно остриженной липы, в которой скрывалась птица... Меня неопределенно волновала эта странная, прекрасная, а все же ядовитая живопись, я чувствовал в ней некое предупреждение, в обоих смысла слова: далеко опередив мое собственное искусство, оно освещало ему и опасности пути» (С. 87-88).

В этих фигуративных картинах Чердынцев обращает внимание на соединение некоторых не важных, не примечательных и не нужных по своей взаимной связанности вещей, которые указывают только на то, что есть закрытость, невозможность их связи. И эта невозможность зарождает чувственное подозрение на существование тайны, она актуализует тайну. И в то же время насильственное объединение художником невозможных по отношению друг к другу предметов и вещей, их слипание, камуфлирует их. Интенсивное насильствование соединения являет нам мистирию как нечто, как некую вещь, о которой мы знаем, которую видим, слышим, осязаем, ощущаем, но ни назвать ее, ни сказать, что она такое, не можем. Из ничтожных предметов создана невозможность спаянного и спайка придает этим картинам свойства символа. А сам этот символ знаменует собой прорыв пленки ландшафта привычной хронотопической связанности, где мы обычно живем и располагаемся. Но в нас живет и зреет желание родиться.

Каждый из нас, и Чердынцев с Набоковым в том числе, желают родиться каждый день. Символ есть и возможность открывания. Он может быть консервной банкой без наклейки: мы только знаем, что так есть нечто, но это нечто может быть пустотой. Эта символическая мистерия дает мне надежду заглянуть в предродовое пространство и устроить себе новый миг иного рождения.

Следующий «остров чтения» (Розанов) — финал первой главы, когда Чердынцев, после внутреннего разгрома стихов бедного самоубийцы Яши и философско-графоманской трагедии рижанина Буша, в воображаемом разговоре с Кончеевым (как давно уж установлено, прототип — Вл.Ходасевич) составляет исторический судебный компендиум русской литературы XIX и начала XX века.

Чтобы не цитировать всю эту вымышленную беседу, где Набоков ведет спор с самим собой устами Чердынцева, отмечу в нем те позитивные моменты, (а многие из них вошли в известные «Лекции по русской литературе»), на которые он опирался как на эстетические аргументы, свидетельствующие о подлинности и высоком качестве литературного произведения.

*«... Есть только два рода книг: настольный и под-
стольный. Либо я люблю писателя истово, либо выбрасываю его целиком»* (С. 99);

«... не все в дурном писателе дурно, а в добром не все добро» (С. 100);

«Разве вы не читали у того же Писемского, как лакеи в передней во время бала перекидываются страшно грязным, истоптанным пливовым женским сапогом?» (С. 100);

О Лескове: *«Галилейский призрак, прохладный и тихий, в длинной одежде цвета зреющей сливы? Или пасть пса с синеватым, точно напомаженным, зевом? Или молния, ночью освещающая подробно комнату — вплоть до магнетизи, осевшей на серебряной ложке?»*

— Отмечаю, что у него латинское чувство синевы: *lividus*. Лев Толстой, тот был больше насчет лилового, — и какое блаженство пройтись с грачами по пашне босиком!» (С. 100);

«... — Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы. А вон там, в чеховской корзине, провиант на много лет вперед, да щенок, который делает «уюм, уюм, уюм», да бутылка крымского (С. 101);

«... Гоголь? Я думаю, что мы весь состав его пропустим. Тургенев? Достоевский?

— Обратное превращение Бедлама в Вифлеем — вот ваш Достоевский. Оговорюсь, ... В «Карамзовых» есть круглый след от мокрой рюмки на садовом столе, это сохранить стоит — ...» (С. 101);

«... не знаю, переносите ли вы особую интонацию тургеневского многоточия и жеманное окончание глав? Или все простим ему за серый отлив шелков, за русачью полежку иной его фразы?» (С. 101);

«... примемся за поэтов? ... Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский «знакомый труп» — это безумно смешно, ибо он, собственно, хотел сказать «труп знакомого», — иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано» (С. 101);

«А как вы насчет ямба Некрасова — нету на него позыва?

— Как же. Давайте-ка мне это рыданьице в голосе: загородись двойною рамою, напрасно горниц не студи, протись с надеждою упрямою и на дорогу не гляди. ... Этого Фет лишен.

— Чувствую, что тайная слабость Фета — рассудочность и подчеркивание антитез — от вас не скрылась?

— ... Нет, я все ему прощаю за прозвенело в померкшем лугу, за росу счастья, за дышащую бабочку» (С. 101-102);

«— Переходим в следующий век: ... «Напомните мне, как это все было? «Как дышат края облаков» ... Боже мой!

— Или освещенные с другого бока «Облака небывалой улады» ... Мое тогдашнее сознание воспринимало восхищенно, благодарно, полностью, без критических затей,

всех пятерых, начинающихся на «Б», — пять чувств новой русской поэзии» (С. 102). (Комментатор считает, что это: Бальмонт, Белый, Брюсов, Блок и Бальмонт // или Бунин — С. 630).

Из этой набоковской «Истории русской литературы» видно, что он ее разворачивает не через оценку литературного произведения, не через движение ее текстуральности как последовательной и переимчивой смены художественных фактов, а через качество моментов выразительности. Этот эстетический радикализм аристократического толка яростного борца с пошлостью в жизни и искусстве (даже опуская известную мегаломанию автора, основывающуюся на убеждении, что русская литературная вселенная располагается в области Пушкин — Набоков) в одном отношении оправдан. Суммируя этих лакеев Писемского, играющих грязным женским плисовым сапогом, лесковскую пасть пса с синеватым, точно напомаженным зевом, толстовское блаженство пройтись по пашне с грачами босиком, шенка с его «уюм, уюм» и бутылкой крымского у Чехова, след мокрой рюмки на садовом столе у Достоевского, росу счастья Фета, дышание облаков Бальмонта и облака небывалой улады Блока, можно видеть, что Набоков ставит высший балл за наиболее удачное и неожиданное выражение невыразимого. Фактически это высший балл за преобразование того пространства, где происходит соединение, где явлена соотнесенность, все поле связи, поле прикосновения и слипания индивидуального строя чувств с некоей невидимой, вообще трансцендентной материей мира. В этой истории литературы выписано и очерчено то поле русского литературного воображаемого, в котором уловлены и фиксированы неосяцаемые предметы и вещи и точки прикосновения человека к ним. По Набокову в литературе главное — это выразить и изобразить человека, что точно и действительно чувствует

тот мир реальности, который располагается за пленкой брутальной внешности, искажающей действительную жизнь всякого предмета и вещи.

Я уже отмечал, что Набоков никогда не был мистиком. И дело не только в том, что он сам откровенно от всяческого мистицизма, от всяческой сомнительности в представлении ясности мира. Но весь строй его сознания, вся стилистика его словесной игры преобразования известного, знакомого, привычного, его стремление к передаче точности сложных связей симметрии и асимметрии хронотопа как бы предлагает нам всмотреться в человеческого индивида на пьедестале времени. Это не случайно, поскольку именно осознание в себе точек схода конечного и бесконечного являет человека как существо темпоральное. И возможность понимания себя как темпорального существа есть разделительная прямая, что отделяет человека от животного мира и выделяет из него. Как темпоральное существо только человек и видит вещи во времени, то, что вещи мира темпоральны в своей субстанции. А может быть призван к тому, чтобы понять временную сущность вещей. Человеческая разумность и рациональность Набокова предельно субъективна в осознании и представлении времени, она предельно индивидуализована. И поскольку мы мысленно видим свою конечность, свою ограниченную длительность, то Разум постоянно толкает нас исследовать время как объективную реальность. Но реальность времени менее всего поддается чувственному постижению: мы ощущаем холод, тепло, жару, видим свет и не можем видеть тьму, слышим звук, но не течение звука и т.п., но не само время как таковое.

Набоков не мистик, поскольку для него важным был не уход от мира чувственного в трансцендентные области. Но сверхчувственное его интересовало как раз потому, чтобы в нем уловить и зафиксировать в чувственной выразительности точку и плоскость соедине-

ния чувственной реальности с реальностью трансцендентного. И в своей предельно чувственной прозе всегда был и оставался в рамках картезианского постижения мира.

Этот вымышленный разговор о литературе заканчивается демонстрацией редкого сенситивного свойства — цветной слух, — которое автор передал своему герою.

«... С чего у вас началось?»

— С прозрения азбуки... у меня с детства в сильнейшей и подробнейшей степени *audition coloree*.

— Так что вы могли бы тоже —

— Да, но с оттенками, которые ему не снились, и не сонет, а толстый том. К примеру: различные, многочисленные «а» на тех четырех языках, которыми владею, вижу едва ли не в стольких же тонах — от лаково-черных до занозисто-черных, — сколько представляю себе сортов поделочного дерева. Рекомендую вам мое розовое фланелевое «м». Не знаю, обращали ли вы когда-нибудь внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква «ы», столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее. Если бы у меня были под рукой краски, я бы вам так смешал *sienne brulee* и *сепию*, что получился бы цвет гуттаперчевого «ч»; и вы бы оценили мое сияющее «с», если бы я мог бы вам насыпать в горсть тех светлых сапфиров, которые я ребенком трогал...» (С. 102).

В этом вымышленном диалоге важно, что и Кончеев, и Чердынцев, и, разумеется, сам Набоков знают: подделать, симитировать эту способность невозможно. Если попытаться сочинить, придумать, приставить какой-либо цвет к некоему звуку, то искусственность процедуры всегда будет видна. Подделка будет всегда ощущаема, хотя рационально оспорить ее нельзя и объяснить то, что ты чувствуешь как неправду, невозможно.

В комментариях А.А.Долинина к данному изданию «Дара» отмечается и знаменитый сонет А.Рембо «Гласные», и пояснение Набокова по поводу цветного слуха

из второй главы воспоминаний «Другие берега». Здесь важным представляется не то, что Набоков, в отличие от Рембо, различал по цвету не только гласные, но и согласные, а то, что в основе этого свойства он полагал кропотливую разумную деятельность воображения над телесными, природой отпущенными нам возможностями ощущений. И здесь он также прежде всего подчеркивает механику соединения, слипания чувственного с рациональным для проникновения в трансцендентное.

«Не знаю, впрочем, правильно ли тут говорить о «слухе»: цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли невкусовым путем. Чтобы основательно *определить окраску буквы*, я должен букву *проставать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор*»⁴⁶ (Выделено мной — В.К.).

Феномен цветного слуха — необязательное поэтическое свойство, и многие поэты им не обладали. В комментариях к произведениям А.Рембо⁴⁷ А.М.Толмачев освещает этот феномен в рамках художественного генезиса знаменитого сонета «Гласные». А из опыта Гофмана, Бодлера, Рембо и Набокова явствует, что не столь важен вопрос о действительном бытии не-ощущаемой реальности соответствий между запахами, звуками и красками, сколько то, что реальность «цвето-звуко-запах» существует когда индивид в нее окунается, когда он ее видит, слышит, обоняет. Сверхразвитая сенситивность таких творцов проявляет реальность «цвето-звуко-запах», *становит* ее. Без индивида-галлюцинатора эта реальность мертва, ее нет. В человеке есть лишь ее след, сама же она существует как свет погасшей звезды. Форму же, очертания этой метафизической реальности придает субъект, когда он пытается в произвольном процессе выразить субстанцию соответствий. Фигуративная наглядность их выводима только в личном, субъективном прикосновении к огненным, звучащим и ароматным буквам. И если Рембо (по сви-

детельству Верлена) в действительности было «наплевать» на существование «той» реальности, то Набокову это было далеко не все равно. Он полагался на эту галлюцинаторную способность как на точный механизм, улавливающий происходящее То и Там. Его мы здесь не можем ни понять, ни выразить, ни описать, ни изобразить, поскольку мы завязаны и определены здешним строем темпоральности и длительности, всем здешним строем хронотопа. Но можем в процедуре преобразования подать знак, указать ту «скважину», где можно искать, услышать невидимое и увидеть неслышимое.

Как слово вращает зрение: В.Набоков

Camera obscura — темная комната — прибор в виде ящика, в передней стенке которого имеется небольшое отверстие; проходящие через отверстие лучи света от какого-либо предмета дают на противоположной стенке камеры-обскуры обратное изображение предмета. (Словарь).

* * *

«Выбор этого («Bend Sinister») названия был попыткой создать представление о силуэте, изломанном отражением, об искажении в зеркале бытия, о сбившейся с пути жизни, о зловеще левеющем мире». (*Набоков В.* «Bend Sinister»: романы. СПб., 1993. Из предисловия к роману. С. 487).

Наверное, не представляет особой трудности, размышляя об онтологии искусства, оперировать глобальными геометризованными эстетическими категориями. Но если задаться конкретной задачей и поставить конкретный вопрос о внутренней жизни художественного продукта (в попытке реализовать мечту П.Флоренского о медитативном усмотрении как конкретную метафизику), то тогда можно обнаружить путь обозрения бытия отдельного художественного произведения, сущность единичного художественного опыта. И этот путь предполагает погружение в онтологическую действительность (онто-реальность) самого этого произведения, отграничения пределов его пространства, осмысления и описания составляющих внутреннюю временную протяженность данного художественного продукта. И если этот продукт — произведение словесности, то горизонт анализа предполагает наглядное представление его онто-текстуальности⁴⁸.

Когда много лет тому назад, еще плохо зная набоковскую прозу, я прочитал его роман «Камера обскура», то у меня возникло впечатление, что для Набокова это был пробный вымысел, это было пробой эротического письма, попыткой написать модернистский и скорее даже постмодернистский (если выражаться в современных терминах) роман в русской стилистике. И попыткой, как мне тогда подумалось, из которой автор понял, что так писать ему нельзя, что для него этот путь производства прозы тупиковый.

Углубляясь в Набокова ныне, я только недавно узнал, что и сам Набоков считал текст «Камера обскура», затем получивший название «Смех в темноте», своим неудачным произведением. Я и сейчас считаю этот образец набоковской прозы эстетической неудачей автора. Но не в силу его неспособности «схватить» специфику чужой этнокультурной чувственной выразительности в попытке написать «нерусский» роман. Эту способность свою Набоков затем блестяще реализовал в «Лолите» (и не только в ней). Но в этом тексте случилось некоторое неблагополучие, связанное с каким-то нарушением его взгляда и тем вращением зрения, которым мир осматривает самого себя.

Для того, чтобы уловить именно это неблагополучие, я принужден поставить вопрос, ограничивающий всю смысловую территорию данного текста-произведения, и оговорить те условия работы, которые задает этот объект исследования. Вопрос формулируется следующим образом: каким образом и из какой контекстуальной чувственно-смысловой объектности, запечатанной в правилах (законах) языка индивидуального изложения и законах набоковского видения, сплетен данный текст?

Но этот вопрос предполагает прежде всего постановку другого пред-нулевого вопроса, ответ на который бы очертил общий горизонт поиска, а именно: что такое вообще тексты Набокова? Каково их общее отличительное свойство?

Оно есть и оно достаточно очевидно, тем более, что Набоков его четко рефлексировал, часто его прокламировал в качестве эстетического кредо:

люби лишь то, что редкостно и мнимо,
что крадется окраинами сна,
что злит глупцов, что смердами казнимо,
как родине будь вымыслу верна...⁴⁹.

Причем для Набокова вымысел — это специфический способ продуктивного воображения, при помощи которого он разрывает пленку внешних, наружных знаков эмпирической жизни в попытке проникнуть в невидимые процессы и события, составляющие внутреннюю жизнь объектной реальности индивидуальной формы бытия. Рефлексивное понимание вымысла как особого зеркального луча, высвечивающего то, что событийно случилось в действительности, Набоков изложил в своем исследовании о Гоголе. Более того, во всей совокупности его высказываний заметно, как Набоков гордился тем, что обладал даром миражного видения и тем, что он был и являлся инструментом этого (как называют его психологи) эйдетического зрения.

(1) Чтобы наглядно осветить поставленный выше вопрос, необходима методология, исходящая непосредственно из самого объекта исследования, т.е. из самого текста. К тому же сам вопрос, сформулированный таким образом, сразу настраивает на определенное отсечение того контекста, который обнимает данный текст различными практиками действительности. (Это очень важно помнить, поскольку речь идет не о том, каково набоковское — личное — отношение к тем или иным

параметрам своей зримости, не о его отношении к качествам своего видения. Но применительно к текстам Набокова можно говорить об отношениях другого рода, поскольку его интересовало, какова жизнь отношений, развертывающихся непосредственно в мираже, выставленного автором в форме писаного текста⁵⁰). Здесь внимание обращается на потенциальный контекст языка, имеющего маркировку «Набоков», и на тот виртуальный контекст зримости, в котором маркировалось существо, пребывающее в этом контексте, под именем Набоков. То есть за скобки выносятся практически все реалии биографического, генетического, лично-исторического, теоретико-лингвистического плана. Работать придется с наличным, ставшим продуктом.

Первый поставленный вопрос предполагает, что автор является инструментом языка, а в случае с Набоковым мы имеем дело с инструментом, находящимся внутри межъязыковой коммуникации. Но человек письма сделан не по принципу штамповки, это штучный инструмент, одноразовый в том смысле, что он индивидуально предназначен и предрасположен к преодолению и разрешению тех индивидуальных событий в своем опыте жизни, в результате которого производится и создается уникальный продукт письма. В качестве такого продукта «Камера обскура» также есть одноразовый, штучный (по отношению ко всей совокупности набоковских мнимостей) вымысел, образовавшийся и выпущенный в свет в период, когда им еще только уяснились способы вербального представления развертываемых его взглядом картин увиденного.

(2) Поскольку тексты Набокова вообще, так сказать, эфироподобны (и текст «Камеры обскура» также) в том смысле, что их рационально выстроенная конструкция вымысла располагается в плоскости, параллельной самому вымыслу, плоти развертывающегося в этом индивидуальном языке вымысла, то для уловления раз-

личия знакового пространства между конструктивностью и реальной воплощенностью вымысла необходима методология, изобретаемая по ходу дела. Для ответа на так поставленные вопросы невозможно воспользоваться той распространенной ныне методологией, когда текстовые концепты, (выделяемые из плавающих текстов реальности) сопрягаются с как бы безличными текстами (плавающими в самом Набокове) и с текстами его личных воззрений, высказываний, его рефлексивным отношением к прототипическим ситуациям, жизненным и литературным персонажам. Мне кажется, в таком случае редуцируется не только и не столько автор, сколько случайность («случаемость») текста как события. Потому я считаю, нет смысла накладывать текст на жизнь, двигаться сквозь текст к жизни или накладывать жизнь на текст, так как во всех подобных случаях мы проходим мимо того онтологически уникального, что есть в опыте Набокова. А интересно как раз то, когда и как Набоков попадал (или не попадал) в случай самого себя.

(3) Предполагаю, что здесь может помочь обрисовка и различение экзистенциально-антропологических текстурных слоев, имеющих к данной теме отношение, с сопряжением тех извлечений, которые, возможно, удастся добыть посредством *смыслового зондирования* в пространстве только данного текста-произведения. Тогда при опущении смыслового зонда в сферу, образуемую в данном тексте порядком языка, и в сферу, образуемую в этом тексте порядком зрения, а то и в складках между ними, возможно, обнаружится то особое пространство, которое есть, но в суете речи и письма, в суетности языка чаще всего присутствует в неотчетливой и видимой форме. Его уместней всего обозначить как «граница-предел» и «граница-разрыв», поскольку эти смыслообразы представляются наиболее адекватными для описания топосов призрачности и простран-

ственной протяженности границ, которые наглядно представимы не в виде линии, но в форме объектно-смыслового поля между неустойчивыми и текучими ментальными образованиями⁵¹.

Очевидные правила зрения

Для начала о некоторых очевидностях этих текстов-вымыслов.

То, что Набоков — писатель-визионер, вероятно, не требует доказательств. Об этом он повествует достаточно подробно в своей мемуарной книге «Другие берега», где приказывает памяти говорить о своих сновидческих ситуациях прошлого. Можно только отметить, что зрительные галлюцинации, переживаемые маленьким Набоковым, так же как и его вербально выраженные видения в порожденных им текстах, говорят о том, что его визионерство лишено всяческого намека на мистику, что они покоятся на убежденности о рациональном устройении мира, о рациональной подоснове невидимо совершающихся в нем событий. Мир может быть перевернут, извернут, искажен, что лишь подтверждает возможность вывернуть его на правильную сторону. Но для этого необходимо увидеть его изнаночные пласты и показать их. То есть перед ним как бы стояла задача: воображением увидеть не то, чего нет, но именно то, что есть, но невидимо в силу своей неправильной свернутости. Эту неправильную свернутость мира только усугубляет неспособность человека жить без зеркал.

Набоков открыл, что человек не может жить без зеркала, что ему необходимы зеркала. И дело не только в том, что человек нуждается в отражениях, но он всегда живет в междузеркальном мире и, может быть, зеркала необходимы ему для выхода в зазеркалье. Писатель обнаружил, что человеческие зеркала таинственны

и тайна зеркала заключена не только в способности быть отражающим. Зеркало больше, нежели то, что оно отражает. В нем есть и какая-то выражающая сила. Но это писатель открывал все время, на протяжении всей своей жизни, каждый раз пробуя на ошупь и на прочность все новые и новые встречавшиеся ему зеркала. Опробовав их миражным зрением, он каждый раз погружал в них свой новый вымысел, который всякий раз был иным продуктом его взгляда. Не ставя задачу составления типологии зеркальных вымыслов Набокова, все же есть смысл отметить, что его вымыслы предстают перед взглядом читателя то как зеркало-разоблачение (книга о Чернышевском в романе «Дар»), то как зеркало-игра («Защита Лужина»), то как зеркало-память («Другие берега»), то как зеркало-ужас-одиночество («Приглашение на казнь», «Bend Sinister», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Пнин»), то как зеркало-язык («Pale Fire» и «Ada») и еще множество различных игровых зеркал. При этом заметно, что словесный поток Набокова являет собою плотно упакованное сонмище вымыслов-зеркал. И практически каждый текстовой фрагмент и даже отдельная фраза или есть зеркальность как таковая, или стремится к тому, чтобы явиться зеркалом.

Опыт не только Набокова, но и многих других поэтов и художников письма XX века (самый показательный пример в этом отношении — Х.Л.Борхес) имплицитно, а то и явно, утверждает, что в искусстве и творчестве есть не просто отражающие свойства, но и те таинственные скрытые возможности превосходения отражаемого. Эти возможности превосходения есть тоже нечто зеркальное, что больше свойства отражения. А тот зеркальный порядок, порождаемый и сотворяемый художником из себя, есть антропологические условия, подобные коже, оболочке всякого органоида; они — декорации и обстоятельства индивидуального человеческого бытия; они — живые зеркала. Если ху-

дожник обладает еще и способностью выделять это зеркало из себя, умеет отставлять его, отчуждать от себя, то тогда такое зеркало обретает свойство произведения искусства, становится и является искусством. Но очень часто человек растворяется в зеркалах, предоставляемых ему миром, уходит в них, теряя себя, и даже растворяется порой в зеркалах, порожденных собою, что приводит к погружению в мир паранойи, шизофрении, т.е. в мир иной душевности, в мир другого психического устройства. Набоков поражен зеркальностью мира, особенно обратностью изображения, искривлением пространства, дереализующего действительность. Именно это является той площадкой, местом, из которого его сознание обозревает реальность. Способность видеть вращающимся, кривым лучом задает и образует особый угол зрения: специфика его в том, что он задает порядок посылки высвечивающегося зеркального вымысла в обозреваемый мир. Зеркало — мимесис реальности, но и реальность есть зеркало для того зеркала, в котором оно отражается. Реальность мимезирует, подражает зеркалу. Зрение Набокова было направлено на то, чтобы раздвинуть фокус обращения при отражении, скажем, правого. Его интересовало где, в какой точке правое становится левым. Другими словами, ему хотелось попасть в точку сгиба петли Мебиуса и в точку складки эшеровского пространства.

Зеркальные тексты-вымыслы Набокова — это попытка разгадать тайну зеркальности при помощи различных создаваемых им зеркал. Как будто он знал, чуял, что в этом пространстве визуального отражения есть нечто живущее само по себе, что обращает, превращает одно в другое. И эта точка, плоскость обращения волновала его неизмеримо.

И микроскоп с бабочками, и нетки⁵², и два языка для свободного жизнетворения и жизнестроительства — это все зеркала, то отражающиеся друг в друге, то ис-

кривляющие все вокруг, то сужающие горизонт, то расширяющие его. Зеркальные вымыслы — это и есть воплощенность его бесконечного продуктивного воображения. Его миражные зеркальные вымыслы часто были попыткой высветить то невидимое, но существующее, что утонуло в океане зеркала. Ведь зеркала содержат в себе универсум поглощенных отражений, которые хранятся там в свернутом виде, запечатаны в геометрически-схематизированной форме. Но поскольку зеркало, как стекло, фактически взгляд трупа, то его вымыслы были попыткой, (и чаще всего удачной) оживить этот трупный взгляд. И не просто оживить, а вынуть из зеркальной пучины нечто, что уже было и утонуло там с тем, чтобы это нечто получило объемность и стало зримым.

Уже высказывалось, что Набоков создавал то, что создавал при помощи миражного зрения, которое в XX веке получило свое расширенное воплощение в качестве способа культурной работы. Но прежде всего в данном случае интересно не то, как миражное зрение проживало в Набокове, а то, как он посредством миражных вымыслов, создавая различные зеркала, постигал тайны зеркала и высвечивал ими границы-разрывы реальности. Более того, обозначал ими пространство морщины, где размещается пограничная плоскость, по которой изгибается реальность.

Пути зрения в «Камере обскура»

Я остановлюсь на трех текстовых фрагментах (из первой и финальной частей текста), характерных для сферы порядка зрения.

(1) «Ему (Горну — В.К.) нравилось помогать жизни окарикатуриваться — спокойно наблюдать, например, как жеманная женщина, лежа в постели и томно улыбаясь спросонья, доверчиво и благородно поедает пахучий паштет, который он ей принес, — паштет, только что составленный им же из мерзейших дворовых отбросов. Вой-

дя же в лавку восточных тканей, он незаметно бросал тлеющий окурок на сложенный в углу шелковый товар и, одним глазом глядя на старика еврея, с улыбкой нежности и надежды разворачивающего перед ним за шалью шаль, другим наблюдал, как в углу лавки язва окурка успела проесть дорогой шелк. Этот контраст для него и был сущностью карикатуры...»⁵³.

Если не впечатляться качеством фактуры этой ситуации, *о-странить* ее, то данная нарисованная текстовая картинка составляет пространство границы-разрыва. В чем и почему? Да в том, что это не просто граница. Вводя безоценочное слово «контраст», Набоков раздвигает линию границы до масштабного для нашего взгляда поля и тем самым разрывает ее, пытаясь показать нам ситуацию персонажа творящего и разглядывающего одновременно. В то же время ситуация Горна и здесь, и в других последующих пространствах его эстетических переживаний и наблюдений удивительным образом аналогична ситуации человека, замороженно глядящего на пламя и пытающегося увидеть то место, где пламя обращается в дым⁵⁴. Этот топос из порядка зрения Набокова, который обозревает способ видения своего персонажа, выражен автором в форме слова. Но, угнездившись в порядке набоковского языка, этот топос образует остановку восприятия в порядке чтения, то есть переводит пространство границы-разрыва из неактуализованного текста в текст-восприятие. И у читателя порождает некие боковые и во многом, может быть, странные, несущественные вопросы. Они могут быть разнообразными, если сознание воспринимающего самостойко и не тащится в какой-либо массовидной телеге моды. Но, задав эти вопросы самому себе, можно прочесть внутренний сюжет «Камеры обскура».

Можем ли мы знать, как видит одноглазый с рождения человек? И как видит и что видит? А если у него этот единственный глаз левый, то как и что он видит тогда? А если этот глаз у него правый, то как и что он видит им?

Набоков стоит за Горном, сам смотрит и показывает мне, как смотрит и активно, актуально наблюдает за миром Горн. Способ смотрения у Горна, показывает Набоков, — это действие вращения, оборачивания мира, физического внедрения в мир и наблюдения за результатами такого внедрения. То есть, Набоков демонстрирует мне (без всяких моральных экивоков) просто ситуацию зрения существа, у которого оба глаза — левые. В смысле зримостной способности Кречмар есть зеркальное *versus* Горна. Кречмар смотрит на мир только правым глазом. И у него оба глаза — правые. Его правые глаза пытаются осматривать мир вращением справа налево. Но мир не вращается по Кречмару, когда кречмаровское вращение сталкивается с другим вращающимся видением, то происходит событие катастрофы — Кречмар слепнет. Мир же вращается по Горну, а именно — слева направо. То есть начало мира находится в левом пространстве⁵⁵. И возможно, фашизация мира, которую Набоков впоследствии осмотрел в «Приглашении на казнь» и «Bend Sinister», идет из нас, поскольку мы сдвинули свой угол зрения в «зловеще левеющее» место.

«Горн сидел на складном стульчике, совершенно голый. От ежедневных солнечных ванн в саду или на крыше (где он, нежно воя, изображал элову арфу), его худощавое, но сильное тело, с черной шерстью в форме распростертого орла на груди было кофейно-желтого цвета. Ногти на ногах были грязны и зазубрены. Недавно он облил голову под краном на кухне, так что темные его волосы лежали плоско и лоснились. В красных выпученных губах он держал длинный стебелек травы и скрестив мохнатые ноги и подбородок рукой,..., не спускал глаз с Кречмара... Он [Кречмар] прислушивался ... и Горн это знал и внимательно наблюдал отражение каких-то ужасных мыслей, пробежавших по лицу слепого, и при этом испытывал восторг, ибо все это было изумительной карикатурой, высшим достижением карикатурного искусства»⁵⁶.

В результате действия-вращения своего искривляющего взгляда (окарикуатуривания жизни) Горн сам перемещается из точки наблюдения вовнутрь карикатурного пространства. Из него он уже не способен выйти, он прикован к своему правому (позитивному) отражению — Кречмару. Прикован потому, что возбуждающие жизнетворные соки он получает не столько от переживаний любви с Магдой (любовницей ослепшего Кречмара), сколько от созерцания судорожных попыток слепого посмотреть при помощи слуха⁵⁷ — и вынуждено впадает в дурную бесконечность продолжения искривляющего действия собственного взгляда. Горн фактически находится во власти не своего языка, не во власти языка, а во власти стилистики собственной зримости. Он не читает жизнь, реальность, а кривым способом актуативно отражается в ней, наблюдая ее.

[Вспоминается ницшевское: Что такое обезьяна по отношению к человеку? — Карикатура! Так же и человек — карикатура по отношению к сверхчеловеку.]

Но, хотя сам Горн есть только отраженный вымысел автора, поле набоковской обозримости (в силу своей миражной природы) замечательно тем, что оно пустотно, и в нем порожденное отражаемое свободно. Оно обладает и способностью самопорождения и свободного формирования... До определенного момента. Поскольку же это отражаемое есть также и выражаемое Набокова, то этот момент наступает, когда свободно гуляющий и хулиганствующий вымысел начинает упираться в антропологические границы-пределы представленного поля обозрения. Взгляд Набокова устает, и это сразу сказывается, как моралистика, когда в дискурс зрения в этом фрагменте втискивается дискурс показа жеста потери Горном гуманоидных черт.

«Конечно, я вас знаю. Ваша фамилия Горн», — сказал Макс, тяжело дыша и смотря в упор на этого голого человека, который ухмылялся и все прикладывал палец к

губам, нисколько не стыдясь своей отвратительной наготы... «Дурак», — сказал Горн [Кречмару — В.К.], махнув рукой, и побегал к двери, ведущей на лестницу. Макс схватил трость, лежавшую на полу около кресла, догнал Горна — Горн обернулся, выставив ладони, — и Макс,... со всей силы треснул Горна палкой по голове около уха. Тот отскочил, продолжая усмехаться, и вдруг произошла замечательная вещь: словно Адам после грехопадения, Горн, стоя у стены и осклабясь, пятерней прикрыв свою наготу. Макс кинулся на него снова, но голый увильнул и взбежал по лестнице»⁵⁸.

(В скобках замечу, что такое окарикатуривание нам не смешно, что оно смешно для какого-то инфернального взгляда, испытывающего удовольствие иного характера. Это удовольствие другого порядка; так и кажется, что оно больше сродни тому панталонно-клетчатому господину, который посещал Ивана Карамазова. То есть это смех не дьявола, а пошлейшего черта. И потому оказывается, что когда Набоков нам вербально показывает, как это смешно, то комическое карикатуры выплывает только для Горна. Возможно потому, что автор педалирует тот единственный способ, которым Горн окарикатуривает жизнь, помещаясь в нее, — Горн становится реализованной метафорой: он умножает перегрузку (итал. *caricare* — преувеличение, нагружение, перегружение) осмеиваемого объекта и тем выводит комическое из акции вонне ситуации. Карикатура удовлетворяет только его, нам же это не смешно. У нас же смех вызывает тот морализаторский дискурс, при помощи которого Набоков разрушает пошлость.)

(Или эта точка обращения левого в правое и правого в левое и есть пространство морали, так сказать, место кантовского нравственного закона?)

Казалось бы, в данном фрагменте одной из финальных сцен Набоков вроде увидел ту «точку точек» (Мамардашвили), где левое обращается в правое. Если бы

не присутствие вот этой моралистической интонации. Именно она и говорит о том, что Набоков устал от путешествия своего вымысла в том плане, что оно давно уже ему не нравилось, оно давно перестало ему доставлять удовольствие. То удовольствие от вымысла, которое было в «Машеньке» и других произведениях, предшествующих «Камере обскура», здесь не случилось. И не случилось, потому что изначально была выбрана не та интонационная позиция показа данного игрового мира, его представления, языковыми средствами. Интонация языка игрового вымысла в зеркальном пространстве была одна, а интонация набоковского языка, (который в то время писал по-русски) была совершенно к этому не приспособлена.

Директории зрением Набокова

В раздумьях над тем, чем жив текст «Камеры обскура» и что обеспечивает ему внутреннюю бытийственную устойчивость, возникает желание уяснить существо «мышцы» набоковской зримости, т.е. качество управляющих линий при посылке в мир его фантазматического взгляда. При адресации этого желания к тексту целесообразна формулировка и другого вопроса: из чего и что именно изведено (произведено) опять же из той же объектности, что субстанциализована в уникальности набоковского зрения и его индивидуального языка в то, что сплелось как текст, являющийся текстом-произведением?

При чтении первых страниц романа сразу же замечаешь, что стилистика его находится во власти формы киносценария: представление персонажей осуществляется монтажным способом, появляющиеся фигуры марionеточны, они вроде бы даны не в описании и даже как бы не в действии. Они именно выставляются в максимально объектном взгляде художника, который как

бы говорит: «я здесь не причем»⁵⁹. Замечательно, однако, то, что уже в конце третьей главы стилистика сценарности и монтажности пропадает при сохранении писателем своей максимальной безличности в изображении жизни персонажей, поскольку миражный вымысел Набокова не нуждается в искусственной оптике. Точка, откуда отправляется взгляд Набокова в мир расположена не извне. Набоковский глаз не обзирает, а идет от обратной стороны, движется изнутри, отправляясь от тех чувственных структур, которые лежат за пределами видимых переживаний. Его киноглаз пытается увидеть то, что лежит за пределами выражающего, и начинает смотреть именно из преднулевой точки или плоскости, где располагается выражающее. Чтобы понять, как он улавливает эти трансцендентности, из какой ментальности он посылает свой взгляд, обратимся к тексту.

Вот фрагмент: изображение телесно-пустой, но интеллектуально-чувственной реакции⁶⁰ Кречмара на роман, написанный его другом Зегелькранцем в стиле Марселя Пруста, который читает ему автор:

«Однако, — подумал Кречмар, и внимание его стало блуждать. Голос Зегелькранца был очень равномерен и слегка глуховат. Нарастали и проходили длинные предложения. Насколько Кречмар мог понять, Герман шел по бульвару к зубному врачу. Бульвар был бесконечный. Дело происходило в Ницце. Наконец Герман пришел, и тут повествование несколько оживилось, Кречмар, впрочем, чувствовал, что врач будет прав, если Герману сделает больно»⁶¹.

Другой текст: сцена, где Кречмар застаёт и видит Горна, обнимающего лежащую Магду и запутавшегося в ее кружевах:

«— Я не обнимаю фрейлейн Петерс, — бодро сказал Горн. — Я только хотел поправить подушку и запутался. —

Магда продолжала теревить кружево, не поднимая ресниц, положение было чрезвычайно карикатурное. Горн мысленно отметил его с восхищением.

Кречмар молча вынул перочинный нож и открыл его, сломав себе ноготь. Карикатура продолжалась.

— Только не зарежьте ее, — восторженно сказал Горн и начал смеяться. «Пусти», — произнес Кречмар, но Магда крикнула: «Не смей резать, лучше отпороть пуговицу!» («Ну это положим!» — радостно вставил Горн). Был миг, когда оба мужчины как бы навалились на нее. Горн на всякий случай дернулся опять, что-то треснуло, он освободился»⁶².

В первом фрагменте представлено в наглядном виде то нечто, посредством чего Набоков производит свои извлечения, и во втором — из чего он производит их. Это обращает нас к необходимости внимательней посмотреть на пространство его двух художественно-порождающих способностей: поле вкуса и поле пошлости.

Трудности раздвижения вкуса до его пространственной протяженности общеизвестны. Сложившись как категория эстетики, понятие вкуса в анализе художественной практики многократно обнаруживало свою, мягко говоря, не-инструментальность. Не считая необходимым для данного разглядывания использование категориального содержания понятия и уж тем более его исторические экспликации, применительно к набоковским текстам речь может идти о вкусе как о художественном смыслопорождающем свойстве — этой особой одаренности писателя, при помощи которого производится словесно выраженное извлечение увиденного миража. Причем сама процедура набоковского извлечения производится в чрезвычайной интенсивной и энергичной, порой даже агрессивной манере.

Но откуда же производится это извлечение?

Поскольку в определенном отношении для аристократического и даже мегаломанического взгляда Набокова вся эмпирическая реальность плотно обернута пленкой пошлости, упакована в пошлость, то перед ним предстала задача (ее решение можно наблюдать почти во всех его текстах) извлечения миража из океана пошлости.

Другими словами, вкус и пошлость — это две управляющие зрением Набокова, его взглядом. Именно между ними разворачивается эротика его игрового письма-вымышления. Развоплощая игровой вымысел своей поистине адамической мышцей зримости, он проводит его всегда на грани между снобизмом и порнографией, удерживая наше восприятие как художественно полноценное и в художественной полноте. Здесь речь не может идти о хорошем, дурном или утонченном вкусе. Именно эти оценочные тривиальные представления об этом чувствилищном свойстве послужили основой девальвации этого вполне дискурсивного понятия. Вкус как понятие умер и, как говорится, слава Богу.

Но если иметь в виду инструментальность вкуса как смыслопорождающего свойства, то в случае Набокова вкус — это дистанцирование от вторичности. Дело в том, что мир уже заполнен, он плотно уложен и реальными смысловыми образованиями и придуманными смыслообразами, т.е. вымыслами. Однако необходимо во все это втиснуть свойственность уникального зренья. Ведь ожидания в восприятии, даже когда вторичны (удовольствие от встречи со знакомым, известным) они все равно первичны, т.е. как бы ретенции первичны по природе, хотя в рассеивающемся мире воплощения они могут и приобретать вторичность. Поэтому вкус есть, когда наблюдаемо умение устанавливать дистанцию от покрывающего реальность океана вторичности. Тогда вкус в воображаемом проявляется как то, что вымысел должен не повторять путь чужого, другого видения (даже если оно экстраординарно), путь взгляда иного творческого видения-воображения. Вымысел должен быть точным и в тоже время он должен не совпадать в процессе выплескивания своего зренья, делания зримым, созидания этого зримого с путями другого зренья. И в то же время он должен быть точным и совпадать с ожиданиями восприятия⁶³. Если вымысел не точен — он не продуктивен.

Что значит — вымысел должен быть точным?

В принципе это связано с выбором позиции, места, локуса для обозрения, угла зрения. С тем, что в обиходе называют точкой зрения. Когда идет работа по вымышлению, выдумыванию, формированию того луча сознания, который придумывается для взгляда на реальность, аутентичного ей, то отклонение от точности грозит разрушить статус состояния самого вымысла и не просто искажения правды, но грозит разрушить саму интенцию вымысла и предложить иллюзию события вместо действительного художественного события. Сколько художественных вымыслов оказалось несостоявшимися именно из-за отсутствия точности! Т.е. точность необходима на каждом шагу, при каждом поднятии век.

В этом смысле вкус — способность точно выбрать место для обозрения. Но о вкусе мы можем говорить, если воображающий, выбрав эту точную площадку, может и умеет бросить точный взгляд не то, чтобы в центр обозреваемого, сколько в то, что невидимо, скрыто, но центрово контролирует вид, обозреваемый из точного места.

Точность в наших движениях, в движениях души — это попадание в сердцевину, в центр события, того события, которое произвожу я, но которое должно со мной произойти, случиться. Причем по центрирующей плоскости оно должно наложиться (и даже совпасть) на центр события, случившегося с Другим.

Вторая управляющая зрением Набокова — пошлость (точнее, отношение к ней, но не то, прокламируемое им, — у него даже есть эссе о пошлости, — а то деятельное отношение, при помощи которого он с ней работал в своих вымыслах-зеркала) — также связана с набоковским чувствованием вкуса и точности. Она устанавливает следующее правило, по которому выполняется заполнение зеркального вымысла. И эта директо-

рия наглядно демонстрирует (я напомним только гимн Неткам, который можно рассматривать в определенном смысле как творческое кредо Набокова), что он не только не мог быть вне пространства междузеркалья, но его вымыслы-зеркала — это всегда кривые, искажающие зеркала. Поистине он жил в королевстве кривых зеркал, где выполнял роль не только короля, но Бога, очень точно порождающего искажение, производящего предельно точное вращение слева направо, постоянно отслеживая, чтобы порожденный продукт не дошел в дурной бесконечности вновь до локуса Левого, а все-таки остановился на границе-пределе пространства Правого.

Пошлость в принципе неопишима, поскольку это свойство человеческого прикосновения к миру обладает безмерной (фантастической) адаптивностью. Ведь все может быть пошлым. Для набоковского отношения и попыток ее рассмотрения пронзительным взглядом характерны зрительные пространства границ-разрывов.

Скажем, Розанов пошел в том смысле, что розановский взгляд с удовольствием пронзал пошлость, купался в ней, и даже жил в ней, будь это хоть любовь к жене («другу»). Пошлость манила Розанова, завлекала и притягивала. У Розанова пошлость не была границей, он в нее входил как в собственный дом, если ему было это нужно. У Набокова иное. Здесь пошлость — четкая грань, жесткая непроницаемая преграда, мощное ограждение для набоковского зрения. Его взгляд, как только он к ней направлялся, как только он в нее устремлялся (а она тоже его притягивала), попадал в поле этой границы-преграды и там застревал. Мощный заряд его миражного видения раздвигал границу-преграду, трансформировал ее в пространство границы-разрыва. Пошлость вроде отступала, точнее сказать, пропадала; она не могла быть поймана в сети вкуса. Пошлость как картина, как нечто визуальное может предстать в наблюдаемой форме, если нет дистанции между взглядом и

ею самой. Пошлость аутентично может быть изображена и представлена лишь пошлой по фактуре мышцей зримости миражиста. Таким образом, поставленная им задача не имела эстетического разрешения. Для набоковской одаренности зрительного вымышления требовалось иное — не стремиться входить в пространство пошлости, не раздвигать границу-преграду, а убивать пошлость, убивать так, как это сделано с Клэром Куильти в «Лолите».

Записи бреда и кошмара: Н.Гоголь и Ф.Кafka

Качественная наполненность слова и его исполнение ощутимо проглядывают в вербальном строении бреда и кошмара. Как известно, в чистом виде кошмар не доступен для анализа, представляет собой деформацию сна и является итоговым продуктом бессознательной работы сновидения. А с позиции поэтики эти продукты нашей психики прежде всего свидетельствуют о наличии эстетической способности чувства формы. Как выраженное, бред и кошмар есть фиксация ставшести переживания формы. Но форма всегда конкретна, она тяготеет к предметности. И хотя в переживании явления это уже превращенная форма, в которой «замещающие и восполняющие связи действительности» «сжаты» в «квазисубстант», в «квазипредмет» (Мамардашвили), то бред и кошмар при расшифровке могут осветить «промежуточные звенья» реальности психической жизни. Поскольку все течение нашей жизни всегда проходит в каком-то русле, а это русло и есть форма жизненных проявлений, то и ситуации страха, неврозов, болезней оформляются конкретным бредом и кошмаром. Другими словами, в

их интонационной и семантической стилистике присутствует особый порядок ритуализации, которая задается не только чисто психической определенностью индивида, но более всего его этнокультурной и социальной оснащенностью, контекстом традиции и условиями хронотопа ситуаций переживания.

Каким же образом появляются кошмар и бред как формы и каково же устройство этих форм?

Наши жизненные связи в поле переживания принимают ту форму, которая создается нами самими, когда мы помещаемся и располагаемся в том сегменте времени, где их можно выстроить. В кошмаре и бреде (как продуктах нашего воображения) превращенные формы психической жизни испытывают многократные и многоступенчатые преобразования исходных форм нашего отношения к переживаемому, что стремится к выражению вовне. А поскольку они есть вторичные выразительные продукты переживания, то качество формы тесно увязано и определено пластикой слова, сигнализирующей нам об устройстве их эстетико-художественной онтологии. Замечая непреложность формы в переживании бытия (*«Человеческий быт всегда оформлен, и это оформление всегда ритуально (хотя бы «эстетически»*). *На эту ритуальность и может опереться художественный образ»*⁶⁴.), М.Бахтин фактически говорил о неуничтожимости очертаний бытия, которое в нашем восприятии может дистанцироваться в образ. О ней же писал Мандельштам:

Не говорите мне о вечности
я не могу ее вместить.
Но как же вечность не простить
моей любви, моей беспечности?
Я слышу, как она растет
и полуночным валом катится,
но — слишком дорого поплатится,
кто слишком близко подойдет.

Вопрос, собственно говоря, заключается в том, насколько бред и кошмар как формы выражения соответствуют качеству и силе переживаемого собственного отношения к воспринимаемому психическому объекту? Поскольку здесь этот вопрос больше обусловлен эстетикой и даже поэтикой, то естественным образом его можно разрешить в обращении к литературной записи бреда и кошмара, имея в виду наличие в них удвоенной формы выражения.

Николай Гоголь

Хорошо, когда текст словесного произведения бугрист и сочен, когда в нем неожиданные виды, то вдруг раскрывающаяся или прикрытая куском тучи умопомрачительная даль, то слова образуют луг, затененный кустами и деревьями, или грот, пещеру, низвергающийся водопадик, а то фраза выплывает утесом или необычной грудой камней, распадается обрывом, ущельем или оврагом. А если перед глазами текст, ландшафт которого пустынен, монотонен, в чем-то зловещ и уж точно таинственен? Таинственен своей скукой, своей монотонной плоскостной поверхностью. Такие тексты есть у Чехова. Но прежде всего именно таков текст загадочной гоголевской «Коляски»⁶⁵. «Коляска» — какой-то скучный несмешной анекдот из русской жизни. Вроде как абсурдный пустяк, который рассказывает измученный желудочными болями больной своему соплатнику по принципу «а вот у нас еще был случай». Но что за случай, и случай ли то, что сейчас ему вспомнилось, и что в этом случае было замечательного, по мере рассказа он и сам не понимает и не помнит. Но вот настало облегчение и теперь хочется о чем-то говорить, о чем-то рассказать. Слова промозглым туманом сами по себе выплывают из его рта, обещая зарю выздоровления, и вот наконец вроде бы что-то находят. Что это, как не

бред наяву? Таков текст «Коляски». Но случай прозы здесь не просто бред, а запись одной из форм бреда, по которому располагается обыденная русская жизнь.

Но прежде — реплика в сторону. Подвергая разглядыванию тот или иной текст, и особенно текст известного автора, мы должны своим ухом помнить (как помним мелодию фонового звучания улицы или моря): при этой процедуре в нашем взгляде волей-неволей присутствует предпосылочный мусор в презентации объекта. Текст «Коляски» исторически состоялся, в нем есть то, что я называю контекстом патины. Мы читаем тексты Гоголя и потому, что они хрестоматийны, им давно уже придан эталонный статус в школьных программах по русской литературе, потому, что его читали другие, потому что эти тексты — исторически ставшая вещь, в них есть историческая нагруженность и восприятия, и отношения. Особенно отношения. Фактически мы сейчас уже читаем не текст «Коляски», а многочисленные тексты из общений (обращений) с текстами Гоголя. Кроме того, есть подозрение и в неустойчивости нашего чтения — мы ли читаем? или нами читает филология нашего времени? Ведь эстетическая нагрузка нашего глаза и уха отягощена тем, что тексты Гоголя в своей ставшести получили статус гражданственности и вокруг них образовался мифологически-правовой охранительный круг. Образующийся в результате этих обращений компендиум интерпретаций, устоявшихся мнений и замечаний окружает текст любого известного автора, уже вошедшего в историю литературы, и создает пленку прожитого времени, аналогичную патине живописного полотна или иконы. Отбирая у нас право первого непосредственного восприятия такого текста, этот контекст патины на бессознательном уровне террористически указывает нам, как нужно читать такой текст. Для того же, чтобы встать в позицию чистого сознания, приходится на каждом шагу анализа помнить, что этот

мусор предпосылочных факторов, имеющих в нашем сознании, необходимо постоянно элиминировать, разбивать, выходя на свое разглядывание текста.

Тексты нормального большого писателя в силу их уникальности внутренней стилистики, специфичности их индивидуального облика, особенности «языка писателя», отличны друг от друга тем, что каждый из них имеет свое специфическое выражение. И это выражение определено фактурой лица текста. Но фактура есть производное от стиля. Не только от Большого Стиля эпохи, но и, прежде всего, от индивидуальной стилистики автора. Если Большой Стиль определяет смену фрака на пиджак, то кутюрье, хотя и отталкивается от визуального стандарта времени, создает свой фасон пиджака в присущей ему индивидуальной манере. Но если лицо текста в принципе вечно, то выражение лица текста во многом определено тем, что Манделштам назвал «шумом времени». Оно есть прямое следствие того настроения, с каким этот текст встречает его время.

Каждое время по-своему относится к такому уже ставшему тексту. Так современники Гоголя, встречаясь с выражениями его разных лиц-текстов, читали их как комически-сатирические и обличительные. Розанов вычитывал мертвенность жизни в его персонажах, Белый разбирал поэтику его текстов, их мелодическую структуру и воздействие на других русских писателей, а Набоков, обставляя встречу с его текстами интерьером гоголевской же души, своим воображением заставлял тексты Гоголя выговариваться так, чтобы можно было бы увидеть их фантастическую трансцендентную жизнь. Набоков как бы провоцировал его тексты на то, чтобы из них выразился ужас бытия существующего и могущего существовать. Выражение лица текста оказывается изменчиво, и его смена зависит от доброты или злобы времени, с которым оно его встречает, то есть от качества самого времени.

Если из анализа внутреннего устройства текстов Гоголя можно с успехом извлечь смысл, и лучше всего это продемонстрировали А.Белый в книге «Мастерство Гоголя» и Б. Эйхенбаум в знаменитой статье «Как сделана «Шинель» Гоголя»⁶⁶, то лицевость текста образуется не только из того, как он сделан, но и из того, как текст случился, как он получился. Всякое лицо, если оно лицо, — суть рождения. Радостно-изумленный возглас Пушкина «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» — о том, как у него, Пушкина, получилось. Получился текст, лицо которого нечаянным (несделанным) образом вышло интересным, удивительно прекрасным для самого автора.

Не раскапывая пласт отношений между планом содержания и планом выражения, обращу внимание на выражение лица текста «Коляски». Оно строится на неопределенностях, неясных намеках, на интонации неопределенности в обрисовке главного персонажа Пифагора Пифагоровича Чертокуцкого⁶⁷. Уже это нелепое сочетание имени и отчества свидетельствует о бредовом характере провинциальной жизни: ведь человека с таким именем-отчеством в действительности быть не могло. Но вот же он есть, говорит Гоголь, и поступает именно так, как может поступать живой русский помещик-обыватель, исполненный тщеславия, фанфаронства, глупости и пошлости. Любовь же к вычурности была, как известно, одной из характернейших черт мелкопоместного дворянства России того времени. Эта нелепость имени-отчества Чертокуцкого есть лишь акварельный оттенок бредовости русского бытия.

Интонация неопределенности в тексте усилена тем, что в ландшафте текста черты губернского городка и его быта поданы в брутальной бугристости, в яркой ироничной конкретности.

Если задаться вопросом, о чем эта повесть Гоголя, то ответ после чтения и после перечитывания один — ни о чем, то есть о пустоте. Но поскольку текст «Ко-

ляски» чем-то держит читателей XX века, то, возможно, это пустота, если и не значимая, то уж точно мощно напряженная.

Но это значит, что Гоголь в этом тексте рассказал нам ни о чем, поведал о пустоте. И снова возникает удивление с союзом НО — но на чем держится это повествование о пустоте, ни о чем? Если это повествование ни о чем, то текст этот не может быть ничем иным, как пустыней. Но как жизнь пустыни держат подземные глубинные воды, так и в этом тексте мы можем обнаружить *следы* глубинных залеганий живого смысла, который образует подспудную кристаллическую сетку, держащую и удерживающую словесную почву.

Словесный строй «Коляски» не выражает знаковую сеть реальных отношений, не несет на себе возможностей рождения эмпирического смысла, не заключает в себе необходимость реальных коннотаций, а разворачивается в совершенно другой, параллельной данной, сетке, в своей *воображенной* игре языковой вещественности. Текст выражает Игру вещей языка, которые *одушевлены* или *опредмечены*, и в персонализированности своей образуют собственную реальность, которая является параллельным слоем поверхности текста. Поэтому-то правомерно замечание Эйхенбаума (по отношению к «Шинели»), что «обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* (курсив Эйхенбаума — В.К.) построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров»⁶⁸. И здесь важно, (во всяком случае, именно в «Коляске»), что такая мельчайшая фигура речи — есть та «мелочь», которая является той частью текста, что больше всей целостности текста, поскольку она есть «точная точка», предназначенная показать и тем самым выразить вот эти персонализированные страдания и приключения реифицированных языковых структур.

Вообще у Гоголя мертвенность фигур (Розанов) и заброшенность в будущее воображенного мира (Набоков) (эдакое будетлянство наяву) обусловлены тем, что у него язык жив сам по себе, этот язык обладает имманентной «живой жизнью» (Вересаев). Недаром Эйхенбаум писал, что его тексты писаны «звукоречью».

Его язык — это дистиллированная и в тоже время живая персональность.

По Белому у Гоголя «язык — в «языке языков»: в мощи ритмов и в выблесках звукословия, или в действиях опламененной жизни, — не в правилах вовсе; звукопись, переходящая в живопись языка, есть выхватившееся из вулкана летучее пламя»⁶⁹.

Вот этот «язык языков» — это и есть то знаменитое «качество языка», которое имеют в виду Пруст и Мардашвили. «Язык языков» — фактически есть «живая жизнь» языка, которая разворачивается под поверхностью коммуникативно-направленного письма или речи. «Качества языка», этот «язык языков», есть кристаллическое образование, из которого вырастает, ветвится, распускается листьями возможность к коммуникации, к контакту. Только поверхностный слой языка обращен к Другому, только он призван к обмену знаками, к трансляции означаемого и означающего. Но чтобы родилась эта возможность, чтобы появилась поверхность «языка языков», глубинное пространство должно сгуститься, в нем должны спродуцироваться внутренние связи, взаимозависимости, отношения между раскаленными кусками плазмы первичных не вербальных, но речевых артефактов.

«Продукт процесса с момента восприятия слухом автора до подачи его как ответа на спрос переживает три стадии: рождение образа из звука, рост и членение образа в систему образов, и наконец всплывание в ней тенденции, совпадающее с заковкой в слоговую форму. Формование протекает двояко: от звука к слоговому офор-

млению, как процесс осознания стиля, где слог — итог осознания; и от звука посредством сюжетного образа к осознанию смысловой тенденции»⁷⁰.

При перечитывании текста «Коляски», этого достаточно простенького нелепого и несмешного анекдота, возникает подозрение, что повесть предложена и предьявлена в качестве художественного произведения не впрямую, не в открытую, а в каком-то закрытом ключе.

Возможно, можно было бы считать, что это не просто закрытый ключ к этой повести, что это бездарная вещь, неудавшаяся Гоголю повесть, его эстетическая неудача. Однако все те требования, которые мы могли бы предъявить писателю, и все параметры ее исполнения не вызывают сомнения в том, что это случай высококлассной и мастерской словесно-художественной игры, что этот случай овеществлен, что овеществленный в статус лица этот текст то подмигивает, то хмурится, то раздражается, то улыбается или гневается. То есть сам текст «Коляски» постоянно играет своими выражениями, и нет никаких сомнений в том, что этот текст — художественная вещь, что этот текст-вещь заключает в себе внутреннюю фактуру передвижений и событий, представленных и предьявленных персонажей, что эти персонажи живы. Хотя их переживания и движения души во многом для нас нелепы, глупы, не значащи, но *Знаки* многих их актуаций мы узнаем.

Однако остается непонятным, чем держит читателя этот текст? В чем и какова форма этой вещи, форма, как внутреннее устройство этой повести, как и что она выражает, несет ли она в себе какую-то часть внутренней стороны символа?

Ведь всякий художественный текст или всякий текст-произведение, поскольку он *произведен*, можно считать в определенном отношении символом. Ведь в нем развернута, из и через него предьявлена Игра, в нем наличествует и есть то, что составляет условия этой

игры, то есть в нем есть и наличествует то, что осталось «за кулисами» данной словесной игры. А без кулис — нет театра, и без внутренних приспособлений нет актера.

Достаточно тривиальна мысль о богатстве гоголевского языка, его сочности, его неожиданной образной структуре, выражающей его обостренное чувство места, чувство предмета, чувства вещи, конкретного события. Но именно в тексте «Коляски», в отличие от его «Шинели», «Портрета» и других произведений (хотя в «Ревизоре» это уже использовано во всю мощь), удивляет, что Гоголь в поворотных моментах, призванных изобразить внутренние побудительные мотивы движения и поступков персонажа, выводит на авансцену повествования слова неясные, неопределенные. Показывая, демонстрируя в развороте течения сознания персонажа, Гоголь этими неопределенными словесными эквивалентами указывает, что вот в этом месте у персонажа образовалась дыра в движении его мышления, что вот здесь, в этом местечке сознания нет, есть его отсутствие, пустота.

Известно, что повесть начинается с ядовито-красочного изображения провинциального городка, который выписан со всеми деталями неожиданными метафорами гоголевского языка. Но при представлении читателю Чертокуцкого в повествовании нарастает интонация сомнительности и неопределенности.

Попробую расположить в один ряд эти намеки, неясности, неопределенности. Он пишет, что у Чертокуцкого была «неприятная история: он *ли дал кому-то* в старые годы оплеуху, или ему дали ее» (С. 162), что «словом, он был помещик *как следует...* Изрядный помещик» (С. 163). После приглашения генерала и офицеров к себе «Чертокуцкий выступал вперед *как-то* развязнее...» (С. 166). Затем «взял уже было и шляпу в руки, но *как-то так* странно случилось, что он остался...» (С. 167). Венчает описание этого нелепого поведения героя (еще задолго до его опьянения) следующая фиксация безмотивности.

«Чертокуцкий *долго не знал*, садиться или не садиться ему за вист. Но как господа офицеры начали приглашать, то *ему показалось* очень несогласно с правилами общежития отказаться. Он присел. *Нечувствительно, очутился* перед ним стакан с пуншем, который он, *позабывшись*, в ту же минуту выпил. Сыгравши два роберта, Чертокуцкий опять нашел под рукою стакан с пуншем, *который тоже, позабывшись*, выпил, сказавши наперед: «Пора, господа, мне домой, право, пора». Но *опять присел* и на вторую партию» (С. 167). (Курсив в цитатах мой — В.К.)

Эти «*почему-то*», «*как-то так странно*», «*ему показалось*», «*нечувствительно очутился перед ним*», повторы «*позабывшись, выпил*», которым как бы удивляется автор, дают замечательную ноту — крик движения пустой души. Изобразить его невозможно, но вот этой некоторой избыточностью в пользовании слов, выражающих неопределенность (особенно упирая на частицу «то» — «как-то», «кому-то», «как-то так»), можно обрисовать те призрачные границы душевного напряжения пустоты смутного бытия. Позже такую абсурдную распаленность души, лишенной содержания, мастерски живописал А.Чехов и в рассказах, и в пьесах.

Для чего же это делает писатель, обладающий изощреннейшей способностью красочного словесного изображения самых тривиальных ситуаций и положений?

Может быть, неопределенность призвана выразить две стороны чувствования Чертокуцкого и рисует необязательность, безответственность человеческого движения, которое неопределимо в силу того, что возникает столкновение неясных и неопределенных желаний. Малоопределимых желаний. Именно потому, что они не обладают силой, которые являются эстетической направляющей и свойством (качеством) характера Чертокуцкого.

Какие? Тщеславие — желание покрасоваться, заявив, что у него есть лучшая вещь — коляска. В тоже время, поскольку он почему-то, зачем-то безумно «надрался», — то и здесь столкнулись желания — и желание задать обед, где он также может покрасоваться, и желание этого не делать. Для Чертокуцкого то, как он уже рассказал об этом, высказанное уже как бы сделалось, он уже как бы все произвел, совершил все необходимое, потому что все его существо, его тело, но не его сознание *знало*, что он соврал, что его коляска самая обыкновенная. И поэтому те приготовления к обеду, который должен был быть, который будет, на самом деле, реально, не мог он сделать, но для него уже представлялись *как бы* сделанными.

Если аналитически посмотреть на эти словесные структуры неопределенности, то в этом было изображено и желание, чтобы это не состоялось, желание избежать того позора, который должен был наступить при осмотре коляски.

Результатом столкновений этих многочисленных желаний, которые можно обозначить как неясные желания, поскольку корни их располагались в поле бессознательного, явилось образование многочисленных дыр — пустот — в мышлении этого персонажа. И главное — все эти «*как-то так*» остался, «*какая-то*» история — свидетельство того, что *modus vivendi* данного существа заключен в узкой полоске хаотического передвижения по внешней кромке переживания событий.

Для того чтобы изобразить и выразить эти пустоты сознания, вот то самое «ни о чем», Гоголю и потребовались нейтральные структуры языка, нейтральные *речевые фигуры текста*, которые и выражают то состояние сознания, когда оно отсутствует или не проявлено.

Я думаю, что в этом тексте-произведении Гоголь сделал поразительное, не замеченное ни по его выходе, ни в последующих рефлексиях, открытие метафизичес-

кого характера. Здесь он явил нашему взгляду в пространственной форме один из антропологических узлов человеческой субъективности, а именно — приоткрыл завесу над *природой желания*. Возможно, этот узел стягивает все нити художественного текста, тем *держит* всю повесть и делает ее *вещью*.

Интересно, что когда Гоголь изображает гастрономические желания Чертокуцкого-гурмана, а они у него совершенно явственны, явны, четкие и сильные, то для их описания он использует всю ту гамму сочных выразительных средств, которая так характерна для его языка.

Эстетика характера Чертокуцкого подсказала Гоголю образ будущего Хлестакова. Ведь стержневое свойство Хлестакова как личности — это столкновение на узком, даже точечном временном пространстве переживания многих чувств, многих желаний. Ведь Хлестакову «много чего хочется», и все в одно время и сразу. Неясность, непроявленность многих чувств одолевают и Чертокуцкого, и Хлестакова, и Манилова, еще больше их у Ноздрева, который ими уже совершенно опьянен. То есть неопределенные фигуры речи в изображении поля неясной сенситивности субъекта помогают дать наиболее аутентичное описание того, как движется и протекает чувство безответственного отношения к жизни и к самому себе в этой жизни.

Неопределенность, неясность, ситуация множественности желаний фактически есть знак безмотивности воображенного субъекта. А при четкости обозначения телесных желаний (почему-то остался, зачем-то выпил и проч.) выводит повествование на уровень клоунады. Чертокуцкий как бы цирковой Рыжий, который неизвестно зачем, для чего и откуда появляется. А ведь смутность и нелепость его движений, так же как дурацкие и несмешные кривлянья даже очень хорошего клоуна есть всего лишь проекция того бреда, который мы носим в душе и стремимся выплеснуть в лицо миру, но не знаем как. И тогда появляется Пифагор Пифагорович.

Франц Кафка

Почему Кафка? Вместо обоснования сошлюсь на авторитет Борхеса, который как раз и отметил у него качество литературных записей кошмара: *«Никто еще не догадался, что произведения Кафки — кошмары, кошмары вплоть до безумных подробностей»*⁷¹.

Когда в 1965 году я познакомился с текстами Кафки, у меня образовалось четкое ощущение, что существо, создавшее их, — не писатель, не литератор. Как в известном анекдоте чукча — не читатель, так и Кафка — не писатель, не существо, творящее литературную реальность, некое словесное воображаемое. Понять тогда я этого не смог, но одно понял точно, что читать Кафку можно... — перечитывать нельзя. И сейчас, читая и перечитывая текст «В исправительной колонии», еще и еще раз в этом опыте разбора букв убедился, что чтение-перечитывание его текстов — не удовольствие от текста, а мучение, пытка, прохождение пытки. Получение удовольствия от такого текста — это возможность для мазохиста.

А так — и сознание не болит, но что-то внутри твоего восприятия мучается, мечется в желании прекращения пытки. Мое индивидуальное понимание наполнено не желанием понимать, а желанием не понимать, оборвать чтение этого разгулявшегося в каком-то чуждом для меня пространстве и выплеснувшегося ко мне «нЕточным» воображением в виде вывернутой стороны набоковской «нетки».

Конечно это сугубо личностное, субъективное восприятие. Но если, отталкиваясь от него, окинуть взглядом горизонт литературной окрестности и посмотреть, где располагается проза Кафки, то можно обнаружить некоторую несовместность, несоотнесенность, несоответствие и несопрягаемость текстов Кафки и всего литературного мира.

И действительно, поскольку литература — воображаемая реальность, то как отчетливо видно, что Кафка не впадает в эту реальность!⁷²

Он не сопоставим со всеми и любыми линиями литературной реальности, он вне какой-либо связи с любыми феноменами словесного воображаемого. Если Джойс, Пруст, Музиль, а из наших — Белый, Ремизов, Платонов, Набоков — и даже японец Акутагава (с его «Жизнью идиота»), то есть наиболее родственные ему писатели, литераторы в том смысле, что они выполняют или задают свои правила литературного воображаемого, то Кафка вне этого словесного устройства. Его тексты отделены от литературной вселенной прозрачной, но очень прочной пленкой, они закрыты и никак не связаны с литературными объектами. Поэтому он даже не дыра в транспарентном мире словесности, который живет как литература, а он вне его упорядоченного устройства или его беспорядочного хаоса, но главное — он внутренне не связан с теми тропами, которые пролагает в хаосе литературного воображаемого любой художественный артефакт.

Но тогда кто же он?

Ведь его галлюцинации, представленные и выраженные в словесно-текстовой форме, — это не изображение воображаемого, это вообще не воображаемое. Они — изображение складок реальности, точнее, складок ИЗ той особой реальности, что есть, но закрыта для обозрения. У нас нет таких глаз, такого зрения, которое может заглянуть туда, не говоря о том, чтобы созерцать этот непрощупываемый, но присутствующий совершенно объективно в нашей душе ужасный мир.

Если вспомнить горизонт *остраненного* взгляда Кафки на человеческую жизнь, которая является нам естественным, природным хаосом, заполненного абсурдно мечущимися коллективными и индивидуальными телами, а порядок устройства человеческих связей и от-

ношений в плане формы неуловим в силу их динамического состояния, то ясно, что он жил в пустотах хаоса. Или — не жил, но обретался там. И его тексты — это издание и «издавание» воплей, криков, нарративного мычания, открывающее для показа безумное устройство антропоморфной вселенной. Его воображение — если это воображение — есть видение таких пустот. Эти пустоты принципиально непредставимы: невозможно поведать о них, так же, как *невозможно* показать то, что невидимо, но есть, и невозможно рассказать о неизвестном, но существующем. Но Кафка смог эти пустоты и показать, и рассказать о них.

Мог показать, потому что он пребывал в тех местах хаоса, где есть лишь отсутствие.

Но это пустоты — пустоты для глаза, их держит событийность внутрителесной органики.

(Предмет обладает видимостью, а вещь обладает... невидимостью. Вещь — невидима, но вещь — есть.)

* * *

Когда я читаю, то пытаюсь *понять* не только то, что написано и что изображено в этом написанном, но и то, *как* и *кто* это написал.

Вообще, то, что написано Кафкой, есть запись видения его кошмаров. Это видно невооруженным глазом и отмечено практически всеми его читателями. Да и в целом все его творчество фактически есть странствия из кошмара в кошмар, сопряженные наказом (наказанием), который по сути своей — приговор, обращающий краткие мгновения между окончанием одного кошмара и началом другого также в кошмарную пытку — неизбежность и необходимость письма.

Но тогда что же, он «готический» писатель и его письмо есть готическое воображаемое? Ну, нечто вроде его пражского современника и соплеменника Г.Мейринка или прозы М.Элиаде?

Но в том-то и дело, что именно в стилистике наглядного умозрения его письмо отлично от литературно-воображаемого.

Тексты Кафки перед нами предстают в литературном облиции. Они жанрово определены как новеллы, романы, письма (эпистолярный). И эти признаки поверхностности его текстов заставляют нас читать их в таком качестве литературного произведения. То есть они та рамка картины, которая нам говорит: вот это пейзаж, а это натюрморт и тем самым каждый текст относят в порядок литературы. Более того, если пройти эту эмблематичную поверхность текста и опуститься в глубь, то и тогда мы встречаем другую поверхность, смысловые признаки которой являют нам также литературные *знаки* устройства поэтики этих текстов. Эти знаки — символ, аллегория, притча. Но насколько литературны эти признаки (а может призраки?), которые приковывают читателя к тексту и держат его в состоянии возбужденного исследователя? А оно характерно тем, что сознание читателя-исследователя занято расшифровкой этих призрачных знаков.

Коль скоро притчи Кафки — это кошмары, то интересно не только и не столько дешифрованное содержание потаенной стороны символа, работа по которому с успехом проведена и производится психоаналитическими интерпретациями, сколько само *производство формы этих символов, то есть производство самих кошмаров*. И прежде всего — не в психоаналитическом или социальном аспектах.

Чувственно-смысловую (не психоаналитическую, вообще не медицинского порядка) форму, в которой образуются кошмары и которая является условием и обстоятельствами для эффективного производства кошмаров, изобразил в одной из своих лекций Х.Л.Борхес.

Анализируя собственные кошмары и ссылаясь на Гонгора, писатель Борхес утверждает: «сны и кошмары — вымыслы, литературные произведения»⁷³. И это

действительно так для литератора. Только к этому следует добавить, что кошмары такие литературные произведения, такие *вымыслы*, которые созданы вне и без *замысла*. А именно это выбрасывает их из пространства литературного воображаемого. Кроме того, достаточно очевидно, что кошмары — это такие произведения, которые создались, случились в нас, но без нашего участия.

Читая борхесовскую лекцию о кошмаре, вижу:

— кошмар как разновидность сновидения не имеет временной протяженности; «картинки» кошмара наползают друг на друга, натуральная последовательная смена и появление тех или иных персонажей, одушевленностей, субъектов действия в кошмарах случайно — они появляются *неизвестно когда и неизвестно где и откуда*;

— в кошмаре ломается, «сминается» и время и пространство; кошмар принципиально не соответствует и противостоит *натуральному нарративу*, поскольку его словесное воспроизведение — всегда позднейшая обработка⁷⁴;

— априорность пространства-времени в кошмарах подвергается серьезному испытанию: в них мы стремимся подвергнуть испытанию (проверить на прочность) наши *чувство времени и чувство пространства*, то есть поставить опыт над нашим переживанием таких вещей как «*еще нет — уже нет*», «*есть везде — есть нигде*»;

— кошмар — это состояние сознания, которое можно обозначить как *оцепенелость* нашего мыслительного взора, нашего умозрения, его застывшесть, остекленелость. Но оцепенелость сознания — фактически сингулярная точка времени. Причем это такая точка времени, которая образует микрокосм *иного* движения времени, его иного расположения, смещения временных пластов, взвихрения и бурления, взрывов и разрывов в той или иной временной определенности, во временной целостности;

— «*образец кошмара со всеми характерными для него чертами: физические страдания, вызванные бегством и ужас при виде сверхъестественного*»⁷⁵;

— все кошмары «подразумевают нечто сверхъестественное»⁷⁶;

— «в кошмаре присутствует страх особого рода и этот страх выражен в фабуле»⁷⁷.

* * *

Сверхъестественное в кошмарах-текстах Кафки — это не мерзкое насекомое, в которое обратился Грегор Замза, это не сама машина наказания, которая записывает на теле осужденного приговор, сверхъестественное здесь — это неожиданные и невозможные формы воплощенности времени (оно естественно, натурально, когда оно прошлое—>настоящее—>будущее) и воплощенности Пространства, которое, как оказывается, может быть заполнено тем, что не имеет границ.

В то заблуждение, что произведения Кафки находятся в поле порядка литературы, нас вводит его способность при записи кошмаров пользоваться литературным инструментарием. Тексты его исполнены масштабными метафорами, аллегориями, являются притчами. Нелишне отметить, что эти средства существуют как *формы выражения*. В воспринимающем взгляде они, как и в целом его тексты, предстают символами. Многие читатели-исследователи Кафки по-разному опробовали на понимание именно смысловую субстанцию кафковской метафоры интерпретируя ее как чисто филологическую (литературную) природу, так и в обнаружении ее парафеноменологических связей с эйдосами и фигурами контекста культуры. При этом очень часто нефилологическая интерпретация метафорики Кафки выводит эти тексты за пространство литературы⁷⁸. Вероятно, целесообразно посмотреть, насколько этот литературный инструментарий в прозе такого визионера является *натурологичным* по отношению к миру литературы.

Вот им сотворенное (вымышленное? воображенное?) «В исправительной колонии».

Что это? Как текст это сплетенное (сотканное) есть крик, в котором слитно присутствуют означающие и означаемые. Они здесь фактически неразличимы. И если мы проводим хоть какую-то аналитическую процедуру по их различению, то мы попадаем в тот круг, когда мы находим то, что *очевидно*, что не является другой, потаенной стороной символа; мы таким образом ищем и находим то, что не нужно искать.

Как произведение — это изведенный из недр собственной личности и преображенный крик в форме то ли новеллы, то ли пророческой притчи антиутопического характера.

Как притча — эта «штука» («*что посильней*» и т.д.) аллегорическая притча, где в сильной степени осуществлено совпадение знаков текста со знаками реальности. И по законам аллегоризма реальность Иного требует для транспортировки (хотя и мощного, но одновременно и узко-точечного) *иносказания*.

Поневоле задумаешься.

Как притча текст «В исправительной колонии» дидактичен в очень сильной степени. Это «качество языка»⁷⁹ текста заставляет меня созерцать в нем символ. Причем заряд дидактики в тексте толкает восприятие читать его как прямой, непосредственный, бросающийся в глаза символ социальности. То есть я вынужден читать и расшифровывать этот текст-символ как такой, в котором «упакована» в оболочку метафоры фактура социальности, имеющая трансцендентную (запредельную) основу. Именно предпонимательное (социологическое или психоаналитическое) прочтение многих кафковских метафор обращают их в символы социетального или психологического порядка.

И большинство прочтений кафковских кошмаров-видений именно таковы.

Но как притча данный текст есть символ по отношению к самому себе. Но тогда — как он сделан?

И как притча он многосмысленен, он не двух-, а многочастный и потому этот текст есть сверхсимвол. И вот это отношение к самому себе означает, что текст обнаруживает свою символичность по отношению к его создателю, автору. Мамардашвили много раз отмечал, что из содержания чувства мы не можем узнать, что и как мы на самом деле чувствуем. Тоже самое можно сказать и о содержании наших чувств, когда мы располагаемся в такой сфере бессознательного, как кошмар. То есть содержание бессознательного чувства тем более ничего не может нам (или нашему психоаналитику) сказать, что мы на самом деле чувствуем. Поэтому из содержания записанных кошмаров Кафки невозможно узнать, что действительно чувствовал автор, путешествуя в своих кошмарах и обнаруживая себя в них.

Автор не умер, автор умирает в нашем воспринимающем взгляде тогда и только тогда, когда мы читаем сквозь него только в нем случившийся текст. (Недаром Кафка называл продукты своего письма «свидетельствами одиночества».) Читаем, пытаюсь расшифровать, и действительно расшифровываем этот текст-символ.

Но кто автор?! Живая и один раз случившаяся уникальная личность или ... язык?

Если язык, то читая, мы обнаруживаем все новые и новые грани социальности, которые язык при посредстве визионера Франца Кафки выбормотал в текст. И тогда сколько бы мы не выявляли в нем современных нам потаенных смысловых структур и слоев, то все равно будем вычитывать социальные качества языка.

Если личность (а ведь притче свойственна пророческая тональность), то Кафка здесь пророк. Но пророки именно личностно разнятся. В качестве пророка

свое видение кошмара он направляет манифестирующим образом в будущее как антиутопию. Особенно ярко это видно в финальных страницах текста, которые не обладают художественной убедительностью в силу избыточной литературности⁸⁰.

Почему аллегория излюбленный прием у Кафки?

Но аллегория у Кафки не прием, это не излюбленное свойство его письма, хотя я не знаю ни одного кафковского текста без аллегии. Аллегоризм Кафки — единственная возможность (и потому форма) *восклицать* и тем самым вступить в коммуникацию. Вступить и показать в «ином сказании» то, что видят и знают все, то, что не желает быть видимым, не может быть созерцаемым без разрушения наблюдаемого, и то, что неприятно рассматривать, на что не хочется смотреть.

Какое же тут удовольствие от текста.

Но кто говорит притчами? Пророк.

Кто же такой пророк и почему говорит притчами пророк Франц Кафка?

Для чего говорят притчами? Чтобы подчинить своей моральности и своей моральностью независимую моральность Другого.

Но что такое притча?

Притча — это голый всплеск прямого выражения, где выражение взбухает взрывом языка, крепко сбалансированном внутри протяженности персонального речевого пространства.

Притча — всегда указующий перст ... в тайну, поскольку ее семантическое поле многосмысленно; притча терроризирует воспринимающего, поскольку в ее содержательном пространстве царствует и подавляет всяких инакомыслящих (или инаковидящих) *идеальная разумность*. И эта *идеальная разумность* далеко не всегда истинна и прекрасна, да и еще склонна видоизменяться в зависимости от погоды того тысячелетия, которое «у нас сейчас на дворе».

Как иносказание — притча есть Ад, поскольку это словесное место выложено, составлено из камней императивности. А всякая дорога по рельсам императивности ведет в преисподнюю. Кто согласится жить в Аду?!

«*Неужели кошмары — это шелка в ад?*»⁸¹

Притча есть иносказание и как *сказание иного* оно есть местоимение. В ней заложено стремление, поскольку есть воля и императив, сказать Иначе об уже сказанном, об известном, знаемом, стремление переименовать. И содержательно, и как форма притча выступает собою *вместо имени* (названного), располагается на месте уже существующего имени. В качестве местоимения притча расширяет пространство уже бывшего имени, увеличивает его, чтобы дать имени максимальную свободу выражения. Поскольку в местоимении кроется претензия быть началом нового, другого языка и так как весь язык Кафки притчеобразен, то притча как местоимение выступает и проявляет себя в его текстах в статусе Другого по отношению литературному порядку, к законам и правилам литературно-воображаемого. Ведь притча — это не только и не столько литературный прием, но и средство сакралистики, средство морального поучения (научения), способ коммуникации и выражения трансцендентного смысла морального закона.

Возможно, притча — след запрета на имя Бога.

В кошмарах как вымыслах у Кафки мыслимая видимая ситуация продумана и продумана до конца.

* * *

Символ Кафки — есть символы самого языка, символы тех событий, которые переживает психическая жизнь его тела.

Кажется, местоименность притч Кафки вырастает из неизвестно чего. Откуда этот императив?

— Изнутри тела.

Этот ответ удивительно прост, поскольку очевидно до автоматической незамечаемости, что в этих дидактических визуальных текстах-видениях присутствует тот особый акцент, который у этого записывателя кошмаров связан с маниакальным стремлением Кафки как бы под микроскопом рассмотреть внутреннюю жизнь *физического* (анатомического) тела. Знаменитое «Превращение», «Голодарь», «Отчет для академии», «Певица Жозефина, или Мышиный народ» и многие другие прямые, непосредственные притчи посвящены изображению событий, свершающихся в биологической органике тела либо в аномалии от его нормальной физиологической устроенности. Психическая жизнь персонажей Кафки сплошь физична. И эту физику он обнажает приемом деантропоморфизации тела, доводя (додумывая) движение каждой единицы вымысла до окончательной точки, до той точки, за которой обнаруживается невозможность *помышления*⁸².

Кто и что в этом нутре тела приказывает Кафке переназывать, выступить со словом в качестве Иного имени? Жизнь, проистекающая внутри тела, событийная фактура движения телесных потоков ненаблюдаемой и неизобразительной природы.

Если обратить внимание на ритмику этой квазиновеллы, то обнаруживается, что в ней Время сминается наличием двух параллельных рядов наррации. Эти нарративные ряды различаются по качеству Времени. Собственно, весь текст сплетен из двух временных ниток. Одно время — объективированное, которое в натуральном, естественном виде подается читателю через неслышимый и неявный повествовательный взгляд Путешественника, — является стержневой основой. Но на ней в тексте Кафки ткется нить (в ткачестве эта нить называется «утук») ненатурального, сверхестественного времени. Она вытягивается из наррации офицера, ког-

да он повествует о процедуре суда. Время в рассказе офицера — обратная сторона времени того невыраженного в словах повествования, которое мы прочитываем в наблюдающей позиции Путешественника. Причем нарративная вопросительная констатация Путешественника («*Но ведь, разумеется, у него должна была быть возможность защищаться...*») прямо взывает к разуму и заключает одну мысль — необходимость в ситуации суда разумных поисков истины. В обычной разумности именно с этого начинается и идет отсчет нормального натурального временного течения мысли.

В повествовании офицера нет времени на установление истинности и качества деяний осужденного, оно неважно, не значимо. В рассказе о «сути дела» точка закона — «правило «Виновность всегда несомненна» — дает начало и центрирует наррацию офицера не в установлении истины и, следовательно, вынесения справедливого приговора. Приговор — *уже есть*, еще не в словах, но в пространстве суда и наказания. Время рассказа начинается отсюда и это движение времени сознания не естественно, оно — сверхъестественно.

Такое нарративное время для нас априорно не значимо, мы не родились в нем, оно априорно нам не дано; для того чтобы его понять собою, его должны *понять*, то есть пережить, наши органы чувств, наша психофизиологическая субстанция, наша телесность.

Вот только один пример того, *как* здесь говорит тело.

«... *Он (офицер) был чрезвычайно утомлен, дышал широко, открыв рот, а из-под воротника мундира у него торчали два дамских носовых платочка*»⁸³.

В этой реифицированной метафоре мерцание эроса (эффект появления — исчезновения), обнаруживает сексуальную озабоченность персонажа и в то же время есть необходимый элемент для наслаждения оргазмом другого, когда машина наказания работает в режиме акта совокупления. То есть внутренние энергетические

потоки, пульсирующие в теле, обращают сознание офицера к смерти. И предфинальная сцена, когда аппарат работает в режиме кровосмесительного coitus'a, разваливаясь сам и эротически неумело уничтожая офицера, — фиксирует конец, законченность мыслительной жизни тела в его пара-бытии.

* * *

Осмывая природу кошмара, Борхес обращает внимание на то, что он *производит* в нас как в созерцателях, наблюдающих собственное *производство видения*. Он говорит о том, что сон производится в пространстве страха, — страха принципиально незаписываемого, невозможного для наррации.

«В пересказе сон не кажется каким-то особенным, но когда он снится, он страшен»⁸⁴;

«... ощущение ужаса прежде всего и есть кошмар»⁸⁵;
«кошмару присущ ужас»⁸⁶.

И здесь важно отметить, что Борхес абсолютно точно указывает, что именно в Страхе не транслируется, поскольку для этого «что» нет имени, нет названия, то есть нет слова, нет формы выражения. В кошмаре отсутствие *формы выражения* есть пленочная граница между автором-участником-производителем кошмарного видения и автором-созерцателем кошмара. Непередаваем именно Ужас как то, что встречает нас и остается в нас на выходе из видения.

Ужас очевиден и потому глаз его не видит. Глаз видит объекты. Но ужас не объективируем. Понятие ужаса даже в вербальном его выражении сформировалось у нас из представления о качестве и временном пространстве переживаемого страха. Можно предположить, что когда-то понятие ужаса было только характеристикой страха.

В понятии (именно в понятии, а не в самом чувстве) ужаса вмещены одновременно две переживаемых мышлением сферы.

(1) Ужас — это шоковый удар по сознанию, которое в силу этого попадает в поле невозможности аналитической работы над своей целостностью. Это состояние сознания обнимает понятие парадокса. То есть оно помещено в поле парадокса, который принципиально (энергетически) неразрешим. Мышление цепенеет. И *оцепенелость сознания* — прямая и непосредственная форма точка переживания Ужаса, которая лишена *формы выражения*.

(2) Одновременно тот же самый миг, в этом поле шокового удара по сознанию, содержит нашу Оценку (т.е. рефлексию) в качестве волеизъявления и волевой направленности нашего мышления, которое ведь до сих пор двигалось по одной дороге, а теперь с необходимостью *должно* преодолеть преграду.

Возможно, что у Кафки был особым образом смещен угол мыслительного умозрения и его внутренние глаза видели те характерные признаки и качества страха, которые *очевидны* до неразличимости и потому неразличимы.

Очевидность Ужаса свидетельствует о том, что Ужас — это нечто невероятно *простое*. Как простое, а не сложное, Ужас знаменует окончательность, конец, всякого силового действия над вещью. Даже если это естественная смерть.

А у Кафки Ужас прост, потому что его кошмарные видения просты. Их не нужно представлять, их не нужно воображать; их нужно только записать для изображения так, как они появляются. И как обыденное простое эти «свидетельства одиночества» возможны для записи протокольным языком канцеляриста⁸⁷.

Протяженное поле Ужаса мы понимаем не только «умом ума», но и «умом сердца» (Достоевский), когда обнаруживаем себя в стране кошмара. Здесь, во-пер-

вых, сразу же следует отметить, что кошмар никогда не случается в наших сновидениях один. Один кошмар может в нас доминировать, он может нас донимать и повторяться так, что мы его долго можем воспроизводить наяву. Попадая в случай кошмара, мы перемещаемся из одного кошмара в другой, пытаясь в своем бессознательном сновидческом состоянии вырваться наружу, вовне кошмара. Это говорит о том, что кошмар как всякий повтор есть род безумия. Ведь в результате повторяющегося попадания в точку *оцепенелости сознания* мы снова и снова разрушаем мост коммуникации с другими, разрушаем сферу внутри психической коммуникации с самим собой. А главное — в точке Ужаса в силу невозможности натурального, естественного движения *сogito* эта катастрофа сознания выпадает в форме взрыва, в результате которого индивид распадается на осколки мыслимости. На языке психиатрии это квалифицируется как расщепление личности.

Вот это многообразие выражений лица произведения-текста «В исправительной колонии», эти гримасы и жуткие ухмылки, которые позволяет делать живой автор (или, по нарратологической терминологии, — актер) только в глубоком одиночестве, следя попутным взглядом за мимикой отчаяния на своем лице, определяет этот иной, внелитературный характер поэсиса. И дает основание заметить, что в самом процессе производства кошмаров порождается и *поэсис*, так же как при производстве стихотворения в самом начале возникает ритмика, а лишь затем вербально-смысловое ее наполнение. Только этот поэсис есть форма выражения паракультурного мира, мира той культурной жизни нашего физического тела, что параллельна эмпирическому нашему бытию в мире эйдосов. Вот этот паракультурный мир лишен значений и, составляя

конфигурацию метафизики тела, может быть представлен, как это показал Кафка, через те знаки эмпирического бытия, которые фактически и есть следы, лишенные плоти значений.

Письмо и чучело письма: М.Павич

В крошечной тьме постмодернистского хаоса и гула многочисленных разнообразных языков вдруг заиграл луч чистой нормальной прозы, обладающей достоинствами той прозы XIX-XX веков, которая удовлетворяет наши потребности в играх воображения, играх повествования, мистификациях, в изображениях мистерий, в сказочности и волшебности словесных историй, нашу потребность в переживании вымышленных событий. Эти тексты (а еще нужно отдать себе отчет в том, что они такое: проза или поэзия?) выходят в маске квазипостмодерна. Но у них есть четкий и не скрывающийся автор, а сквозь постмодернистскую маску тексты Милорада Павича улыбаются и гневаются, часто сбрасывают с себя эту маску и выражением письма являют читателю лицо подлинного мастера словесного воображаемого.

Для всей постмодернистской словесной ойкумены (дабы не упоминать для них запретное слово «литература») тексты Павича (а это рассказы и то, чем теперь в первую очередь известен автор), романы, — нечто маргинальное и даже чуждое. По своей структуре и аранжировке они вроде бы отвечают заветам и требованиям совре-

менного (литературного) письма. Но вот по фактуре его тексты не просто тексты для лабораторного (или домашнего) пользования. Их фактура есть плотная проза, которая своим энергетическим зарядом выбивается из общей тенденции к нечитабельности, к тотализации центона, к изображению жеста, к монотонности повтора и прочим причудам кураторов и инспекторов текстуальности.

Попытаюсь в чтении и перечитывании его основного романа уяснить смысл феномена Павича.

«Хазарский словарь»⁸⁸

Эту книгу уже назвали первым романом XXI века. Недавно переведенный роман-лексикон 1984 года в моде и у нас. И возможно, книгу не только уважают, но и читают. От нее в восторге в Интернете. Ее числят образцовым гипертекстом, который создан в компьютерной стилистике и удобен для чтения с монитора. Роман как бы призван делать такого же рода литературу, когда письмо выползает из экрана и текст выращивается из нутра компьютерного глаза и мыслимости, а не из нутра личностного видения. Тогда может быть этот гипертекст ставит жуткий вопрос будущему: каковы возможности знаменитого кантовского *продуктивного воображения* у компьютера?

А с продуктивным воображением в современных художественных практиках ох как плохо. Так плохо, что порой его просто нет. Например, очень часто современный художник воображением в цвете не работает. Ему это не интересно. А тогда — есть ли у него чувство цвета? И есть ли у современного художника слова чувство слова?

Но так ли это, и только в этом ли дело? Чтобы узнать это, задам-ка я тексту пару вопросов.

Во-первых — о чем этот роман-лексикон?

О многом. О хазарах, о так называемой «хазарской полемике». Этот сюжет центрирует и держит, как ствол дерева, все ответвления многомерного и многопланового повествования. Именно *повествования* об одной из темных и таинственных дыр истории. О той точке времени на Севере Прикаспия, когда слишком близкая встреча трех мировых религий, возможно, стерла или погубила практически ставший и сформировавшийся этнос. Это книга о невероятных и фантастических деяниях и мыслях хазарской принцессы Атех и кагана (м.б., Овадия?), о главном еврейском хронисте «хазарской полемики» Иегуде Ха-Леви (этот испанский поэт и философ реально существовал в IX веке и действительно оставил книгу «Сефер ха-кузари» — «Книга хазара»). Это книга об удивительной и парадоксальной секте ловцов сновидений, которые «блуждают по чужим снам и извлекают из них по кусочкам существо Адама-предтечи, складывая из них так называемые хазарские словари, для того, чтобы все эти книги, составленные вместе, воплотили на земле огромное тело Адама Рухани». (С. 174). Он же в других версиях Адам Кадмон.

Это книга о разнообразных попытках обретения себя. Кто я? Зачем? В чем моя самость? Как и где обрести себя в истории? Но Павич, сейчас страстно утверждающий себя в публицистике как сербский националист, в этой книге пытается обрести свою идентичность в стране литературного воображаемого.

Поэтому уместно задать и другой вопрос книге — как в ней выражено и изображено то, о чем она?

Но для этого прежде всего, оказывается, необходимо понять, что это за книга? Текст ли, представляющий сведения, текст ли, ищущий смысл и размышляющий о нем, текст ли художественного вымысла? Уже с первых строк квазисловарного оформления книги читатель вынужден отдать себе отчет в том, что пред ним — вымысел. Он просто одет в шкуру известного литера-

турного приема — «рукопись, найденная...», рассказы Рудого Панька, гессевский «опыт жизнеописания магистра Игры...» и проч.

В настоящее время литературу в ее качестве изящной словесности принято обозначать неразлично — тексты. Да и слово «литература» уже многим не нужно. Вяч.Курицын, окончательно похоронив литературу, приспособил на ее могиле эссенциальную плиту — текстуальность. Но оказывается, эта текстуальность обладает партикулярностью и ее художественная часть живет и движется в форме литературных артефактов, бытует в рамках законов литературного процесса и по своему жизнебытию не сводима к какому-либо одному «изму».

Забавно, что литература последней четверти века создается аналогично знаменитой тойнбианской сетке исторических «вызовов» и «ответов». Сейчас хорошо видно, что это «ответы» на «вызовы», которые обозначились в «большой» литературе первой половины XX века. Для литературы постмодерна оказались особенно значимыми «вызовы» Кафки, Набокова и Борхеса. Особенно Борхеса. Недаром его и числят как бы претечей постмодерна.

Не только Умберто Эко своим бестселлером «Имя розы» ответил (но ответил не органично выросшим текстом, а жестко сконструированным, точно машинным) на вызов Борхеса. «Словарь словарей» вроде бы словарь. На самом деле — это подставка и обманка словаря, претендующая не столько на новый жанр, сколько на адекватный и достойный «ответ» борхесовскому «вызову», прозвучавшему из вымысла «Глен, Укбар, Орбиус Терциус». И претензии Павича не пусты: он им адекватно отвечает. Претендуя — обещает, а обещания — выполняет. Еще при первом чтении «Хазарского словаря» весь его интонационный строй напомнил мне вымысел Борхеса. Затем, перечитав его, я поразился тому, как Павич почти буквально «отвечает» требова-

тельным задачам и вопросам воображения Борхеса. Но отвечает, в отличие от У.Эко, органично. Да, он один, а не несколько поколений филологов, смог извлечь из черной восьмидесятилетней исторической воронки этого этноса мир знаков, как мир Тлена; да, вторичные предметы — «хрениры» Тлена существуют в мире хазаров в виде мнимостей (семь сортов соли и странный ключ с припаянной монетой во рту д-ра И.Суко) и удвоения сновидческих событий; да, «фиктивное прошлое» (Борхес) вытесняет реальное прошлое, потому что «от голода письма... исчезает жажда памяти».

Гипертекст Павича — это как бы радостно узнаваемый текст для глаза постмодерниста. Но это обманное издевательство над постмодернистом, концептуалистом, интертекстуалистом и проч. Постмодернистские тексты — особенно отечественные — не любят читателя. Они любят понимаателя, который понимает, что перед ним Большой-но-не-такой-Текст. А текст Павича Большой потому, что за ним стоит Большой Кукиш постмодерну. Ведь в нем нет ни центонности, ни монотонности, ни трансгрессивной верификации («я смотрю на дождь — я дождь», «хотя это было — но все это было не так, как выглядит, и вообще, этого не было»), ни квазинеумелости а la Лебядкин.

Письмо Павича отвечает ожиданиям читателя, желающего испытать удовольствие от текста, в котором наличествует чувство слова. В котором не изображен жест. И от него не возникает омерзительного кислотного привкуса во рту, как от смеховых «стратификационных текстов» у приговаривающего (смеешься, слушающая их, и ощущаешь, что у Жванецкого много лучше), как от блистающего нормой дерьма стилиста владимира ибн сороки. Нет в романе Павича и утомительной, настырной суггестии модного квазимышления, феноменологически ерзающего в многочисленных фэнтази по дорогам чужого философского и художественного опыта. В этом тексте М.Павич — аутсайдер постмодер-

на; он мощно протягивает традицию продуктивного воображения и слишком точно следует законам литературы. Потому в нем наличествует хорошая добротная органичная проза, увлекательное традиционное повествование, эпика и фантастически богатое мифологическое воображение.

А главное — есть и метарасказ, и даже «великое метаповествование».

Текст Павича разделен на три книги — красная (христианская версия), зеленая (исламская) и желтая (еврейская), плюс введение и аппендиксы. Вроде бы фрагментарность, и каждая часть просит отклика. Но удивительно другое: каждая словарная статья — вроде бы отдельный текстовый файл — повествование, эпический рассказ, сказка или сцена мифического события. И все текстовые единицы внутри себя являют собой цельный вымысел.

Ироничное словечко «лексикон» вроде бы заявляет его как текст не художественный, и даже как гипертекст. Поскольку он удобен для компьютерного чтения и форма оглавления выдержана в соответствии со стандартным оформлением словаря. И читать его можно с любого места, о чем, кстати говоря, автор и предуведомляет. А может, все это знаменитый пародийный модус повествования?!

Чем же текст «Хазарского словаря» М.Павича отличен от текста исторического справочника или от текста, скажем, Л.Гумилева по тому же хазарскому вопросу? Если не отличен, то читатель может уподобиться студентке, пытающейся на экзамене рассказать об «Отелло» по студенческой песенке, которую мы напевали на мотив «Когда б имел золотые горы». В этом «пастише» были такие слова:

Отелло, дож венецианский,
один домишко посещал.
Шекспир узнал про это дело
и водевильчик намарал.

Но может, он отличается от постмодернистского пародийного нарратива наличием другого художественного смысла?

Да, он есть.

Так же как «Отелло» не просто текст, а вымышленная трагедия, обладающая великим повествовательным вымыслом, который про-изведен, так и «Хазарский словарь» М.Павича не просто художественный текст, а Роман. То есть нечто определенно воображенное и произведенное. Конечно, обозначение «роман-лексикон» — не жанр. Или — единица жанра для разового употребления.

И главное отличие этого «словаря словарей» от постмодернистского текста — это фактурность. Его фактура — не ерничающий «стеб», не многозначительность сопряжения реального и вымышленного, не изобразительный вербальный жест, не представленный хаос и даже не внешняя фрагментарность повествования.

В нем есть фундаментальность метарассказа, и он о чтении. Это роман о чтении и письме. Они главные и трагические персонажи романа. Нас все время вовлекают в пропасть чтения. Текст Книги увлекает и заставляет читать. Читать вот *про это*. Закрывая последнюю страницу, обнаруживаешь, что основной персонаж романа — воображаемый читатель. «Хазарский словарь» — роман о живом чтении, о том, как читать мир, историю, природу своих друзей и способностей, как читать вспыхивающее и угасающее пламя собственного эроса. В «Великом пергаменте» (по Даубманнусу) рассказывается о посланнике, имевшем «на теле вытатуированную хазарскую историю и топографию, изложенную на хазарском языке, но еврейскими буквами». (Вот вам кафкианская «запись на теле».) Вообще образы письма и чтения хочется цитировать и цитировать. Так явным смыслом книги можно считать приведенную в Зеленой книге мысль, что «можно составить одну общую хазарскую энциклопедию

или словарь о хазарском вопросе после того, как будут собраны вместе все три рассказа о трех ловцах снов и тогда будет видна истина».

Версии художественного смысла вылеплены в образных историях и сценах, якобы существовавшего прошлого и современности. Невозможная жизнь Чтения и Письма явлена читателю в различных историях. Это трагичная частная жизнь высококлассного тупоумного арабиста-археолога д-ра И.Суко (может быть, это аллюзия на М.Фуко), запутавшегося в треугольнике курицы, яйца (оно же — прыжок сквозь плохие дни) и смычка для виолончели. Это история арабского специалиста по ивриту д-ра Муавия Абу-Кебира, раненного в шестидневной войне 1967 года и застреленного в 1982 г. неизвестно кем (возможно принцессой Атех в одной из ипостасей) и не менее трагичная история безумной славистки д-ра Дороти Шульц, польской еврейки, славшей письма из Иерусалима самой себе в Краков и оказавшейся странно причастной к убийству д-ра Муавия Абу-Кебира и смерти д-ра И.Суко.

Основной смысл сновидческого воображаемого, я думаю, вылетает из этого многообразия представленных версий и являет собой протяженность развертки библейского вопроса «что есть истина?». Что она есть, когда культура есть материя сна, когда кровавая невозможность Чтения и Письма заключена в нас, поскольку «каждый из нас выводит свою мысль впереди себя, как обезьяну на поводке», в то время как ты находишься во власти Чтения, Чтения, Чтения. И одержим смертельной страстью писать так, чтобы «слово стало мясом».

Есть и еще одно отличие. Сочная, брызжущая многоцветием радуги неожиданных поворотов проза. Плоть этой прозы даже в переводе увлекает и завлекает читателя неискушенного и доверчивого, а плотность ее опрокидывает читателя искушенного неожиданными, несусветными, парадоксальными, ироничными и фанта-

стически точными метафорами, сопряжениями, аллюзиями, образами и постижениями. Плоть прозы заставляет не только читать, но перечитывать, поскольку усиление неожиданных и невозможных метафор выводит их в статус символа, причем такого, который притягивает к себе явно светящейся в нем тайной и просит, требует расшифровки.

Но разумеется, «Хазарский словарь» текст и гипертекст — ведь вымысел предлагает читателю несколько версий смысла. И в этой «мужской версии» другие версии смысла запряваны, упакованы одна в другую. Каждая версия принятия хазарами вероисповедания — христианская, исламская и иудейская — вырастает из интерпретации единственной фразы, которую пропел божественный голос во сне хазарского кагана: «Создатель дороги твои намерения, но не дела твои». Он гипертекст, потому что в нем центр словесного ландшафта везде, начала в тексте множественны и они распределены практически в любой точке текста. Это обеспечивает открытость и возможность его достройки в многократном перечитывании. К нему действительно можно возвращаться, этот текст прельщает собою повторным перечитыванием.

Являясь единой и большой метадрамой писательского и читательского голосов, книга парадоксально располагает к фрагментарному чтению. Она идеальна для множественного сознания. Для множественного созерцания. Мы ведь все там в глубине убеждены, автоматически убеждены, что обладаем одним (однонаправленным) мышлением. Этаким правильным восприятием. Мы ведь автоматически уверены, что стилистически мы особенны, специфичны в понимании. Это наша какая-то замечательность. Это наша определенность, которой мы гордимся. И втихую лелеем. Мы ее совершенствуем и в ней совершенствуемся. Ан нет. Это не совсем так. И Павич обнаруживает это множественными образами

и метафорами. Поразительной силой своего воображения он предоставляет читателю возможность чуть ли не руками пощупать человека, могущего «видеть одновременно два сна».

Текст Павича любит читателя. Его текст озабочен читателем и занят тем, как бы поудобнее читателю организовать чтение. Но разве текст или гипертекст может любить? Любить или не любить может только тот, кто делает текст.

Однако текст Павича прежде всего Книга, где начало и конец Чтения пронзают друг друга. И чаще всего в точке кульминации нарративного файла, посвященного то Бранковичу, то принцессе Атех, то Мефодию Солунскому, автор обрывает повествование — мол, до-вообрази сам. Если можешь. А не можешь — иди за мной в исламскую и дальше в иудейскую версии загадочного пункта «Хазары». Тримя воображенными версиями Павич не оставляет историкам ни малейшей надежды на историческую истину. Он ничего не объясняет и не расшифровывает. Он творит, формует миф. Из ничего. Из словесной глины создает и воссоздает удивительную тайну космоса хазарского Тлена, Укбара.

Два слова об энтелехии автора: З.Зиник и В.Пелевин

Ныне, в эпоху заката (или тупика) постмодерна, можно констатировать, что один из самых сильных ударов литература и творчество в целом получили от эссе Ролана Барта «Смерть автора». Удар этого блестящего произведения оказался сокрушающим для ойкумены литературы, литературной критики и эстетики, а вред этого концептуального сочинения сказался в том, что оно убило волю человека пишущего. Это был удар по всей сфере воображаемого и способности к воображению. Результатом соблазнения от потрясающих сознание откровений типа: «текст пишется контекстом», «текст создается языком», «гул языка», «язык, текст пишет мною» и проч. — явились на свет вялые, безвольные, аморфные вещи, тексты без страсти, без живой крови, (а Ницше когда-то признавался, что любит книги, написанные кровью), чаще всего с полным отсутствием стержневой основы и энергичного напряжения.

Все это проявилось в виде некоей игры смены масок и как кокетство с псевдоанонимностью и разнообразными формами мягкой плагиации. Пошлый обмен совершается между анонимностью подлинной и пре-

тенциозной, столь характерной для современного культурного состояния и столь (по слову Г.Гессе) фельетонистской, столь как якобы действительной, а в действительности претендующей на лавры Герострата. Сформулированные принципы в эссеистике Барта открыли путь к беззаботной и шизофренической безответственности по отношению личного представления. Причем безответственности, безумно заинтересованной в собственной персональности. Когда современный человек ощутил свою децентрацию, когда фактически узнал, что мир не вращается вокруг него, что не он владеет миром, что им что-то владеет, что им обладает нечто, которое он сам же и производит в движении своего жизнебытия, то это осозналось в первую очередь через материальную плоть языка. В стихийной и самостоятельной жизни языкового потока, который теперь представлялся то Божовым, то дьявольским процессом, униженная и ничтожная пишущая песчинка извивается марионеткой. Эту новую ситуацию прежде всего ощутили стихотворцы, литераторы и философы. А затем этот удар пережила вся наша отечественная литература, энергетика которой стала выявляться в ауре истощенной и жеманной женственности. Левое обращается в правое, реальность понятного все больше уступает свои позиции шизоидности, а мир реальной психической жизни, все больше теряя свою половую определенность и способность к адамизму, голубеет на глазах.

Слово в литературе, литературное слово (или как сейчас предпочитают высказываться — в тексте) утратило способность изображения и смысла, и абсурда. Текст потерял энергию изобразительности, свойства и возможности художественности, стал предельно не нужен в «диетах старика» Пеперштейна, а терминология, созданная Монастырским и компанией московского концептуализма в жестовых кунштюках, почил в Бозе вместе с концептуализмом в виде нечитабельных доку-

ментов и любовно изданного словаря псевдозначимых неологизмов одноразового употребления. Изобразительный текст потерял всякие возможности в создании мира воображаемого, растворился в квазикомментирующих рефлексиях, в воплях и центонах Видоплясова (он же Пригов), в дурнопахнущей, тошнотворной и нечитабельной порнухе Сорокина, с умилением и исследовательским пылом повествующего о субстанции и трансформациях дерьма.

* * *

Есть книги, которые сразу читаешь взахлеб, есть книги, в которые нужно вчитываться. И только когда вчитаешься, то потом читаешь, смакуя, если не каждое слово, то почти каждую фразу. Об этом задолго до меня и лучше сказал все тот же Набоков: *«книги, которые вы любите, нужно читать, вздрагивая и задыхаясь от восторга... Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов, — тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекатывая языком во рту — тогда и только тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат, и раздробленные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови»⁸⁹.*

Сейчас же появились книги, которые прочесть невозможно. Можно добавить — и не нужно.

Они сами себя и демонстрируют на книжном подиуме — я книга не для чтения. И даже термин такой появился — читабельность. Как будто книга может или должна быть нечитабельной? Как будто ее достоинство в том, что должна быть не прочитанной? Просто быть. И вот часто современная «раскрученная» книга «раскрученного» автора может просто быть, оставаясь не-

прочитанной в урагане рекламного шума вокруг нее. То есть весь процесс создания посредством слов эстетического объекта дебилизуется в акте его представления, а участники со вкусом оценивают качество акции или инсталляции по шкале шизоидности. И тьма постмодернистских текстов такого рода выполнили страстный завет революционного поэта «чтоб перо приравняли к штыку». Теперь эти тексты не просто приравнены к штыку, а сами являются штыком, гранатометом, цель которого одна — убить читателя. И сейчас после смерти автора самоходные тексты-тараны-тараканы уничтожают последнего читателя.

Когда подряд встречаешь две книги, которые читаются, увлекая тебя вербальным потоком скоростного воображения, то уже одно это их ставит в один ряд. Они достойны стоять на книжной полке рядом друг с другом. За пару последних лет я повстречался (кроме романов М.Павича) с двумя подобными сочинениями — это знаменитый «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина и «Встреча с оригиналом» Зиновия Зиника⁹⁰. Оба романа изданы в 1998 году.

Но вот что интересно: роман Пелевина явно бестселлер 98 года, у него тираж — 10000 экз., а роман Зиника никак не тянет на звание бестселлера и тираж его ровно в десять раз меньше. Что же касается качества письма, то эстетически проза обоих текстов вполне сопоставима. Хотя «Встреча с оригиналом» по качеству интеллектуального нарратива во многом перекрывает пелевинский текст.

Здесь знаменательны два вопроса: достоинство текста и скорость письма.

Достоинство художественного текста обуславливает его самодостаточность. Но самодостаточный, то есть обладающий полнотой, текст, находится не в вакууме, а в сплошь набитом культурном пространстве. В атмосфере других текстов, еще пылающих или тлеющих их останках.

Текст как автор? Или автор как текст?

Оба текста, или оба романа, объединяет то, что они не скрывают явно и четко выраженной авторской позиции. Это их спасает от известного комического положения. Ведь в текстах и за текстами приверженцев бартовской концепции о смерти автора всегда можно видеть замечательно смешную штуку. Выступая в роли авторов (об анонимности речь не идет, а наоборот, каждый из них размашисто подписывается и до, и после текста), они оказываются в раскоряченной позе. Эта рассогласованность между теоретически распаленным умом актора, (явно или скрыто) с пеной у рта утверждающего, что это текст (или язык, или коллективное тело) пишет тобою, и — реальными человеческими авторскими амбициями данного субъекта текста. В принципе авторские амбиции понятны. Они нормальны, они «слишком человеческое», и в этом нет ни грана зазорного. Но поза комична своей двусмысленностью. Делатель текста одновременно утверждает (и не только утверждает, но и террористически предлагает читателю проглотить) следующую парадокс: *автор не я, но я автор*.

Текст «Встреча с оригиналом» все-таки претендует на жанровую определенность, в нем заложена претензия быть романом. То есть он выполняет те правила игры, которые присущи прежде всего литературной форме, называемой Роман.

Зиник — это литератор-жиголо, который постоянно печется о том, как выделить героя-Другого из себя.

Зиник есть некая реинкарнация Феликса Круля, который, родившись в России, в авантюрной болтанке между Лондоном и Москвой, похоже, пытается осуществить один из безумных проектов Даниила Андреева.

В толще его скоростной прозы так и кажется, что в ней не хватает дополнительного нажатия на газ. Бежишь, бежишь за автором, но то ли у него перехватило

дыхание, то ли ноги заплелись, но вдруг, где-нибудь в середине, сама собой так и вспрыгивает из моей башки в его текст фраза: «За мной, читатель».

Помните?

Ну да, ну да! Это авторский нарратор Булгакова нас понукает, нас погоняет, когда мы запыхались от высокой скорости его письма, а он переключает скорость повествования.

* * *

Что такое автор Пелевин? Это — наркотический опыт и принцип буриме (такой благодатный для всякой компьютерности) — первое что бросается в глаза критикам, восторженно увлекшимся поверхностью прозы Пелевина. Но тем отличается скоростно-галлюцинаторное письмо Пелевина от концептуального письма Сорокина, Пригова и несть числа их эпигонам, у которых текст приравнен жесту, что его тексты имеют не только поверхность, но и различного рода глубинные слои. И первое отличие в том, что при чтении текстов Пеперштейна, Сорокина, Пригова возникает мучительное чувство стыда за автора: «Ну зачем, зачем он написал это?!». Парадокс «автор-не-Я-автор-Я» не проглатывается, но все-таки вспоминаешь, что невозможно стыдиться за текст, автор которого стоит в такой неудобной позе. Он хотел написать текст «ни-зачем», его «хотение» (*машина желания*) просто работала сама по себе и получился вот такой ненужный текст. Поэтому анекдотична и комична история и нынешняя судебная тяжба Вл.Сорокина по поводу публикации его романа «Голубое сало» в Интернете с А.Черновым. Не-автор романа утверждает, что он хозяин романа. Комизм положения, превращающего из автора текста в хозяина текста, не-автором не замечается. Но ... «Ты этого хо-

тел, Жорж Данден!» Перефразируя известную литературную максиму, так и хочется воскликнуть: «Хотя и можешь писать — не пиши!».

Вот это чувство стыда и мучительный вопрос «зачем» не возникает при чтении текстов Пелевина. Сквозь их поверхность в глубине мерцает содержательный и живой предмет, имя которому — пустота, таинственная пустота.

Пустота — настоящий герой обоих романов. Но если взглядеться, то пустота в них только нечто вроде одинаковой одежды для близнецов. А одинаковая одежда для двоих — уже форма. В этих романах форма и образует поверхности, которые сходны и лишь немногим разнятся по скорости письма. Если же наложить их друг на друга, то проступают силуэты и даже портреты близнецов, у которых только, может быть, разные прически, цвет глаз, да различно и подмигиванье читателю. Но они все-таки близнецы, внутри которых сидит что-то единое.

* * *

Как пустоте придать форму? Пелевин делает простой, грубый и вместе с тем изящный жест — именует ее. Причем делает это так же, как выбирают имя новорожденному: пустота как ребенок здесь имеет пол. Имя же этому мальчику — солипсизму — избирается любое, сакрализованное в современных мифах. Поэтому имен здесь может много — и Чапаев, и Петька, и Анка, и Котовский. Главное — чтобы оно обладало большим контекстом перверсированного сакрального мифа. После того как дело сделано и дура замуж выдана, пустота теперь уже оживленный продукт магических операций, готовый к передвижению в пространстве событий. Теперь пустота-солипсизм Пелевина — это не только Петр Пустота для доверчивого читателя. Теперь это персона.

Его пустота живое. В ней есть страсти, страдания, любовь, поступки. Да и страдание — признак жизни и смысл света освещающего. Пустота содержательна, как содержательна форма.

* * *

Пригов, Лимонов, Сорокин, Пеперштейн еще пишут. Пишут много и, как всегда, ни для чего. Как всегда — низачем. Просто потому, что не могут остановиться. Ну что ж, Бог им судья, и дай им Бог восприимчивающего их письмо читателя. Которого они терпеть не могут, которого они бы на клочки разорвали. Но нужны аплодисменты. Пелевин же одним своим этим романом обозначил — они уже вчера. Такая литература, такие тексты и письмо — уже вчера.

Хотя критик И.Зотов и говорит, что он судит о произведении по его законам, но этот роман он разбирает не по законам данного произведения, а по совокупному дискурсу Пелевина, выраженного во всем его письме. И при этом выделяет в качестве художественной идеологемы принцип буриме. А сам так постоянно томится и вздыхает о национальной идее и по отсутствию идеологии, что закипает раздражение — причем тут идеология? Ну никак мы не можем избавиться от совковой врожденной привычки читать художественный текст сквозь очки какой-либо идеологии. А когда ее нет, то изобретаем ее (подобно В.Подороге), эклектически компилируя из Фрейда, Лейбница, Лакана, и пытаемся паразитировать на каком-либо большом теле живого искусства, например, Эйзенштейна.

Письмо Зиника и Пелевина — компьютерное не в том смысле, что его можно читать с любого места. А в том, что оба романы составлены из разных файлов, которые могли писаться одновременно. Из этого осо-

бого типа машинного письма так и видно, как автор (пардон, записыватель) писал, перебегая из файла в файл, первую главу, пятую и двенадцатую. И именно в обоих романах четко видна составленность, сложенность фактуры письма.

Вот за составленностью-то современные критики и борцы за классическую чистоту языка, и в первую очередь такой яростный мэтр, как Павел Басинский, не смогли всмотреться в фактуру письма и специфику литературного языка Пелевина. И потому никак не могут погрузиться в текст «Чапаев и Пустота» именно как в произведение художественное. Ситуация, между прочим, до боли знакомая. Можно вспомнить, сколько критических упреков в плохом литературном языке получил Достоевский. Мнение о низком качестве письма Достоевского достаточно долго бытовало в нашем литературоведении. Критики никак не могли перепрыгнуть через собственные клишированные представления о письме литературного воображаемого и не могли взять в толк одного простого факта: то, о чем писал Достоевский, требовало вот именно такого языка, именно такой стилистики выражения.

Аналогична ситуация с языком текста «Чапаев и Пустота». Работая с блоками современных мифологических структур, давно конституированных в сфере воображаемого, в сфере художественного, и сопрягая со следами реализации их в современной речевой практике, Пелевин не может писать другим языком. Иначе демифологизация фантомальной реальности просто не получится и фантомы не исчезнут. По поводу языка Пелевина достаточно остроумно и точно интернетовский рецензент «Generation П» Андрей Минкевич заметил: *«Язык книги далек от русского литературного настолько же, насколько далек от него современный разговорный язык. И дело не только в так называемой табуированной лексике, а проще говоря, русском и ан-*

лийском мате — напротив, Пелевин весьма целомудрен в употреблении мата и использует его только там, где он уместен и необходим. Скорее, книга иллюстрирует необратимые языковые изменения под влиянием английского, точнее, американского языка. Это язык яппи (что означает всего лишь... молодого городского профессионала). Иные наслоения смысла на понятие яппи (альтернатива хиппи, бездуховность, карьеризм и прочее) прошу считать недействительными. Например, я являюсь молодым городским профессионалом, но мне симпатичны идеи хиппи, малоинтересны карьера и деньги, зато интересны духовные и религиозные ценности и т.п. Словом, не стреляйте в яппи, среди них могут быть хорошие люди. Среди пользователей российского Интернета яппи около 90 или 99%, так что эти понятия в значительной степени совпадают. Одним словом, это мой язык. Спасибо писателю, что он называет рендер — рендером, Public Relation — PR, не путает Fиск с его русским эквивалентом, словом, не пытается говорить со мной на птичьем языке, которого нет. Попробуйте, например, реально подобрать русский перевод слова рендер. Господа критики Пелевина, ваше слово в защиту русского языка. Только помните, что язык — это не идол, не священная книга, а живой процесс. Что выросло, то выросло, теперь уж не вернешь, как говорил герой старого фильма. Только не забудьте тогда и «атмосферу» в «околоземицу» назад переименовать. Что до меня, то русскоанглийский Пелевина мне много понятнее, чем китайскоанглорусский Сорокина.»⁹¹

Но что же кроется в версии виртуальной реальности компьютеров Зиника и Пелевина?

В обоих компьютерах мы находим все ту же московскую кухню. Здесь новые вариации в иных словах все тех же разговоров, все те же мечтания, все те же мучительные попытки увидеть и ухватить себя подобно змее, кусающей свой хвост, все то же надрывное поле самоидентификации.

Среди разговоров на московских интеллигентских кухнях, где разрешались последние (неприменно общие, что были так отвратительны В.Набокову!) вопросы, создавали, размножали, передавали самиздат, кроме стукача, всегда присутствовал в качестве мудрого наблюдателя еще один персонаж. Невидимый и неслышимый, он-то, может, и был главным героем того художественного акта, который вот только что состоялся здесь. А то, что кухонные разговоры явно были художественным произведением, в том нет никакого сомнения. И этим мудрым наблюдателем была пустота призрачности, которой так много при вечернем освещении. Пустота тревожного электрического света, будоражащая локализованной свободой нервическую мысль собравшихся, эротизованная, полная страхов, коитуальных шелестений, шорохов, касаний и проникновений. И как только свет на кухне гас, пустота обращалась в оживших тараканов, стремившихся стремительно освоить и схватить следы разрешений.

Вообще говоря, этот герой, московский таракан-пустота, в этих книгах точно выражает себя в четко локализованном пространстве. При всем многообразии масок Пустота-Тараканище пытается в сфере выразительности обрести материальную почву. Но поскольку ее по определению нет, а «процесс идет» неумолимо, то плоть выражения составляет Солипсизм. Вспыхивающий из ниоткуда, на ровном месте, он выходит из пустоты и в пустоту возвращается. А в выражении получает жизнь. Это солипсизм, получивший лицо и тело. Приобретя множество лиц и тел, он постоянно рождается и живет в пространстве перемещения между телами. И компьютерное письмо обоих текстов отвечает требованиям солипсизма данного момента.

Тексты обоих романов обнаруживают, что авторы их в существе своем и есть такие тараканы, которые в виде незримых наблюдателей недавнего прошлого сумели из пустого времени сотворить текст как вещь, как художественное произведение.

Возможно, сгущение и клубление пустоты нашего бытия и является энтелехией русского автора.

О пошлости

Наталья Александровна однажды спросила (Г.Г.Нейгауза):

— Гарри, что такое пошлость?

Нейгауз отвечал:

— Это нечто вроде религии. Только гораздо сильнее* .

Уже из этого замечания Нейгауза ясно, что пытаться связно и конструктивно выразить сущность пошлости невозможно. Поскольку теоретическое развенчание пошлости также есть пошлость. Никакая теория пошлости невозможна. Пошлость возможно только заметить и указать на нее. Поэтому возможны только заметки. И то не всегда. Когда в 80-е годы вышла в свет книга покойного В.Солоухина «Камешки на ладони», она просто просилась в ряд пошлости: ее так и хотелось, зная весь контекст солоухинского социального жеста и мировоззрения, назвать «Камни за пазухой». Когда сейчас выходят «Затеси» В.Астафьева, то это чистое и искреннее название заметок выглядит как прием неорганичной стилизации, и потому они также звучат пошло.

Поэтому здесь собраны и представлены достаточно отрывочные замечания о пошлости в письме и в слове как таковом.

* Ардов М. Легендарная Ордынка // Новый мир. 1994. № 5. С. 154.

* * *

Есть известная библейская максима о том, что дух дышит где хочет, в которую я бы добавил — и *когда* хочет. Однако не только дух, но и дьявол дышит, где хочет и когда хочет. А дыхание черта, сатаны, нечистой силы и есть пошлость, которая проживает во всем мире и в каждом из нас.

* * *

Пошлостью может быть все, она неуловима, беспредметна и знаки ее аморфны. И поскольку это так, то пошлость по природе феноменальна. Она есть изнаночное состояние нормальных жизненных проявлений, которые, обретая форму свойства, оборотной стороной парадоксально утверждают в модусе особого жизненного качества. И тогда *пошлость* — это качество жизни со знаком минус. Вот определив ее так, я тут же понял, что и это пошлость, поскольку ее никак нельзя зафиксировать понятийно, что ее не наколешь как бабочку на иголку и не поместишь в гербарий как травинку, что она как ванька-встанька. Потому что в ответ на то, что я заметил, пошлость высовывает язык и дразнится: да нет же, я двойственна, я множественна, я многолика, я больше связана не с качеством жизни, а с выражением этого качества со знаком минус. Более того, я могу быть изнаночной стороной метафорического выражения жизни. Более того, если даже минусовое качество жизни умножается на минус, то оно все равно не дает плюс.

* * *

Материализованное выражение пошлости представил Достоевский в форме «клетчатого господина» — знаменитого гостя Ивана Карамазова. И фантастичес-

ки выпукло пошлость им изображена и выражена в знаменитом музыкальном пассаже Лямшина, когда грозное звучание «Марсельезы» вдруг превращается в издевательскую приторную «Mein lieber Augustin». Набоков своих в «Лекциях по русской литературе» полностью цитирует этот момент из «Бесов» (С. 251-252).

Но пошлостью грешил сам Федор Михайлович и в жизни, и в письме. По воспоминаниям современников в личном плане он постоянно сбивался на слезы и патетику, на излишки сентиментальности. А это и есть пошлость. Он ее и проговаривал в своих романах. Что может быть пошлее его восторженной патетики умиления и сентиментальной слезливости по поводу детей в последней главе «Карамазовых» — «Мальчики»?!

В лекциях, романах и эссеистике Набокова с высоты его природно-духовного аристократизма и барственного словесного мастерства рассыпано множество ядовитых замечаний о пошлости качества письма Достоевского.

* * *

Есть разные возможности интуитивного видения. Так очевиден до обычного невидения тот факт, что православие сродни сентиментальности, сродственно с ней. Последняя как бы свойство (качество) православия. Для этой интуиции практически нет видимых доказательств. В качестве таковых могут выступать разве что некоторые факты литературной реальности. Как всякие такие факты, они в своем ядре имеют различную интерпретационную природу.

Но вот частные метки, по которым можно хоть заметить смутные очертания такой сродственности: скажем, всем известна суровость, исключаяющая фамильярность и сентиментальность, — эдакую повышенную слезливую и безответственную чувствительность — иуда-

истского Яхве. Если же сравнить католического Христа с протестантским, то в протестантизме Христос — некий судия, живущий в сердце, а католический Христос — это вершитель, судия и отец в некоей совокупной единичности, творящий суд сверху. В православном же Христе есть что-то от «вздохов на скамейке», а это даже не просто сентиментальность, но сентиментальность, равная пошлости, и может быть выражена в ней как в специфической форме.

Я хочу сказать, что расстояние между православием и сентиментальностью, между сентиментальностью и пошлостью достаточно мало, а в частных проявлениях вообще стирается или сходит на нет. Причем речь здесь не о том, как это проявлено и выражено в массовидных отправлениях веры, а о том, что сам православный Христос в том или ином ипостасном образе задает возможность такой сродственности. И даже изобретенное для церковных нужд сусальное золото и предметы из других драгоценных материалов, которые (в результате их таким образом намеренной обработке теряли свойство «драгоценности») и только создавали намек, иллюзию подлинной вещи. Все это дает нам знак сродственности и сопряжения православия с сентиментальностью и далее с пошлостью. Собственно говоря, *сусальность* и есть фактурное ядро пошлости, которую так трудно определить. Границы пошлости изменчивы, почти беспредельны (пошлостью может быть все) и практически неуловимы. Но сусальность как ядро есть лишь начало, упреждающий знак того, что здесь есть неподлинность, что это обманка, что за этим движется и проявляется *пленочное* чувство; ведь сусальное золото — это лишь пленка, золотая поверхность, у которой нет внутреннего, это внешняя плоскость, лишенная объема.

Сусальное золото — двусернистое олово — тонкие мелкие пластинки с золотым блеском; изготавливаются из раствора хлористого олова, насыщенного водоро-

дом или при помощи нагревания с серой плюс с добавками ртути; до XX века — тонкие пластинки из натурального золота.

* * *

Есть в русском языке слова, вызывающие головную боль у переводчиков своей неперево­димостью или, точнее сказать, недостаточной перево­димостью. Или невозможностью перевода. Можно назвать целый порядок таких слов: пошлость, хам — хамство, жлоб, похабный, или еще лучше — похабень.

Но остановимся пока что на пошлости.

Почему, почему же это слово неперево­димо? С чем связана невозможность его трансляции на другой язык? Что в этом слове-понятии есть такого, что не поддается передаче, что восстает против такой тривиальной процедуры? Почему оно так одиноко в своем языке? Что в нем уникального? Почему в другом языке у него нет братьев или сестер и вообще нет образов-родственников?

Пошлость как слово-понятие есть означающее особого означаемого, знак явления, которое есть, наличествует, присутствует в русской жизни. Дело в том, что явления этого означаемого нет в других жизнебытиях.

Пошлость как аромат летуча. Она нечто вроде дурного запаха. Скажем, при чтении графоманских стихов, «чернухи», халтуры кто не испытывал нечто, что выражалось в словах «вонючая книга». Пошлость именно заслуживает площадную брань: ведь иначе с ней не справишься.

* * *

Если я вульгарен, то мне позволено быть грубым и жеманным.

* * *

Ирония может быть пошлой, и тогда ее называют цинизмом.

* * *

Признаки пошлости:

- пошлость летуча и заразительна, как смех;
- фальшивость, т.е. то, что можно назвать искренней фальшью; искренняя фальшь равна тому состоянию сознания, когда мышление выражает себя в формах клише, а не изобретает, не создает только ту форму, которая и может быть единственной, штучной для выражения этой мысли;
- ей присуще жеманство; мысль может быть жеманной и может быть выражена жеманно;
- пошлость ситуационна и моментальна: жизнь пошлости заключена в скорости ее обращения;
- содержания у пошлости нет, поскольку она сама по себе превращенная форма в чистом виде.

* * *

Пошлость не может быть определена и не поддается классификации. Пошлость эстетична, потому что по природе своей она средство выражения. Как инструмент выразительности, пошлость являет себя в слове и поступке. Как жест, она не только выразительна, но и изобразительна.

* * *

Если бы Орфей не оглянулся, он стал бы пошляком. Умеющий оглядываться назад наиболее защищен от пошлости. Огляд назад не самоконтроль, а точный

душевный жест проверки себя на своей дороге. Это необходимость вывести вовне, отделить от себя ощущение дискомфорта.

* * *

Пошлость увлекательна: здесь человек погружается в сферу сладострастия. А любой акт сладострастия требует повторения. Колесо повторений останавливает только личная смерть. Поэтому сфера сладострастия бесконечна и предлагает каждому из нас бесконечно-монотонный набор возможностей для пребывания и становления в пошлости.

* * *

Поскольку пошлость неуничтожима, она онтологична.

* * *

Выдавить из себя пошляка еще труднее, чем раба. Для этого ты должен увидеть в себе пошлость. Поскольку же это связано с такой эфемерностью и летучей чувственностью, как вкус, а позывы к сладострастью забивают и убивают вкус, то это случается очень редко.

* * *

Пошлость креативна. Это блестяще продемонстрировал В.Набоков в «Камере обскура», персонализовав ее в облике карикатуриста Горна. Еще более блистательно проманифестировал ее в своих текстах непомер-

ное чувствилище — Вас.Розанов. Его мысль ощущала бесконечное число складок и дыр мира. Эта напряженная и запряженная чувством мысль так выворачивала наизнанку складки и провалы мира, чувствованием обнимала всевозможные противоположные намеки, детали и конкретику бытия, что Розанов не мог это выразить иначе, как в форме пошлости.

* * *

Пошлость — характернейшая черта нашего мышления. Мы ее замечаем, наблюдаем в мире Другого, но в мире Себя, чаще всего из-за отсутствия самоиронии и излишне серьезного отношения к себе, не видим.

О словах как вещах (рецензия на книгу А.Сергеева «Omnibus»)⁹²

Странные книги выходят в наше время у нас. Когда я прочитал книгу не так давно погибшего поэта и переводчика А.Сергеева «Omnibus», книгу о чтении в дилижансе, то обнаружил, что письмо этого автора напоминает работу хакера с чужими информационными программами. Текстами этой книги автор, прощупывая пароли и коды современной вербальности, как бы взламывает словесную реальность недавнего прошлого, являя на свет вещественность неофициальной лексики.

Раньше бы это назвали *Сочинения* или *Избранное*. Один из текстов книги — роман «Альбом для марок» — даже премию Букера получил. Да и вообще, странные — не значит плохие.

Но почему «Omnibus», а не «Омнибус»? Потому что omnibus с латыни — для всех. Простенько и со вкусом. Потому что вкус — это всегда свидетельство точного попадания.

А здесь оно еще и с налетом педантизма. (Об аккуратности и некой изысканной педантичности автора свидетельствует все письмо книги.)

И книга действительно нечто вроде рейсового автобуса для всех путешественников по советскому времени, начиная с 1936 года. В этом путешествии каждый читает, что хочет: кто-то — знаки времени, фиксирующие исторически ушедший быт, кто-то — литературные портреты, кто-то — воспоминания автора, кто-то — его юмористические миниатюры.

То есть в «Omnibus'e» Сергеев представил перемещающийся во временных рамках живой космос поисков, становления, некий Dasein жизни, как универсум, в котором она определялась вращением замкнутого на себе куска человеческого рода.

В «Omnibus'e», как и в реальном omnibusе, путешественники принуждены смотреть друг другу в глаза. А они разные и, может быть, даже смертельные враги. И среди предметов чтения, которые террористически предлагает стюард (ох, он же автор!), тоже могут попасться смертельные или просто нечитабельные.

Книга полна парадоксов формы. Вот один из них. Книга сама по себе открыта, мозаична, сложена из разных приложений, апплицирована, но жизнь, представленная в ней, нечто предельно замкнутое, отделена от других миров. Этот парадокс задает тональность всей книге. И становится видимой и ясной обреченность слепившейся из разных этносов многообразной социальной фактуры. Ведь она заброшена в необходимость вращения вокруг себя. А изоляция и некоммуникация с другими всегда ведет к распадению.

Из чего же состоит этот «Omnibus» (интересно, чем он отличается от diligence)?

Альбом для марок. Ведь у такого альбома есть имя — кляссер. А данный альбом представляет собой продукт для экспонирования частично отмерших и в прошлом табуированных словесных структур. Альбом старых слов А.Сергеева выполняет функцию музейного экспонирования вербальности. Но это и роман, получивший Бу-

кера. И предъявлен как «коллекция людей, вещей, отношений, слов с 1936 по 1956 г.» Такая сложенькая простота. Или простенькая сложнота. В этом классе люди, вещи, отношения явлены в виде слова, в форме слова, через слово, того слова, на который поэт-и-переводчик особенно чуток. Из текста и даже оформления книги видно, что *причастный к уфологам (кое-что печаталось в «НЛО»)* автор был страстным и разнообразным коллекционером. Коллекционером по преимуществу, коллекционером-профессионалом: филателист и нумизмат, фотограф вещей и наблюдений, собиратель просто людей и людей искусства, забавных слов и, подозреваю, собиратель анекдотов. И все это строго, педантично, разлиновано. Низовая эмпирическая жизнь московского интеллигента в нулевом поколении, сделавшего себя интеллигентом, предъявлена во всей полноте. «Альбом для марок» не роман. Не документальный роман. А именно текст, собранный из текстов, которые предъявлены как марки-миниатюры. Ведь марка, прежде всего, миниатюра. Поэтому этот текст можно обозначить как мемуарную автобиографию в форме вербальных фотографий. И этот документ — циклическое коловращение жизни вокруг Времени. Точнее, вокруг определенного временного отрезка.

И вот этот коллекционер создал (или — собрал) летопись *фаллологоцентрических* речевых пластов эпохи советизма.

Во времена постоянно гниющего и загнивающего тоталитаризма официоз пытался игнорировать низовые практики жизни. Коллективное бессознательное реагировало на репрессивность очень просто: выплескивало многообразным спектром в речевых текстах знаки сексуального опыта.

Можно представить себе, что всяческие матерные практики в нашем родном тоталитаризме прорабатывались и образовывали особую информационную, нео-

фициальную, альтернативную виртуальную реальность матерного быта. Она жила по своим законам в силу перенасыщенности и тесноты официального коммуникационного эфира.

Когда на одну среднюю квартиру приходилось до двадцати и более насельников. Только теперь они звались — жильцы. Детство предстает в некой живописи вербальными мазками как летопись жизнебытового потока, в котором ты родился, формировался, попадал в различные влияния.

Отсутствие дома (как Дома), улица и школа как разные пространства опасности подвигают коллекционера представить наведенный порядок в дискурсе влияний (он отмечает четыре) и зафиксировать ненормативную лексику в специальном словаре «Мой Бодуэн».

Вообще «*Альбом для марок*» — документально оформленный текстовый материал для социального психоаналитика. Текст, обозначенный романом (почему Гоголю можно, а Сергееву нельзя?), — фактически автобиография в воспоминаниях и документах. Личностный, субъективный пласт подан с полной открытостью, но с бесстрастной, не эмоциональной искренностью. И эта искренность подкрепляется речевками-документами, которые поставляют сознанию ребенка творчество коллективных тел. Речевки-документы даже превалируют в первом томе романа. Как сказала бы мать коллекционера-героя: «Прям' Дос-Пасос какой-то». Речевки-документы задают форму, контуры, размеры марок-миниатюр «коллекции слов». Это и определяет летописную стилистику текста.

Прием постройки текста основан на способе острания эмоции и сведения ее к безразличной, безоценочной фиксации. Накладывая уже в разделе дошкольного детства одну из марок-миниатюр как знак опыта детской сексуальности, коллекционер обозначает: «все любимое у нас — неприличное». И склеивая (как и

здесь) на всем протяжении текста личностный знак с речевкой, фиксирует жуткий процесс болезненного слома деревенской культуры, которая пытается, обдирая в кровь все свои ценности, обратиться в городскую. Поразительно другое — выплеск ненормативной лексики, все эти прибаутки, получастушки, нескладухи являют собой зеркальную тотальность реагирования бессознательного на репрессии официоза. В нашем детстве 40-50-х в малом южном городе мы пробавлялись этим же фольклором. Почти без изменений. В случае же Сергеева эссенциальный выплеск матерного жизнебытия московских людей 30-50 гг., сопряжен с высокими запросами автора и его персональным высоким качеством «побуда к культуре» (Голосовкер).

Только для чего собирается воедино этот дискурс, творимый речевыми актами? И для чего присутствие участника его так четко от него дистанцируется? Вероятно, чтобы читатель поверил, что коллекционер не автор, что автор романа-коллекции — язык в его речевой актуации, а коллекционер только актер (и даже ауктор), провоцирующий речь на письмо.

Когда произносят слово «фольклор», когда говорят об искусстве примитива, когда говорят и рассуждают о карнавально-смеховой культуре, когда пытаются отмыслить онтологию игры в народных массовых зрелищах и развлечениях, то само понятие фольклора, вообще всякого народного творчества, молчаливо устанавливается как знак высокого качества. Банально, однако, и то, что в самом фольклоре есть вещи (хотя и несущие на себе знаки онтологии сообщества) в плане выразительном бездарные, неудачные, не артистичные. Известно, что в фольклоре есть иерархия ценностей, что в нем артефакты архетипической природы находятся в состоянии иерархического соотношения высоты и плоскости, что они ценностно различаются. И это ценностное соотношение определяет градус эстетической ре-

альности в бытии определенной культурной общности. Речь идет о том, что пародическое «один верблюд идет, другой верблюд идет, еще один верблюд идет, идет целый караван» не просто пародия антиэтнического порядка, а есть свидетельство недостаточной эстетической оснащенности языка данного этноса. Когда у нас в 70-х годах вышло трехтомное собрание знаменитой японской антологии «Маньесю», меня поразили в ней не только чистота, но и глубина простого в поэтических чувствах японцев IX-X вв. Но в «Маньесю» представлено множество стихов проходного, неумелого, не музыкального, неигрового, не артистического качества, наполненных занудной повторяемостью в эксплуатации одного и того чувства. Когда я прочитал «Русские заветные сказки» в собрании Афанасьева, меня также поразило во многих из них отсутствие остроумия, отсутствие оригинального, сексуального личностного воображения, убогость, бездарность, шизоидная повторяемость, ограниченность способов выражения при переживании событий coitus'a. А ведь сфера низовой практики, связанная с фалло-вагинальной сферой бытия, благодатна для выразительности.

Все мы вращались в рабочей и деревенской среде или сталкивались с ней на краткие моменты. И каждый из нас наверняка мог слышать или видеть, как из массового матерного потока выставляются самородки, владеющие виртуозной, остроумнейшей выразительностью капролингвистического взгляда на фалло-вагинальную и анальную сферу. Поэтому, когда читаешь потоки стихотворной ненормативной лексики, которую с остранными позициями подает в *Альбоме* А.Сергеев, то еще раз убеждаешься, что всякая культура жива, пока она нечто производит. Что все в культуре, все ее пласты, все субструктуры и андеграунды существуют, поскольку они нечто рождают и этим нечто вступают в обмен. И рождают они, производят овеществленные и

неовещественные знаки. Эти знаки иногда называют ценностями. Но дело не в них, а в том, что вместе с рождением какого-либо артефакта производятся и его отходы. Всегда при изготовлении чего-либо производится и пыль, стружка, грязь, мусор. В реакциях субкультурных пластов кроме гениальных летучих текстов тоже производится такой мусор, который свидетельствует об отсутствии личной обработки. Являясь точным слепком шлаков репрессированного коллективного тела, он образует тот мусор культуры, что подлежит уничтожению временем. И тот сор, из которого стихи не растут. В котором поэзия не случается. Или случается — когда в дело вступает Автор, творец, подобный Юзу Алешковскому, не через которого язык ненормативной лексики говорит, а тот автор, что из вербального мусора формует текст, способный стать вещью.

Отвага и вкус А.Сергеева, поставившего задачу презентировать такой текстовый материал, беспрецедентны. Потому что на собранном им культурном мусоре лежит патина времени, которое должно его уничтожить. Этот сор культуры в силу своей естественной, спонтанной природы индикатор. Показатель того, как не надо работать с ненормативной лексикой и (если работаешь с ней) как технически должно быть изоцирено воображение человека, чтобы точно и иначе выразить невыразимое.

Кроме того, поскольку матерное жизнебытие 30-50-х в определенном смысле представляло собою особую виртуальную реальность, для входа в нее нужно было знать пароль. Пароль же выдавался только участникам — сродственникам-по-времени. И вот «предатель» сего временного пространства, А.Сергеев, действует как современный хакер, взламывая своим романом-коллекцией данную версию виртуальной реальности.

Второй том романа интересен в другом отношении: он более личностен, здесь дискурс времени представлен не столь документально, сколь нарративно, в мень-

шем объеме и с меньшей силой. Это развернутая автобиография пути взросления и событий выбора героя с учебой во ВГИКе, ИНЯЗе и с занятиями альтернативной поэзией. А последний раздел коллекции, посвященный обнаружению в себе поэта, плавно переходит в воспоминания о Пастернаке, Заболоцком, Асееве, Крученых. Знаменательны слова Заболоцкого, заметившего автору, что из него получится мемуарист.

Портреты. Среди других предметов для чтения в «Omnibus'e» есть и литературные портреты литераторов и не литераторов. Об этих текстах так и хочется сказать: «Эти портреты писаны маслом». Не гуашь, не темпера, не акварель. В них сергеевская «проза поэта», где он работает с красками словесного материала совершенно другого назначения. Они требуют других приемов, другой стилистики и в целом являют добротного качества традиционное повествование.

Отдельно выделены воспоминания о дружбе с Бродским. Надо заметить, что Сергеев не участвовал в поминателях и вспоминаателях Бродского. Он вообще отличался завидным вкусом и скромностью. И в этих повествовательных текстах прекрасным размеренным и внутри высказываний сбалансированным языком А.Сергеев также постоянно и строго держит дистанцию по отношению к изображаемому. Себя выводит на задний план события встреч.

Еще Горький заметил у Толстого неумную страсть и интерес к тому, как живут писатели, что они такое в быту, то есть какова их индивидуальная протяженность в мире эмпирического существования? Не личность писателя, которая прочитывается в его работах, а именно индивидуальность. Чем она заполнена? Да и вообще, какова повседневная индивидуальность писателя, литератора? Из чего она складывается, вырастает?

В портретах автор дает объемное изображение литературного быта фигуры литератора или нумизмата. И добивается того, чтобы читатель своим внутренним зрением смог прочесть и увидеть контуры, в которых формируется и пребывает индивидуальность данного существа. И мы теперь уже воочию видим эмпирическую протяженность Чуковского, Зенкевича, Ахматовой, Крученых и др. Этими текстами Сергеев как бы выполняет тыняновский завет осмысления литературного быта.

Рассказики, или Переводчик шутит. Как-то в ту пору, когда Игорь Яркевич был еще (как Ленин) маленький, мой друг-пересмешник после долгого отсутствия ворвался в комнату общежития с песней «Коммунизма призрак по Европе рыскал, / уходил и вновь маячил в отдалении / у-у-у-у». Мы тихо посмеялись. А он тут же сходу и предложил: «Так, садимся. Пока за стол. И пишем балдежи». Тогда я еще не знал, чем «балдеж на бумаге» отличается от продукта художественного воображения. В основе *Балдежа* — пересмешничанье. *Балдеж* немного похож на шоу. В обоих, как в искусстве, есть артистизм. Только у шоумена артистизм — необязательная приправа, часто некий излишек. И обаяние артистизма иное, нежели обаяние игры. Но также как шоу *Балдеж* отличается от художественного продукта большим акцентом на «показ» (а не игрой) и незаметным отсутствием в нем факта (или события) воображения. Ну нет его там. А почему? Да просто потому, что субъект, творящий *Балдеж*, лишен игрового сознания. Актер может быть необычайно одаренным к изображению, но не обладать игровым сознанием. Тем сознанием, которое способно не только начинать игру и играть, но способно вести игру, а главное — творить, создавать игру. В детстве Сергеев, как и все дети, обладал игровым мышлением, но в силу различных причин и условий взросления оно у него стерлось, ушло на периферию продуктивного воображения, которое пыталось

реализоваться в непосредственном чувстве поэтического слова. Так вот, *Рассказики* Сергеева, как говорится, натуральные *Балдежи*, которые интересны качеством иронии реактивного жеста в сторону эпохи, когда все было нельзя. Но не своей игровой фактурой, которой там нет.

По прочтении «*Omnibus'a*» в душе остается осадок недоданности. Какого-то «недо». На это «недо», мне кажется, отвечает фотография Бродского и Сергеева, предвещающая *Портреты*. На ней, по признанию автора он вышел «замерзшей куклой», а Бродский «парит, не касаясь ногами асфальта». В этой фотоминиатюре сопряжены два портрета — безоглядность, безудержность Поэта и строгая рассчитанность рафинированного интеллектуала, поэта-ученого. Который боится навязать себя другому и потому всегда что-то оставляет про запас.

Приложение: Словесные недоразумения...

Следующий текст, который я помещаю в книжку в качестве приложения, был написан в ответ на вопрос, заданный Международным конкурсом эссеистики. Конкурс был объявлен весной 1998 года журналами «Леттр Интернасьональ» и «Веймар 1999 — город культуры Гмбх» в сотрудничестве с «Гете-Институтом» и предложенный вопрос звучал так:

Освободить будущее от прошлого?

Освободить прошлое от будущего?

Данный текст я бы назвал: «Как я участвовал в Международном конкурсе эссеистики и не был отмечен». Но это эссе, возникшее как реакция на нелепое вербальное недоразумение в формулировке конкурсного вопроса, имеет свое название. К тому же в основной своей части оно посвящено критике конкурсного вопроса за онтологическую нечувствительность словесной материи.

Судьба ландшафта времени

Королева как закричит: «Убить Время! Он хочет убить Время! Рубите ему голову!»

Л.Кэррол. Алиса в стране чудес

Господа, в гусенице, куколке и бабочке — которое же я их? Т.е. «я» как бы одна буква, одно сияние, один луч. «Я» и «точка» и «ничего». Каптерев молчал, Флоренский же, подумав, сказал: «Конечно, бабочка есть энтелехия гусеницы и куколки».

В.В.Розанов. Апокалипсис нашего времени

Раздражение: «**Вы хотите песен?**»

Что за несчастная мысль пришла экспертам по эссеистике задать такой нелепый, утопический и двусмысленный вопрос? По его формулировке видно, что он и рядом не лежал со знаменитым вопросом Дижонской академии, когда на пару веков Руссо дал свой не менее знаменитый ответ. Так и видишь, как сочинялся ваш вопрос: он родился не спонтанно, не от отчаяния «мыслящего тростника», не потому что в нем сконцентрировались основные беды и горе эпохи, не в озарении какого-либо парадоксально мыслящего философа, художника или писателя. За вашим вопросом угадывается чувство, удивительно напоминающее ужас христианина-обывателя, мечущегося в конце первого тысячелетия. «Послушайте! Ведь скоро конец века и начало третьего тысячелетия. А давайте-ка как-нибудь возродим Дижон! Но для этого нужно придумать вопрос. Вопрос всех времен и народов». И вот мужи собрались, сели, каждый стал вымучивать (пardon! — предлагать) нечто вопросительное. И это нечто либо сразу отверга-

лось, либо начинало обсуждаться, то есть осредняться (ведь все мы толерантны и давайте срежем острые углы, в которых ум всегда выглядит как-то глупо — глупо-то глупо, но только в крайностях вопрос и умен, и остер, и точен), обмусоливаться, пока не разрешилось вот такой двусмыслицей, в которой утопическая надежда получила столь оксюморонное и софистическое звучание. То есть за контекстом вопроса звучит XVIII век, его подпирает все Просвещение. Неужто не было революции мысли Киркегора, Ницше, Вас. Розанова, неужто не было рефлексивной реакции на Ницше, не было Хайдеггера, Борхеса, Делеза и многих других в XX веке, неужто чувственность в наше время в своем материальном воплощении — телесности — не прорвала ценностные пути просвещенческих иллюзий и упований? Неужто чувственность сознания, его крайняя эстетизованность не заменила в XX веке волю к истине? И что удивительно — мудро-интеллектуальные мужи, придумавшие вопрос, все это знают прекрасно и во много раз лучше меня. Так что же?

Вот повторю вопрос: *освободить будущее от прошлого? освободить прошлое от будущего?*

Разве это один вопрос? И требует ли он размышления? Разумеется, нет. Он просит присоединить к нему рекламный слоган ширпотреба, но с вопросительным знаком: «Изменим жизнь к лучшему!»(?).

Боже мой! Да разве не видно, что это ирония? Не просто ирония, а провокация. Речевое издевательство в стиле постмодерна. Речевое — потому, что нет и не может быть реальной онтологии, которая могла бы быть означаемым для подлинного и эвристического ответа. Реальная историческая действительность не может быть подложена под вербальное воображаемое, что сочинилось в форме вопроса. История не только противостоит ему, но и отстоит от него. Поэтому ответ на предложен-

ный вопрос(ы?) в силу самой его формулировки вынужден быть спекуляцией: рационально-схематической, логико-конструирующей или мистико-историсофской.

Да простят меня эксперты за спекуляцию ассоциативно-вариационного порядка.

Еще к критике вопроса

Так поставленный вопрос(ы?) провоцирует недоумение, которое само по себе является вопросом: а зачем? И для чего?

И если ожидатели (т.е. эксперты по эссеистике) придут в восторг от некоего «неожиданного» ответа типа: «чтобы спасти культуру», «обозначить путь гармоничного развития», «обнаружить болевые точки культурного неблагополучия», «обрисовать рецепт создания цивилизации всеобщего благоденствия», «показать выход из перманентного катастрофизма», «что-то сказать о конце истории или попадания в мировую историю», то они могут получить еще один образец культурного мифа.

Упомянутый рекламный слоган является выразительной структурой бессознательных ожиданий, обусловленных человеческими машинами желания, работающих на холостом ходу. Такая вот работа Разума в режиме мастурбации. Поскольку повседневность уже выстроена на бессобытийность и в ней нет чувственных постижений. А ведь за «исполнение желаний» всегда приходится платить. И слоган (с восклицательным знаком) пытается породить в нас неорганическую, искусственную потребность и мошенническим образом выжать из нас денюжки за параллельный подлинным потребностям товар. Так и предложенный вопрос(ы) есть попытка порождения не действительной заботы, но ее имитации.

Неужто та самая хайдеггерская «забота» для нас скопище симулякров?

Предложенный вопрос романтичен до сентиментальности. В нем нечто и туманная даль, в нем «ахи» и вздохи. Он отдает цинизмом: в нем смешаны страх и надежда, нетерпимость желания и желание разумности, ужас перед возможностями и безумная вера в благое устройство мира. В артикулированном виде из него сочится двусмысленность. В нем одновременно звучат и призыв, и сомнение, и апломб заплутавшегося Улисса. Лукавство, содержащееся в вопросе, обнажает не мудрость, но ту хитрость обезумевшего Разума, которой беременно время конца тысячелетия.

Конформизм: «Их есть у меня!»

Но с давних пор у меня сохранилась пара простеньких идей, имеющих некоторое отношение к столь криво поставленному вопросу. Да только, вероятно, не хватало дара для того, чтобы их адекватно, ярко, выпукло, страстно и зажигательно выразить.

Но коль скоро перед глазами помавали некоторой славой и валютой (деньги-то, деньги какие!!!), то и мое возмущение постепенно стало утихать и все я пытался нащупать в себе радость от согласия, от конформности. Это когда ты в едином строю, рука к руке и чувство локтя (когда тебя не отталкивают и ты не отталкиваешь, а в связке с другими поддерживаешь и тебя поддерживают), когда ты единомышленник по контексту восприятия и понимания с другими. Ах, это чувство единения с традицией мысли (или этноса), с другими, эта солидарность, эта соборность, это товарищество, эти коллективные упования!

И все ждал, вот почувствую это, обрету тональность, проникнусь такой же, как у вас, безумной озабоченностью по уничтожению времени, да и засяду за ответ. Чтобы без сна и отдыха на одном дыхании навалить нечто, безусловно спасительное.

Только обрел, да снова загвоздка.

Ваш вопрос, предполагающий в ответе утопию, порождает целую ветвь вопросов. И вот опять же еще один. Он сакраментален: а кто будет освобождать то или/и другое друг от друга? Этот-то вопрос всегда и был самым болезненным в утопиях. То есть человечеству всегда, как некий довесок, избыток, до зарезу необходим палач. А за ним сыск и полиция, прокурор, адвокат, судья, и проч. То есть человек без этого как бы и не человек.

И если, говоря по-розановски, (у него свобода равна пустоте) освободите вы прошлое от будущего и/или будущее от прошлого, то живое человечество окажется пустым и в пустоте. И что же оно будет делать с этой пустотой?

Желание освободиться от прошлого-будущего в свою очередь выдает страх перед Полнотой. А ведь человек уже все ис-полнил, все вы-полнил. Теперь мир переполнен идеями и изобретениями, изображениями и конструкциями из звуков, дерева, слов, мыслей, глины, бетона, красок, железа, нефти и проч. Если же освободиться от «вчера» для «завтра» и «завтра» для «вчера», то и наступит тьма египетская, то есть пустота.

Искусство, литература и философия XX века много раз уже проработали пути уничтожения (пardon! — освобождения времени) и показали злосчастия освобожденного времени и героической пустоты (скажем, хотя бы Кафка, Роб-Грие и наш свеженький Пелевин).

[Интересно, что в начале века литература не занималась освобождением прошлого и будущего друг от друга, а наоборот, Пруст делал прошлое настоящим и будущим, а Джойс, соединяя «вчера» и «завтра», обращал настоящее в вечность.]

Да ведь и нынешние философия и искусство уже освободили будущее творчество от прошлого. Вот уже провозглашена «смерть искусства» и «смерть философии». Идут всяческие размышления и художественно-

практические акты о жизни философии и искусства после смерти. И что?! Занялись пошлой жестикуляцией, демонстрируя мыслительное и чувственное бессилие. Основная забота современного искусства — изобразить жест. И этот жест, как всякий жест, есть указующий перст: «Вот как надо (или не надо)!\», «Вот так еще не было!» и проч. А знаковый смысл этого скрывает наглый, агрессивный моральный императив, поверхность которого в оболочке аморализма, эпатажа, провокации несет мощный заряд дидактики.

Попытка прояснения

Подумалось: может быть, прояснить столь отвратительно сформулированный вопрос более конкретными.

(1) *Возможно ли освободить прошлое от будущего или будущее от прошлого?*

Ответ один — это абсурд. Освободить человечество от прошлого — значит погрузить его в бесконечную пучину поиска собственной идентичности, в безмерную тоску о прошлом.

Так, в Америке более двухсот лет назад уже попробовали сделать это. Соединенные Штаты создавались в буквальном отрезании прошлого. Когда освободили свое будущее от прошлого, тогда ... страна стала страной юристов, бухгалтеров, зубных врачей, и юристов, юристов, юристов. Главные события жизни здесь — в судебном заседании. Здесь и радости, и горести, и страсть, и катарсис, и шоу, и искусство. А выстоявшие анклав этнокультур, существующие в форме фрагментов в мозаике, которая называется США, вытягивают непременно свое прошлое в будущее и пытаются моделировать свое будущее по прошедшей онтичности этноса. Да и к тому же, проживая свое «сегодня», Америка уже накопила столько проблем из «завтра», уже ее будущее так мощно сжимает настоящее, что прошлое не отрезать.

Его уже надо решать. И Америка достаточно большую часть энергии молодой нации тратит на то, чтобы сейчас, в настоящее время создавать себе прошлое.

(2) *Надо ли освободить будущее от прошлого?*

Не надо! Как можно освободить будущее от прошлого, когда прошлое нас и держит в настоящем?

Если освободить будущее от прошлого, это все равно, что отрезать память. Но зло, существовавшее в прошлом и вползающее в будущее, подобно боли, которую человек не помнит, когда он здоров. Отрезав прошлое — память, — мы тем самым отрезаем не гнусное, не зло, не последствия наших достижений, а незаменимый, и главное — непередаваемый опыт чувственных постижений, ту радость, то счастье, то добро, что тоже находилось в прекрасных прошлых столетиях. Все это отлично зафиксировалось в понятии ностальгии.

В то же время наше «сегодня» тем новым, которое мы постоянно творим и не можем не создавать, отрезает наше прошлое и мы, как Пруст, в безумно-страстной тоске по переживаниям прошлого пытаемся обрести утраченное время. Восстанавливая в производимом текстовом потоке время со всеми мельчайшими подробностями видимого и невидимого бытия, Пруст инверсировал элементы времени по отношению друг к другу. Воссоздавая плоть прошлого, он процессом письма фактически наделял его статусом будущего.

(3) *Надо ли освободить прошлое от будущего?*

Дело еще в том, что освободить наше «вчера» от «завтра» уже поздно. И даже очень поздно. Человечество обрело себя, двигаясь вперед по вектору, обретшему пошлый вид в уже упомянутом слогане «сделаем жизнь лучше». Сегодняшнее настоящее, которое мы сделали и делаем, и есть то вчерашнее будущее.

Будущее нависает над прошлым, а прошлое определяет и угнетает будущее.

Освободить прошлое от будущего — значит лишить человечество звездных ориентиров в настоящем, значит двигаться в потемках, значит лишить себя самобытности, уникальности, значит утратить свою человеческую определенность и существовать на растительном уровне.

* * *

Сравнивая обе части вашего вопроса (или двух вопросов?), его приходится корректировать, приведя их в одну точку: прежде, чем отвечать на них, нужно определиться, на каком этапе жизни сейчас находится человечество: в юношеском или в зрелом возрасте? Или в том мгновении мудрости, когда уже все понимаешь и еще все можешь? Или мы находимся в периоде дряхлости и в нас нет уже прежней силы ума, глубинной и гибкой сообразительности и воображения?

Кстати, о воображении. Если Декарт наглядным и осязуемым образом продуцировал непосредственно само воображение как онтологию, если Кант расписал и прописал все мыслимые возможности продуктивного воображения, то нынче, как известно, воображение не продуктивно, оно импотентно. Та блестящая перспектива, которая открывалась в обещаниях Гуссерля и Хайдеггера (последними могиканами продуктивного воображения), да и всей феноменологии, устанавливающей и развивающей феноменологическое воображение, нынче обратилась в юродствующее теоретизирование, в снятие скальпов с голов всех мало-мальски мыслящих художников, поэтов, писателей. И уж конечно, с голов философов. А скальпирование голов Ницше, Гуссерля, Хайдеггера и Кафки возведено уже в ранг философского искусства и производится изощреннейшими способами.

Уверен, что не один я так вижу и так думаю.

Что в головах многих из нас, бессловесных и немелых в доказательствах, бродят и те видения, и те образы, и те мысли, которые я постараюсь передать.

В горизонте взгляда

Время больше пространства.
Пространство — вещь.
Время же, в сущности, мысль о
вещи.
Жизнь — форма времени.

И.Бродский

Можно ли созерцать время? Можно ли его осматривать, вглядываться в него? Можно. Но каждый вглядывается со своей колокольни. Для каждого земля по-своему кругла и потому у каждого свой горизонт. Археолог видит внутренности засыпанных курганов, геолог через знаки поверхности во внутреннем ландшафте пытается увидеть то, что ищет. Историк вглядывается в прошлое, измеряя время фактами, событиями мира и войны, персонажами исторической арены, политолог видит объемы, горы и впадины пласта политической реальности, богослов меряет обозреваемое время в параллели «человек — Бог», поэт и нормальный философ (мыслитель от Бога), даже вглядываясь в политику, воображением усиливая свою способность метафизического видения и слышания, пронизывает фикционистскую поверхность мира, сводит симулякры на нет и выволакивает на свет смысловые узлы времени. Узлы — это когда время скручивает себя. Только скручивает-то оно себя в настоящем.

И каждый из нас видит то, что ищет, или то, что желает найти в прошлом или будущем.

А пресловутая «смерть философии» здесь, когда смотрю, созерцаю время? Она-то как? А она такова: раньше философ искал истину, теперь он просто ищущий. И погружая взгляд во Время, мы теперь в ситуации «пойди туда, не зная куда, найди то, неизвестно что».

Что же может видеть человек, сидящий на двух стульях, точнее, провалившийся между ними? А ведь гениев или состоявшихся талантов куда меньше, нежели творческих неудачников. Эти-то призваны уваживать почву для произрастания гения. И это справедливо. Только последних-то, что и составляют гумус для таланта, как раз и большинство. Парадоксально, но ваш вопрос отправлен на адрес этого большинства. Прежде чем отвечать на него, я вынужден переадресовать его непосредственно интеллектуальным авторам вопроса.

А не находите ли вы, что человечество, задавшееся таким вопросом, само находится в позе провалившегося между двумя стульями? Оно хочет на пороге третьего тысячелетия «освободить» (ни больше, ни меньше!) будущее и/или прошлое от самих себя?! Кэрроловский Болванщик по такому же поводу замечал: «*Его* (время) не потеряешь! Не на *такого* напали!»

Поистине любовь к фантазмам и фикциям в нас неизбывна.

Но проваливаясь между вторым и третьим тысячелетиями, мы, чтобы встать, только и можем опереться локтями на прошлое и будущее.

Надо ли говорить, что эта поза неудобнейшая?

У человека, неусидевшего на двух стульях, нет желания смотреть, ему хочется встать и выпрямиться.

Отбив себе зад и сидя, задрав ноги, мы видим — что?

Собственные колени и в глазах откинувшейся назад головы — чистое, глубокое кантовское небо над головой. И это небо так недостижимо, так не про нас и так не для человечества.

А ведь давно известно, что во всем повинно настоящее, которое обращает будущее в прошлое и делает, творит прошлое из будущего. Прошлое и будущее не

свободны друг от друга. Они повязаны друг с другом, как сиамские близнецы. И пуповина их — настоящее — есть энтелехия прошлого и будущего.

Вопрошая о связке *прошлое — настоящее — будущее*, мы пытаемся мыслить в рамках известного представления о линейности времени. А это все равно, что взять тело без головы или голову без тела. Время же, как и голова, не одиноко. И как голова без тела не есть голова, так и время без пространства, без места не есть время. И мы все об этом знаем, но когда начинаем размышлять, то все равно пространство-время, или хронотоп, как целостность не впадает в объятия нашей рефлексии. Так, скажем, глядя на Россию, почти всегда пытаются уловить ее отдельно: либо в оппозиции пространства (Запад — Восток, или Север — Юг), либо во времени (скажем, Иван Грозный — Сталин). А где же тогда целостность взгляда?

Но если задаться вопросом строго, как Розанов, то ответ строгого и «текучего» Флоренского может вставить в эту наивную логику оппозиций временной параметр: «я» России в том, что она энтелехия Запада и Востока, Севера и Юга. Это обращение некой душевной сущности (в данном случае — этнокультуры) во времени и пространстве разрушает эмпирическое представление о линейном характере времени, показывает многовариативное качество этих априорных форм чувственности.

Проблема будущего не в прошлом, как и прошлого не в будущем, а в настоящем. Сегодня и есть энтелехия вчера и завтра. Настоящее нельзя объять взглядом. Из «сегодня» прошлое возвращает свой упорядоченный хаос в будущее.

Энтелехию, кстати говоря, Гёте и считал «моментом вечности», пронизывающим тело жизни. Тогда вопрос заключается в том, как джойсовский воображаемый опыт трансцендирования времени в точке настоящего обратить в эмпирию жизни.

Но прежде чем сказать что-либо вразумительное на эту тему, есть смысл остановиться на тех двух идейках, которые могут дать некоторое представление о невозможности такой возможности.

Уже поздно

«Самоубийство ... никогда не встречается со смертью ... оно является желанием устранить смерть как будущее, изъять ее из той части грядущего, которая выступает как сущность смерти».

М.Бланио

Вчера наступило завтра, в три часа пополудни.

Сегодня уже «никогда», будущее вообще.

То, чего больше нет, предпочитает будни...

И.Бродский

Начиная с Дюркгейма, многие уже давно догадались, что человечество по природному психотипу суицидально. У нас об этом, правда, во многом искривленно, писал ксенофоб И.Шафаревич. И многие справедливо указывали на множество фактических тому свидетельств натурального и исторического порядка. К этому можно только добавить, что человечество не только суицидально, но и чрезвычайно трусливо. Поведение человечества в устремленности к суициду подобно поведению истерика. Оно не обладает сильным характером, волей, чтобы покончить с собой разом. И пытается убежать от собственного влечения не к смерти, а именно к самоубийству. Собственно говоря, для этого и были придуманы святые заповеди христианства

и других религий против суицида. Но хитрый Разум, хотя и пытается не осознавать влечения к самоуничтожению, в устройении бытия человека заставляет его неуклонно двигаться по тропе прекращения себя.

А так как по вектору суицида мы продвинулись слишком далеко, то освободить прошлое от грядущего уже поздно.

О том, что самоубийцу уже не остановить, что **уже поздно**, свидетельствует некое неуловимое качество жизнеустройства, по которому также может быть прослежена и измерена человеческая история. Чтобы ухватить это качество, нужно погрузиться хоть на минуту в состояние сознания того самого индивида, охваченного эсхатологическими предчувствиями, что мечется в конце десятого века, в 998 от Р.Х.

Как это можно сделать? Окинуть мгновенным взглядом то, что находилось в горизонте его восприятия?

Это невозможно, потому что детали его индивидуального бытия во многом нам невидимы и непредставимы, они не однозначны и расшифровка их — дело археологов, историков и Мишеля Фуко. Борхес своим вымыслом «Пьер Менар, автор Дон Кихота» уже показал, что это невозможно. Но может быть, можно вычлечь из его взгляда совокупность того, что за тысячу лет ему натворило его будущее.

Чего же не было в его голове?

А не было авиации, бетона, философии Нового Времени, картофеля, карты земного шара, ракет, картин Босха, Ван-Гога и Сальвадора Дали, телефона и музыки Гайдна и Баха, компьютера и парламента, холодильников и скульптур Родена, джаза и пылесоса, асфальта и скрипки Страдивари, пластика и вещи-в-себе, токарного станка, законов Ньютона и Эйнштейна, картин Леонардо да Винчи, ставшего гражданского общества, книг Толстого и Достоевского, вертолета, музыки Шенберга и даже философии Ж.Деррида. Я уж

не говорю, что не было в его голове знания о радиации и психоанализе... Боже мой! Как много из будущего нависло над ним и определило затем всю ту труху, что принято называть культурой. А ведь столько эйдосов этой трухи произвел человек в своей маниакальности и гнался за ними последующую тысячу лет! И это все не входило в горизонт понимания индивида образца 998 года от Р.Х.

Даже паскалевское понимание себя как «мыслящего тростника» не входило в масштаб его созерцания. Если сопоставить, разумеется, условно и грубо, это случившееся с ним будущее и имеющееся в его распоряжении прошлое, то история самодвижения бытия может быть извлечена из параисторических фактов. Тех фактов, что свидетельствуют о смещении Эона с Хроносом и их трансформации друг в друга. Они имманентны всей устремленности человека к суициду, призрачны и дымчаты по своей природе. Но они не симулякры, а по содержанию выражают перманентную качественность, свойственность устройства нашего бытия.

* * *

Лет двадцать назад мне попала на глаза газетная заметка о небольшой технологической катастрофе в Вене, когда по технической случайности весь город днем на три часа остался без электричества. В заметке сообщалось, что за эти три часа в городе возникло несколько небольших пожаров, несколько человек погибло в лифтах, несколько в транспортных происшествиях и множество людей было охвачено паникой и тревогой. Тогда же представилось, что, продлись это состояние города 24 часа, то Вена превратилась бы в ничто, старая Вена погибла бы вместе с людьми. Вот тогда-то и мелькнула мысль о том, как хрупка наша цивилизация,

что «мыслящий тростник», хотя силен и энергичен, но именно «тростник», и то, что он создает, сделано по принципу хрупкости и обладает свойством хрупкости.

Если всмотреться в современную архитектуру, в наши дома, в наши машины, в наши картины и книги, в различные техногенные приспособления, обеспечивающие и обслуживающие культуру, то во всем этом можно наблюдать как бы запланированное намерение сделать не надолго, на определенный срок, «не навсегда». Были изобретены одноразовый шприц, множество других одноразовых предметов, объектов и хитроумных устройств, произведений искусства и даже одноразовые идеи и ценности. Вся культура все больше и больше становится одноразовой.

Правда, тут же вспомнился и «водопровод, сработанный рабами Рима» из керамических труб, и тысячетлетние пирамиды Египта и Мексики, руины Древней Греции и Рима, храмы Средней Азии и Индии, Великая китайская стена и многое другое. Оказывается, что многое из созданного тем существом, которое металось в конце первого тысячелетия, было сделано очень даже основательно.

С другой стороны, уже совсем недавно случился Чернобыль и другие техногенные катастрофы и мысль о перманентности катастрофизма цивилизации — и даже спокойного бытия в его условиях — уже давно овладела нашими умами.

Но ведь эти свойства «основательность — хрупкость», сопутствующие нашей деятельности, не просто качества, но факты, пара-факты нашей истории. Ведь качество вещи идет из нутра. Как таковые свойства ненаблюдаемы. И по этим пара-фактам история практически не рефлексивируется. А если мы средуцируем историю к созерцанию данных пара-фактов, грубально существующих, но, как правило, не замечаемых, то наше движение по линии «фундаментальность — хрупкость» предстанет феноменом исторического бытия. Просто как белая и черная тени бытия.

Обнаруживается, что осваивая природу в целом и природу самого себя, человек стремился и пытался продлить себя в будущее на основе фундаментальных вещей и основательного обустройства жизни. Но человек конечен. В бесконечном же переживании своей конечности для того, чтобы уложиться в сроки, отведенные индивиду, чтобы поместить основательность (бесконечное) во временные рамки жизни, Разум подсовывал ему ежедневно (то есть, «сегодня») идеи экономного и быстро утверждения себя в качестве существа бессмертного. Так в настоящем, в «сегодня» возникали вещи «на сейчас», «на мгновение». Так создавались вещи непрочные, так образовывалась хрупкость бытия. Только дело не в том, с какого времени мы перестали стремиться сделать *навсегда*, а в том, что прожевывая в «*сегодня*» основательность прошлого, пытаясь в страхе и трусости перед встречей со смертью создать «*на сейчас*», мы неизбежно трансформируем фундаментальность в хрупкость будущего.

То есть если мы принимаем непреложность этих пара-исторических фактов, то они свидетельствуют о постоянном движении человечества к суициду.

По движению от основательности к хрупкости миробытия время связывает («слипает») прошлое с будущим.

* * *

С этим связана и еще одна идея-догадка о том, что **уже поздно**. Уже поздно освобождать «вчера» от «завтра» и друг от друга, поскольку неизвестно возможно ли это и как это возможно сделать. Дело в том, что мы как бы **должны** дойти до той точки, в которой можем осознать, что мир, построенный нами, не просто чрезвычайно хрупок, но что он достиг пределов прочности, что мы вот-вот перейдем границу хрупкости. Если мы

осознаем это, то поймем и определим, что качество и состояние точки встречи собственного движения с нашим сознанием дает нам указание и очерчивает то место пространства, от которого возможно обратное движение — от хрупкости к основательности.

Чтобы как-то прояснить, что же здесь у нас получается, обратимся к тому, как возможно осознать это. Сейчас уже очевидно, что мы все дальше и дальше уходим, отодвигаемся от природы. Мир в целом и мир культуры уже давно заполнены продуктами наших изобретений и обращением природных вещей в искусственные, в артефакты. И также отчетливо видно, что искусственно созданные в нашем прошлом продукты переполнили Землю и превратили ее в свалку. И вот, вглядываясь, видишь: дом построен из бетона, коммуникации в нем из металла и пластика, оснастка — из дерева, синтетических смол и клеев. Ведь это все сработано пластами прошлого. И сколько же на это было потрачено страсти, таланта, труда и упорства!

А задумывались ли мы, сколько людей в прошлом погибло прежде, чем культивировали элементарный картофель? Я уже не говорю о грибах, прежде чем их различили по съедобности. Если представить на минуту, какое количество воли, усилия, трудолюбия, ума, энергии, таланта и воображения человечество потратило на то, чтобы из газа создать пластик, из дерева бумагу, из руды проволоку, топливо, энергию, машины, машины, пылесосы, стиральные машины, оружие, телевизоры и радиоактивные отходы. Неужто мы «сделали жизнь лучше»?!

Но что же, почему же мы так делаем?!

Мы видим, как все неправильно движется и развивается. К такому тотальному безостановочному нашему безумному движению только и можно воскликнуть возгласом Виргинского, персонажа Достоевского из «Бесов», при убийстве Шатова:

«Это не то, не то! Нет, это совсем не то!»

Мы видим ... и ничего не можем с этим поделать.

Увеличивая отходы нашей деятельности, мы все больше и больше увеличиваем градус хрупкости будущего. Наше прошлое посылает нас в будущее.

Если так повернуть вопрос об освобождении прошлого и будущего друг от друга, то осознание необходимости обратного движения от хрупкости к фундаментальности толкает нас к другой, явно шизофренической необходимости: отказаться от всего сотворенного нами мира и направить свою энергию на превращение искусственных предметов — в природные, естественные.

Но это абсурдно, потому что невозможно.

А раз это невозможно, то грядущее не поддается освобождению, оно ясно и безоблачно: мы принужденно и мазохистично влечемся к самоуничтожению, медленно, страстно и сладостно страдая.

Долг и утопия

Выше я недаром выделил: «мы как бы **должны**». Вопрос: как сделать из бетона и асфальта почву, песок, камень? — упирается в то, что это должно быть сделано. Но это должное невозможно, потому что оно противостоит другому должному — необходимости располагать себя во вне и обслуживать себя.

И замыкая поиски ответа на предложенный вопрос, поскольку движение в лабиринте ассоциаций привело меня в начало размышления, а оно было задано как тупик, я вновь вынужден обратиться к корректности вопроса. Дело в том, что в такой формулировке вопроса имплицитно содержится мощный императив долженствования. Вопрос требует профетического ответа. А все известные утопии и антиутопии построены на том, «что должно сделать» и «что не должно делать». Все мессианские построения, направленные в будущее, прекрасно сильны в критике и отрицании прошлого. Возьмите, скажем, «Архипелаг ГУЛАГ» и публицисти-

ку А.Солженицина. И они совершенно беспомощны в конструировании возможного будущего, поскольку их пронизывает апелляция к долгу.

Как же ответить на предложенный вопрос без того, чтобы постоянно бубнить «мы должны понять», «человечество должно сделать», «мы должны осознать», «правительство должно сделать», «народ должен», «художники должны быть тем-то и тем-то», «интеллектуальная элита должна разработать», «ученые должны предложить» и прочие долженствования. То есть положительный ответ на поставленный вопрос — еще один неуместный рецепт спасения культуры. Однако стилистика долженствования не оставляет ни одного шанса надежды на возможность реального освобождения прошлого и будущего друг от друга.

Ведь человек, люди, человечество не живет в модусе долженствования. Как уже в XX веке замечено, мы все живем в модусе заботы, разрешаемой атомарно и конкретно, поскольку долг — многосмысленен. Забота и долг — враги. И когда долг замещает заботу, то налицо алкогольная смесь из Эона и Хроноса. Зброшенные в мир, мы застаем его в ситуации «вчера». И мы, проживая, существуем не только в заботе «завтра», но и в заботе «вчера». А долг всегда есть обещание, долг — симулякр грядущего.

Когда же кто-то из своей заботы пытается навесить на все человечество, на всю культуру только им (индивидуально) понимаемый Долг, то впору повторить за А.Галичем: «Бойтесь того, кто скажет как надо!».

Утопическое сознание задает модус долженствования. И императив долженствования проговаривает наши бессознательные благие намерения. Ощущения долженствования нанесли человечеству больший вред, нежели эпидемии, войны, заблуждения.

Долженствование — это те самые благие намерения.

Примечания

- ¹ Известное сочинение Мишеля Фуко озаглавлено «Слова и вещи». Из этого исследования, как и других его работ, мы знаем, что автора в первую очередь интересовало историческое бытие Слова и даже не столько самого Слова, сколько того места, в котором вещи слепливались со словом, обретая форму знака, и в конечном счете для него важно было стремление раскопать первичный смысл знака вещи. Недаром Фуко не без основания относил свои работы к археологии знака.
- ² Замечательное недоразумение и редкий шанс ухватить собственный хвост плагиации. Оказывается и мысль эта не моя, и интуиция не моя, и вообще не интуиция. В поисках стилевой ноты для совсем другого текста я перечитывал Борхеса, где в интервью со Сьюзен Зонтаг обнаружил следующее его высказывание: «...даже авторы, которых он (писатель — *В.К.*) не читал и которые приходят к нему через язык, так как язык есть факт эстетический, и он есть произведение тысяч людей» (*Борхес Х.Л.* Соч. в трех томах. Рига, 1994. Т. 3. С. 407–408). Но с 1994 года я все три тома читал и перечитывал не раз. И эта мысль Борхеса, высказанная совсем по другому поводу, давно сидела во мне, пока я не воскликнул «Эврика». Поистине апломб и тугодумие удел всякого пишущего. А к нему ведут надменность мысли и вечный страх не сказать того, что было сказано.
- ³ Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996. С. 474.
- ⁴ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1907. Т. 1. Столб. 464.
- ⁵ *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1981. С. 71.
- ⁶ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1966. Т. 1. С. 309.
- ⁷ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1907. Т. 3. Ст. 1008.
- ⁸ *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1981. С. 314.
- ⁹ *Бродский И.* Сочинения. СПб., 1997. Т. 2. С. 424.
- ¹⁰ *Бродский И.* Второе Рождество на берегу. Указ. изд. С. 416.
- ¹¹ *Бродский И.* Указ. изд. Т. 4. С. 7, 9.
- ¹² *Мамаев К.Н.* Деревянный рай. Екатеринбург. 1995. С. 7.
- ¹³ Там же. С. 13.
- ¹⁴ Там же. С. 14.
- ¹⁵ Там же. С. 40.
- ¹⁶ Советский энциклопедический словарь. М., 1981. С. 187–190.
- ¹⁷ Мифы народов мира. М., 1987. Т. 2. С. 526.

- 18 *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб., Т. 4. С. 187-190.
- 19 *Мамардашвили М.К.* Картезианские размышления. М., 1993. С. 41-42.
- 20 *Декарт Р.* Из работы «Cogitationes privatae». Цитируется по кн.: История эстетики. М., 1964. Т. 2. С. 213.
- 21 *Мамардашвили М.К.* Указ. соч. С. 198. Проявление этого закона наблюдаемо в фактах проявления способности «цветного слуха», который зафиксирован в текстах А.Рембо и В.Набокова.
- 22 *Якобсон Р.* Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветерпение...» // *Роман Якобсон.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 320.
- 23 *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 627-628.
- 24 *Набоков В.* Избранное. М., 1990. С. 60.
- 25 *Мамардашвили М.* Указ соч. С. 48.
- 26 Там же. С. 50, 52.
- 27 Там же. С. 99.
- 28 *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. М., 1995. С. 151.
- 29 Там же. С. 527.
- 30 Там же. С. 149.
- 31 Возможно, что производство всякого события может состояться при наличии трех агентов действия; так для события встречи кроме двух персон нужны влечение, или желание, либо хотя бы чувство.
- 32 *Мамардашвили М.* Указ. изд. С. 151.
- 33 Там же. С. 299.
- 34 Там же. С. 302.
- 35 Там же. С. 543.
- 36 Вероятно, «моральная клетка» есть некая, выражаясь словами М.К., «кристаллизация монотонии», которая замирает в поле «дления» психической жизни индивида.
- 37 *Мамардашвили М.* Указ. изд. С. 528.
- 38 Об этих, постоянно скрывающихся от наблюдения, фактурах языка, конечно, давно известно, многое написано. И удивительная вещь: постструктуралистская философская работа в пространстве смысла, связанная с именами Барта, Деррида, Делеза и др., конституировалась и получила основное направление в исследованиях условий и границ образования смысла. Качества смысла и драматическое содержание смысла латентных языковых структур для них не представляют интереса. В то же время философия языка в британской традиции, идущая от Витгенштейна, работа с метафизикой смысла и его выраженностью в простейших языковых образованиях идет напрямую. Сопоставительный анализ примитивных универсалий в компаративистских исследованиях А.Вежбицкой представляет широкую палитру расшифрованного и редуцированного смысла структур языка, имеющих эмоциональную

- природу. См.: *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
- ³⁹ *Неретина С.С.* Тропы и концепты. М., 1999. С. 40.
- ⁴⁰ Хотелось бы предупредить читателя, что речь здесь будет идти не о Dasein как «вотости» существования мира, но об эстетических моментах бытия языка в отдельно взятой фактуре выражения.
- ⁴¹ *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1991. С. 86.
- ⁴² В продолжение работы не преследуется цель раскопок этимологических оснований данного слова, но для усмотрения сущности его и для удобства чтения последующего текста представляется уместным воспроизвести далевское описание полностью: «**Воть; вотде, водека, вота, вототко вост., вотачка пск. [вото, вототки, вототко влог. Оп.]** нар. указаат. О близком предмете: здесь, тут, восе, вость; о дальнем: *вонь, вонад, там, тамотка.* // Мжд. вона, воть ещо, вот-те-на, эо, эхма. **Воть-те** Богь, божба. **Вото-что, (вотошто, новг. Оп.)** вона, воть какь; неужто? **Вот-эпто**, о месте: вот туть, здесь; о времени: недавно, восей, на днях, онамедни. Разсказчики нередко приговаривают: *воть онь и взыль, ну вот онь и пошоль*, указывая на то, что по их словам делается. [**Воть-ты-ся, вотка**, воть туть. *Перм. Оп.*]. Воткать, кричать *воть, воть*, указывать. *Не видишь, так попусту не воткай. Слепому не воткай, а дай в руки.* [**Воньнь** вм. воть онь. **Вотьнь** вм. воть онь. *кур. Опд.*].» (Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. М., 1903. С. 619).
- ⁴³ *Стайн Х.Л.* Поэзия и грамматика (Пер. Е.В.Петровской) // *Ad Marginem*'93. М., 1994. С. 281.
- ⁴⁴ *Борхес Х.Л.* There are more things. (Пер. Б.Дубина) // Хорхе Луис Борхес. Сочинения в трех томах. Рига, 1994. Т. 2. С. 340.
- ⁴⁵ Аналитически перечитывая этот роман, я не стремился сделать нечто подобное знаменитому «S/Z» Р.Барта, а предполагал осмотреть, каким образом овеществленная вербальная образует его внутренний сюжетный слой. И хотя именно тем способом, что предложен здесь, я перечитал и проанализировал весь роман, механика набоковской реификации слова стала понятна и по первой главе. Здесь и далее сноски на текст «Дара» Набокова см. по изданию: Набоков Владимир. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1990.
- ⁴⁶ *Набоков Владимир.* Рассказы. Воспоминания. М., 1991. С. 464.
- ⁴⁷ См.: *Рембо Артур.* Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1987. С. 474-476.
- ⁴⁸ Понятие онто-текстуальности разработано немецко-грузинским философом и писателем Г.Т.Маргвелашвили в его трехтомной неопубликованной работе «Философия онтотекстуальности».

Подходы к проблематике бытия текста Г.Маргвелашвили осуществил в своей ранней работе «Сюжетное время и время экзистенции» (Тбилиси, 1976).

⁴⁹ *Набоков Владимир*. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 440.

⁵⁰ Впрочем, в одном из английских интервью Набоков по поводу «Камеры обскура» высказал сентенцию (затем, правда, исключив ее при переиздании): «Я пытался выразить мир в таких искренних выражениях, которые близки моему видению мира, и так, как я могу. Если я был жесток, то думаю потому, что видел мир жестоким в эти дни». (Fild Andrew VN The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1987. P. 170).

⁵¹ Эти смыслообразы возникли у меня по ассоциации с понятием граница-преграда, примененном А.Сыродеевой для описания феномена проницаемости между границами социоментальных локальностей. (См.: *Сыродеева А.А.* Локальность как характеристика социокультурной реальности второй половины XX в.: Дис... канд. филос. наук. М., 1994. С. 18-24).

⁵² «... такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — ... когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно: нет на нет давало да, ...» (*Набоков Владимир*. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. М., 1988. С. 310).

⁵³ *Набоков Владимир*. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 65. Здесь и далее роман «Камера обскура» цитируется по данному изданию.

⁵⁴ На этих онтологических переживаниях жизненных границ-разрывов языка Набоков впоследствии выстроил удивительный роман-поэтому-вымысел «Pail Fire», где осуществил успешную попытку уловления следов пламени письма и поэтического говорения.

⁵⁵ В подтверждение этого можно было бы по всему тексту романа собрать эти вращения зрения между правым и левым (скажем такое: «... она — Магда, плакала о том, что давеча за ужином, Горн трогал ее за правое колено, а Кречмар — за левое, словно справа был рай, а слева — ад». С. 62), дабы избежать упреков о вменении Набокову того, чего у него нет. Но это не представляется необходимым, потому что очевидности вращения набокковского зрения в его тексте безусловны, отчетливо различимы и наблюдаемые без труда.

- ⁵⁶ *Набоков В.* Указ. изд. С. 126-127. Читая эти строки сейчас, в конце XX века, совершенно очевидно, что Набокову удалось тогда, в давние тридцатые годы заметить одну из линий в движении искусства: от фактурности собственной изобразительности — к прямой онтологической выразительности непосредственной фактуры жизни, реализовавшейся ныне в форме концептуализма.
- ⁵⁷ «... чем острее он (Кречмар) напрягал слух, тем неосторожнее становились Горн и Магда, привыкая к невидимости своей любви. ... Горн преспокойно садился с Магдой и Кречмаром за стол и ел с виртуозной беззвучностью, не прикасаясь металлом к фарфору и пользуясь нарочито громким разговором Магды, чтобы жевать и глотать» (С. 119-120).
- ⁵⁸ *Набоков В.* Указ изд. С. 127-128.
- ⁵⁹ По свидетельству А. Field'a, биографа Набокова, роман и начинал писаться в виде киносценария, поскольку писатель намеревался создать историю о художнике для «фильма». (См.: Field Andrew V.N. The Life and of Vladimir Nabokov. New York: Crown, 1986. P. 144).
- ⁶⁰ В конце сцены слушания качество реакции Кречмара радикально меняется: текст переживается телесно (персонаж видит себя в изнанке правильного устроенного мира, в окружившем его пространстве левого), словесный удар по чувственности (любви) убивает не любовь, а способность к эстетически-безразличному созерцанию и очищает интеллектуальное видение Кречмара от чувственности.
- ⁶¹ *Набоков В.* Указ. изд. С. 96.
- ⁶² Там же. С. 74.
- ⁶³ В принципе возможно и несовпадение точности вымысла ожиданиям восприятия, когда художественный акт (текст, произведение, опыт) осуществлен в провокативной форме. Но это больше связано с фактурой бессознательных структур, с рассмотрением контекста социокультурных, психоаналитических и других реальностей, что в тему данной рефлексии онтологии «Камеры обскура» не входит.
- ⁶⁴ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 359.
- ⁶⁵ Текст «Коляски» цитируется по изданию: *Гоголь Н.В.* Собр. соч. М., 1959. Т. 3. С. 160-172.
- ⁶⁶ *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. М., 1996 и *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.* О прозе. Сб. Статей. Л., 1969. Интересно, что в своем скрупулезном исследовании поэтики, структуры, сюжетостроения, композиции, живописности

- языка, звукописи гоголевских текстов А.Белый менее всего обращается к тексту «Коляски».
- 67 Интонацию неопределенности в текстах Гоголя Эйхенбаум считал одним из свойств сказа, в нелепость имени-отчества из особой любви Гоголя к точечному, пародическому, а то и к каламбурному знаку. (См.: *Эйхенбаум Б.* Указ. изд. С. 310-311, 318).
- 68 *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя. М., Указ. изд., М. 322.
- 69 *Белый А.* Мастерство Гоголя. Указ. изд. С. 19.
- 70 Там же. С. 20.
- 71 *Борхес Х.Л.* Кошмар // *Хорхе Луис Борхес.* Соч. в трех томах. Рига: Полярис. 1994. Т. 1. С. 242.
- 72 Кафка чувствовал отделенность своего письма от литературного воображаемого. Кстати говоря, такое рефлексивное замечание было им сделано по поводу выхода в свет «В исправительной колонии»: «...мои друзья с Максом Бродом во главе хотят из этого, во что бы то ни стало делать литературу, а у меня нет сил уничтожить эти свидетельства одиночества...» (Из разговора Густава Яноуха с Францем Кафкой // *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма Милене. М., 1991. С. 546).
- 73 *Борхес Х.Л.* Кошмар // *Борхес Х.Л.* Соч. в 3 тт. Т. 3. Рига, 1994. С. 329-342. В этом же томе на с. 196 см. стихотворную запись одного из борхесовских кошмаров.
- 74 На четком основании этого факта практически построен психоанализ ЗюФрейда и в целом психоаналитическая практика толкования сновидений.
- 75 Там же. С. 339.
- 76 Там же. С. 341.
- 77 Там же. С. 340-341.
- 78 Об этом же см.: *Рыклин М.К.* Мир Кафки // Эстетические исследования. Методы и критерии. М., 1996. С. 217-223.
- 79 О содержании смыслообразования «качества языка» см. с. 36-43 текста книги.
- 80 Об этом свидетельствует тот факт, что Кафка был озабочен качеством *литературного лица* окончания текста. Вильгельм Эмрих в своем анализе приводит варианты конца этого текста и отмечает: «Кафка не был удовлетворен рассказом «В исправительной колонии», он несколько раз переделывал последние страницы. Например, в результате гибели офицера путешественники в одном из вариантов становится собакой, т.е. за ним признается вина» (Эмрих В. Царство сатаны // Эстетические исследования. Методы и критерии. М., 1996. С. 232-233).

- ⁸¹ *Борхес Х.Л.* Указ. соч. С. 341.
- ⁸² Забавно, но метафора действия записывающей машины на теле осужденного знаков приговора — «запись на теле», — как сугубо литературный образ, в постмодернистской философии трансформировалась в понятийный смыслообраз, который, используется в качестве производного (философемы — «касание») термина в прочтениях и интерпретациях социокультурного кода в текстах телесности. Забавно здесь то, что эта картинка наказания-казни из кошмара Кафки есть точно воспроизведенный *им акт его видения*, а доведение его до абсурда в качестве *мыслимости* есть литературный акт постмодернистских интерпретаторов.
- ⁸³ *Кафка Ф.* Указ. изд. С. 339.
- ⁸⁴ *Борхес Х.А.* Указ. соч. С. 337.
- ⁸⁵ Там же.
- ⁸⁶ Там же. С. 340.
- ⁸⁷ На канцеляризм языка Кафки и его связь с иудаистской юридической практикой уже обращалось внимание исследователей его творчества. В книге «Риторика талмуда» С.Долгопольский показал, как энтимемы в «Приговоре» в позиции скрытых качеств языка «держатся» канцеляристскими фигурами речи (см.: Долгопольский С. Риторика талмуда: Анализ в постструктуралистской перспективе: Аффект и фигура. СПб., 1998. С. 212-224).
- ⁸⁸ *Павич Милорад.* Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100000 слов. Мужская версия. СПб., 1997. Здесь и далее цитаты и ссылки следуют по данному изданию.
- ⁸⁹ *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 184.
- ⁹⁰ Оба романа см. по изданиям: *Пелевин Виктор.* Чапаев и Пустота. М., 1998; *Зиник Зиновий* «Встреча с оригиналом. Двойной роман. М., 1998.
- ⁹¹ *Андрей Минкевич.* Поколение Пелевина. /journal/archives/ authors/minkev.htm> Андрей Минкевич. <mailto:minkevich@yahoo.com> minkivich@yahoo.com.
- ⁹² *Сергеев Андрей* Omnibus. Роман, рассказы, воспоминания. М., 1997.

Оглавление

Предисловие	4
Смысл в расщелине мысли (Вместо введения)	5
СЛОВО КАК ВЕЩЬ	8
Увидеть вещественность слова	8
Интерьер сознания и метафора «качества языка»	21
Вздохи языка	44
ЯВЛЕНИЕ НЕЗАМЕТНОГО СЛОВА	64
Радостный проблеск вечности	64
(В.Набоков «Дар»)	64
Как слово вращает зрение: В.Набоков	87
Записи бреда и кошмара: Н.Гоголь и Ф.Кафка	107
Письмо и чучело письма: М.Павич	136
Два слова об энтелехии автора: З.Зиник и В.Пелевин	146
О пошлости	158
О словах как вещах (рецензия на книгу А.Сергеева «Omnibus»)	166
Приложение: Словесные недоразумения	176
Судьба ландшафта времени	177
Примечания	196

Научное издание

Кругликов Витим Александрович
НЕЗАМЕТНЫЕ ОЧЕВИДНОСТИ
(зарисовки к онтологии слова)

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

В авторской редакции
Художник *В.К.Кузнецов*
Технический редактор *Н.Б.Ларионова*
Корректоры: *Т.М.Романова, А.А.Смирнова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 06.04.2000.
Формат 70x100 1/32. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл.печ.л. 12,68. Уч.-изд.л. 8,05. Тираж 500 экз. Заказ № 013.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН
Компьютерный набор *Е.Н.Платковская*
Компьютерная верстка *Ю.А.Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН
119842, Москва, Волхонка, 14