

## Коммуникативные стратегии писательского труда: от постсимволизма к концептуализму

Надежда Григорьева

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Пусть труд - это некая интерактивность, которая может быть экстернализована или интернализирована. Анализируя в «Феноменологии духа» создание произведения искусства, Гегель говорит о некоей работающей *самости*, о *деятельности*, которую дух порождает себя как предмет, и тем самым Гегель утверждает для трудящегося не бытие *для другого*, но интериоризует деятельность другого в нем самом. И. П. Смирнов в статье «Деяние и надежда» утверждает, что человеческое тело двутелесно, и *actus primus* записывает в соматическую архитектуру обменное отношение. В книге «Символический обмен и смерть» Жан Бодрийяр противопоставляет труд жертвоприношению, отождествляя тем самым коммуникативную стратегию любого трудящегося с дарением, экономично отсрочивающим архедар – дар собственной смерти: «Труд есть медленная смерть. Обычно это понимают в смысле физического истощения. Но следует понимать это иначе: труд не противостоит как та или иная смерть – «осуществлению жизни»..., он противостоит *как медленная смерть – смерти насильственной*. Такова символическая реальность. Труд как отсроченная смерть противостоит немедленной смерти в жертвоприношении»<sup>1</sup>. Поскольку трудящийся всегда остается человеком, которого не стали казнить (что проясняет генеалогия раба), труд является знаком унижения. С другой стороны труд оборачивается властью: он властвует над потребителем в том смысле, в котором даритель властвует над одаренным: «Даяние и получение труда функционируют непосредственно как код отношений социального господства, код дискриминации. Этот отравленный подарок обозначается заработной платой – обобщающим знаком всего кода. Ею санкционируется одностороннее дарение труда, то есть, иными словами, *ею символически искупает-*

---

<sup>1</sup> Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2000. С.106. Ср. о том же: Jak Derrida. Donner la mort. Paris, Galilée 1999.

*ся то господство, которое капитал осуществляет посредством дарения труда».*

Наследуя концепции Мак-Люэна, различавшего «hot media» и «cool media» Бодрийяр использует эпитет «cool» при анализе манипулятивной деятельности, связанной с безразличной, «прохладной» циркуляцией симулятивных знаков (таков например, механизм современной моды). По Мак-Люэну холодным считается такое медиальное средство, которое предполагает максимальное участие получателей сообщения, и характеризуется поэтому не акцией, но реакцией. Телевидение – «cool», поскольку объем данных, содержащихся в продуцируемом ТВ-образе минимален, он непрерывно меняется, эксплицируя не вещь, но лишь формирующийся контур вещи, который пользователь к тому же волен изменить в любую секунду, переключив канал. Кино, напротив, является «горячим» медиальным средством, подобно радио и прессе. В качестве одного из доказательств подобного разделения Мак-Люэн приводит статистику предпочтений кинолюбителей и фанов телевидения: если интересующиеся фильмами хотят знать о любимом актере, каков он в жизни (то есть «горячая» медиальность привлекает внимание к явлению образа, делая его живым, из плоти и крови, и в то же время богоподобным), то ТВ-фаны горят желанием лицезреть своих звезд «в роли».

Подобная дистрибуция отношений распространяется и на печатное слово: если в культуре до эпохи Гуттенберга внимание к приватной жизни авторов минимально, то тиражируемая книга проецирует образ автора на публику, вынуждая аудиторию интересоваться его личностью. Рукопись обладает возможностью вовлечения в процесс собственного конструирования (каждый может «дописать» что-нибудь свое), тогда как воспроизводимая печатная книжная страница служит образцом, куда уже нельзя внести исправления. Индивидуальность (инвариант) воспроизводимого и всеобщего печатного слова парадоксально противостоит коллективности (варианту) слова единичного рукописного. Компьютерное искусство 90-х годов снова делает литературу «cool», открывая пространство текста для свободного участия посторонних. Однако компьютеризация литературы является лишь частным симптомом изменения в коммуникативной сфере функционирования печатного текста и возвращения его на догуттенбергову позицию. Роль книги в современном перформансе, когда экземпляру присваиваются оригинальные качества и структурная «открытость», в том числе и для других видов искусства, также обличает трансформацию, которая произошла в печатной сфере «hot media».

Разложение «горячего» явления образа в слове и, соответственно, изменение типа его давления на сознание можно проследить уже в искусстве модернизма. В постмодернизме «охлаждение» книги происходит на всех уровнях коммуникативной структуры автор-герой-читатель. Активно входят в употребление рукописные элементы в печатных текстах, имитация правки в уже изданном произведении, всевозможные стилистические, сюжетные и жанровые варьирования инварианта. Однако решающую роль при этом играет изменение самой стратегии писательского труда, направленной уже не на индивидуальное творчество (ограниченное общением с другим в лице вдохновителя, бога или друга) и не на выработку текста «изнутри себя» (самообъективация), но на отождествление себя с другим, на становление другим, сотрудни-

чество с другим в процессе производства. Конечно, «холодная» книга не будет тождественна ТВ и в своих параметрах уже зависит от специфики печатного искусства, из которого она зарождалась: в частности, проецирование privacy автора на публику в последние годы принимает сокрушительные масштабы и, похоже, склоняется к тенденции ролевого и регулярного оформления «частной жизни», подобно телевизионным ежедневным программам, где каждому диктору предоставлен определенный спектр публичной жизненной активности.

В данной статье я попробую проследить, каким образом изменение категорий коммуникативной деятельности текста отражалось на статусе писательского труда и его стратегиях в русском roman du roman постсимволистской и постмодернистской эпох.

### 1. Постсимволизм и медиальность литературного труда у Набокова

1.1. Понятие “постсимволизм” было впервые введено в теоретический обиход И.П. Смирновым в книге «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (1977) для исследования трансформации модернистских литературных практик первой трети XX века на основе различения между первичными и вторичными стилями культуры. К первичным стилям, придающим художественным знакам референциальный статус, оказываются отнесены романеск, ренессанс, классицизм, реализм, постсимволизм, а ко вторичным, сообщающим фактической реальности черты текста, - готика, барокко, романтизм, символизм, постмодернизм. Русский постсимволизм (10-е - конец 30-х годов XX века) распадается в концепции Смирнова на две стадии развития, конституируемых базовой метонимической трансформацией, в случае авангарда переходящей в катахрезу (троп, обнаруживающий *противоречие* внутри целого): аналитическую (начиная с 1910-х г.) и синтетическую (начиная с 1920-х г.).

1.2. Роман Набокова «Дар» (1937), написанный в пору синтетической фазы русского постсимволизма, представляет литературный труд в метонимическом коммуникативном пространстве, индуцированном разными актуальными и потенциальными дарителями, чьи дары воспринимаются разными получателями. Дарители и получатели дара принципиально нерасчленимы в этом континууме, из чего следует, во-первых, особая тема романа: «Дар» – роман о безвластии, об отсутствии государства, потому что писатель Годунов-Чердынцев не в силах подчинить свой «дар» стратегии дарения – то есть овладения – референтной группой. Его намерения «сделать подарок» своему отцу никак не реализуются.

В чем проявляется дар Годунова-Чердынцева? Дар -- в присутствии Другого в литераторе и присутствии литератора в Другом: уже с первой страницы мы узнаем, как «кто-то внутри него» записал начало «толстой штуки», а далее выясняется, что дар позволяет Годунову-Чердынцеву погружаться в другое тело, «вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, острожно садясь в собеседника, как в кресло, так, чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу» (Набоков, 2000. С.222). Действие романа начинается с эпизода переселения, который отражает перераспределение экстерииоризованных элементов, манипулирующих сознанием молодого писателя. Сцена переселения строится по зеркальному принципу:

только что переселившийся Годунов-Чердынцев наблюдает переселение других – мужчины и женщины, переезжающих на новую квартиру в западной части Берлина. Постсимволистская топография Берлина в изводе Набокова превращает этот город в непрерывно строящееся литературное пространство, в котором улица способна мимикрировать под эпистолярный роман. Однако путешествия героя «Дара» пространственно ограничены, в большинстве своем, кушеткой.

Занятия литературой Годунова-Чердынцева проходят в одной и той же обстановке, на постоянном рабочем месте: «Он лежал и курил, и потихоньку сочинял, наслаждаясь утробным теплом постели» (Набоков, 2000. С.336). Описывая вдохновение, герой характеризует его как состояние, похожее на ужас: «Волнение, которое меня охватывало, быстро окидывало ледяным плащом, сжимало мне суставы и дергало за пальцы» (Набоков, 2000. С.334). Тем самым негативная сторона индивидуального производства текстов стремится к разложению традиционный «горячий» образ автора.

1.3. Негативный статус литератора в «Даре» актуализируется еще и в противопоставлении литературы и изобразительного искусства. В этом противопоставлении Набоков следует за Людвигом Витгенштейном, который в «Логико-философском трактате», изданном в Германии в 1921 году, понимал кардинальную проблему философии как различие сказанного и показанного. Дяла обоих – Набокова и Витгенштейна – не существовало потустороннего мира, отсутствие которого является признаком постсимволистской парадигмы. Витгенштейн присутствует в тексте Набокова не в виде пересказа его философских идей, но наглядно «показывается» в романе: в конторе, где служит машинисткой Зина Мерц, в одной комнате с ней работает секретарша по имени Дора Витгенштейн. Изменив философу пол и одновременно сопоставив эту смену пола со «случаем Доры» (Фрейд), в котором истерией страдает сексуально инвертированная женщина, Набоков и далее пародирует создаваемый им образ Витгенштейн(а): «Она была малообразована, строила жизнь на двух-трех общепринятых понятиях, но руководствовалась какими-то своими частными правилами в обращении с французским языком» (Набоков, 2000. С.371). Труд философа, посвятившего себя языку, приравнивается в тексте «Дара» к труду животного: «Эта стареющая женщина с мешками под глазами, пахнущая падалью сквозь дешевый одеколон, работающая любое число часов, иссохшая на траумовской службе, похожа была на несчастную заезженную лошадь, у которой сместилась вся мускулатура, и осталось только несколько железных жил» (Набоков, 2000. С.371). Работодатель Доры и Зины имеет фамилию Траум, что по-немецки означает сон (другие два хозяина фирмы с говорящими фамилиями – Баум и Кэзебир – не руководят женщинами непосредственно). Таким образом, Набоков, в соответствии с конъюнктивной логикой постсимволизма, представляет сон и как заказчика научного дискурса, и как организатора институционального трудового пространства, и как провокатора мускульной деятельности animal laborans. Если любой труд для Набокова выступает как абсурдная деятельность сна, то сама категория труда как целесообразной деятельности человека лишается смысла и должна быть заменена чем-то иным.

1.4. Позитивными чертами в романе отмечены те практики, в которых ярко выражено взаимодействие вербального и визуального («цветовой слух»). Очевидно, что в «Даре» литература маркируется негативно как дисконтинуальное искусство, по сравнению с живописью. Если литератор соотнесен с фигурой самозванца, захватившего власть обманным путем (Годунов, Чернышевский), то живописец корреспондирует царской фамилии (Романов), которая одновременно отсылает и к имени литературного жанра. Визитной карточкой Романова в романе «Дар», предьявляемой Набоковым при описании живописца, оказывается портрет графини д'Икс: «абсолютно голая графиня, с отпечатками корсета на животе, стояла, держа на руках себя же самое, уменьшенную втрое» (Набоков, 2000. С.243). Полотно романа Набокова оказывается лишь слабой, смутной копией визуальной внятной композиции: роман о Чернышевском, помещенный в романе «Дар», занимает четвертую часть текста, что соответствует трети от оставшегося романного тела. В плане различения коммуникативной сферы «картинки» и печатного текста такое предпочтение вроде бы не играет роли – и то и другое является «горячей» медиальностью. Однако смутность, экземплярность, вариативность текста по отношению к изображению свидетельствуют о сравнении успешного «горячего» медиального средства с медиальностью, теряющей свои традиционные позиции. И на других уровнях действие оппозиции вербальное/визуальное работает на «охлаждение» печатного слова и связанных с ним «явлений» в романе Набокова.

В частности, у картины Романова есть и автоинтертекстуальная функция. Образ голой графини актуализирует в «Даре» другой метароман Набокова – «Отчаяние», в котором тело автора-героя (врущего, что он из графской семьи), в сочетании с телом его двойника дано уже с первых страниц. Само явление двойника трудящемуся писателю, свидетельствует о воскрешении первобытных отношений с тенью – внешних, экстернализованных. Другой оказывается вынесен за пределы самосознания, что в современном обществе работает как знак безумия. Метонимическая трансформация темы двойника у Набокова, придавшая этой теме репрезентативный характер, проявляется в том, что участком тела для нахождения писателем своего другого и зарождения метаромана Набоков избрал гениталии: «Впереди великолепный крутой холм поднимался стеной в небо. Решил на него взобраться... Некоторое время я глядел со ската на шоссе; повернулся, пошел дальше, нашел что-то вроде тропинки между двух лысых горбов и поискал глазами, где бы присесть отдохнуть. Поодаль, около терновых кустов, лежал навзничь, раскинув ноги, с картузом на лице, человек» (Набоков, 2000. С.399). Если сам по себе холм мог бы спровоцировать лишь многозначную хаотичность толкований, то «два лысых горба», между которыми проходит герой, сойдя с холма, чтобы увидеть «терновые кусты», фиксируют доминирующую символику эпизода. Незадолго до описания путешествия по лесу пражского пригорода читатель узнает, что герою-рассказчику «Отчаяния» перевалило за 35 лет, то есть, буквально земную жизнь пройдя до половины, он очутился в сумрачном лесу. В первой песни «Ада» Данте также приближается к подножию холма, но только вид его сжимает автору-герою сердце «ужасом и дрожью», восхождение на холм сопровождается ощущениями усталости, стесненным дыханием, а также видениями

зверей ада, и в конце концов герой бежит назад, пока не встречает Вергилия, который предлагает себя в качестве проводника.

Наиболее явно в «Божественной комедии» срастание ландшафта с телом наблюдается у Люцифера в последней, тридцать четвертой песне «Ада». Путешествуя по телу того, кто воплощает абсолютное зло в центре вселенной, Данте и Вергилий пересекают некий таинственный «рубеж», оказываясь вверх ногами по ту сторону центра мира:

Он в толще скал проник сквозь отступ малый,  
 Помог мне сесть на край, потом ко мне  
 Уверенно перешагнул на скалы.  
 Я ждал, глаза подъявля к Сатане,  
 Что он такой, как я его покинул,  
 А он торчал ногами к вышине.  
 И что за трепет на меня нахлынул,  
 Пусть судят те, кто, слыша мой рассказ,  
 Не угадал, какой рубеж я минул.

Карта окрестностей Праги, по которым путешествует Герман, интертекстуально сопрягает карты приключенческого романа с картами визионерской литературы: иллюстрация Боттичелли к тридцать четвертой песне «Ада», изображает Люцифера, находящегося на дне ада. Похожая на идеально круглое яйцо воронка ада представляет на рисунке окружность, проходящую от коленей до груди сатаны, с центром в гениталиях. Эта воронка, она же Земля, играет роль топографической карты, по которой можно узнать маршрут Данте.

Таким образом, тело автора в «Отчаянии» оказывается соотносено с романым пространством и, в то же время, парадоксально выведено за пределы литературной темпоральности – в область изобразительного искусства. Статус собственно литературного труда поддерживается в «Отчаянии» как самозванческий, при этом Набоков переосмысляет претексты одного и того же автора – Пушкина, совмещая с Германом «Пиковой дамы» Гришку Отрепьева «Бориса Годунова». Тема самозванства эксплицируется в финале «Отчаяния»: «Я опять отвел занавеску. Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат. Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь» (Набоков, 2000. С.527).

В финале «Дара» происходит развенчание самозванца: купающийся Годунов-Чердынцев не находит своей одежды и вынужден выйти на улицы Берлина голым, как графиня д'Икс на портрете Романова. Во время этого уличного шествия его сопровождают презрительными репликами «пожилой прохожий в черной фетровой шляпе», «два школьника с кормы трамвая» и «чей-то толстый голос сзади», причем его несоответствие норме удостоверяет служитель закона. Спасает голого короля от задержания властями только дождь. Литератор Герман, взбирающийся на возвышенность в начале романа и видящий в конце толпу народа, как ему кажется, желающего услышать от него речь, сродни литератору из «Дара», на которого народ в финале указывает со смехом. Однако фигура Годунова амбивалентна: имя Федор принадлежало в пе-

риод, предшествующий правлению Годунова, царю из рода Рюриковичей, полностью Годунову доверявшему.

1.5. Если в романе «Отчаяние» тема самозванства отсылает к корпусу текстов о ЧК (Смирнов, 2000) и регулируется приключениями героя с «западным» именем Герман, то в «Даре» она маркируется своего рода «восточным кодом», тесно сопряженным с мотивами визуализации: во время чтения литератора Буша поэт Кончеев, авторитетная персона для Годунова-Чердынцева, рассматривает альбом с персидскими миниатюрами, отдавая предпочтение визуальному перед вербальным. В вымышленном диалоге, который Годунов-Чердынцев ведет с Кончеевым после литературного вечера, проскальзывает такая фраза: «Вы рассматривали персидские миниатюры. Не заметили ли вы там одной – разительное сходство! – из коллекции петербургской публичной библиотеки – ее писал, кажется, Riza Abbasi, лет триста тому назад: на коленях, в борьбе с драконьями, носатый, усатый... Сталин» (Набоков, 2000. С.256). Восточная атрибутика как знак главы советского государства – не редкость в метапрозе 20-30-х годов: в романе Вагинова «Труды и дни Свистонова» тема писателя – самозваного главы «инога мира», который он населяет при помощи литературного труда – соотносится с образом советского вождя. В первом же фрагменте романа, описывающем работу писателя, речь идет о грузинском князе Чавчавадзе, о котором Свистонов первоначально хотел написать свой роман, но в итоге переключился на Куку – бездельника, вращающегося в околосредствительных кругах. «Женщина, коренастая и немолодая, с кривыми ногами и довольно красивым, лжекитайским лицом, одета была в каракулевый жилет» – первый знак восточного кода в романе «Дар», проявляющийся на первой же странице книги в эпизоде переселения. Аллюзии на Сталина подкрепляются особым антуражем сцены: у мебельного фургона «на лбу... виднелась звезда вентилятора», а с обстановкой женщины управлялись «трое красновышних молодцов». Второй раз женщина появляется в тот момент, когда Годунов-Чердынцев, забыв ключи от новой квартиры, мерзнет на берлинской улице: в задачу женщины входит выпустить из дома живописца Романова и впустить, таким образом, Годунова. В описании дамы, «державшей самое себя за ключицы», содержится не только нагнетание мотива ключей, ключевого для архитектуры «Дара», но и отсылка к портрету графини д'Икс, которая «стояла, держа на руках себя самое, уменьшенную втрое». Таким образом, глава советского государства оказывается отождествлен с креатором литературного мира, с тем Другим, которое манипулирует пером Годунова-Чердынцева. Это отождествление укрепляется и еще одним преломлением темы «отца народов»: отец героя проводит в экспедициях в Средней Азии большую часть жизни, и Годунов избавляется от навязчивой идеи написать его биографию, только съехав с квартиры, куда одновременно с ним в начале романа вселилась скуластая немолодая женщина.

Единственный восточный «текст», на который ссылается повествование «Дара», – киргизская сказка о человеческом глазе – в очередной раз сопрягает комплекс мотивов, связанных с уполномоченным «властями» Другим Годунова, и проблему явления/исчезновения видимого мира. «Человеческий глаз, хотящий вместить все на свете» (Набоков, 2000. С.317), дается царевичу как волшебный мешочек, который невозможно наполнить всеми сокровищами

казны, и который наполняет маленькая шепотка земли, брошенная туда старухой. В этой восточной сказке признается примат визуального над другими способами человеческого восприятия, если не утверждается созерцание как специфически человеческий признак, конкурирующий с трудом.

1.6. Занятия литературой – то есть попытки «сказать», в отличие от стараний «показать», – сопряжены в тексте «Дара» также с мотивами самозванства, нагруженными уже не государственными коннотациями, но религиозными. В отличие от Германа, узнающего своего двойника, и настаивающего на двойничестве вопреки мнению окружающего мира, считающего, что он и двойник имеют мало общего, Федор, сопротивляясь настойчивости семейства Чернышевских, не желает признать своего сходства с их сыном, покончившим с собой. Поэт Яша Чернышевский актуализует в своем образе Иисуса Христа: уменьшительное имя «Яша» по звучанию напоминает «Иешуа» и его самоубийство корреспондирует распятию. Речь автора и героя в эпизоде самоубийства отсылает к Евангелию: происходящее с Яшей по пути «на Голгофу» описывается при помощи библейского синтаксиса («и тот, узнав его, вошел к нему» – о встрече в трамвае с Познером – репетитором двоюродного брата); последние слова Яши запечатлены на обрывке визитной карточки Познера и гласят: «Мамочка, папочка, я еще жив, мне очень страшно, простите меня», что соответствует последним словам Христа «Или, Или! лама савахфани?» Познер, торопящийся в родильный приют к жене и энергично инструктирующий Яшу на предмет действий, которые тот должен совершить уже после своей смерти, актуализует в эпизоде самоубийства линию воскресения – яшиного другого – и соотносится со скуластой женщиной, воплощающей «другость» Годунова-Чердынцева. Родство Чердынцева и Чернышевского прослеживается и по линии хриstopодобия и воли отождествления себя со Спасителем. Если следовать порядку повествования, то решающим фактором в выборе квартиры, в которой герой будет жить после апартаментов фрау Стобой, оказывается вовсе не голубое газовое платье, случайно забытое на кресле, а реплика хозяина: ««Будете жить, как Христос за пазухой, – и Щеголев сочно рассмеялся. «Да, мне комната, кажется, подходит, – сказал Федор Константинович, стараясь на него не глядеть»» (Набоков, 2000. С.326).

Так и не «сказав» ничего ни об отце, ни о Яше Чернышевском, Годунов-Чердынцев неожиданно принимается за биографию Николая Гавриловича Чернышевского – сына священника, литератора, который в интерпретации набоковского героя связал государственные амбиции с религиозными. Литературность как политики, так и проповеди порождает героя-самозванца. Чернышевский пародийно трактуется как личность, желающая присвоить роль Спасителя: «Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю, за которое умру тоже. «Будь вторым Спасителем», – советует ему лучший друг, – и как он вспыхивает, робкий! слабый! (почти гоголевский восклицательный знак мелькает в его «студентском дневнике»). Но «Святой Дух» надобно заменить «Здравым Смыслом»... Биографы размечают евангельскими вехами его тернистый путь (известно, что чем левее комментатор, тем питает большую слабость к выражениям вроде «Голгофа революции»). Страсти Чернышевского начались, когда он достиг Христова возраста... Наконец, когда он совсем умер, и тело его обмывали, одному из его близких эта хитрость, эта кру-



тизна ребер, темная бледность кожи и длинные пальцы ног, смутно напомнили «Снятие со Креста», Рембрандта, что ли» (Набоков, 2000. С.394).

Незадолго до конца романа о Чернышевском умирает другой Чернышевский, страдавший шизофренией после самоубийства сына. Однако главный герой «Дара» – Годунов-Чердынцев – остается в рамках согласованной реальности и осознает иноприродность другого в себе, теряя при этом возможность реализовать свой статус самозваного Спасителя или помазанника Божьего. Именно безумие литератора Германа, думается, позволяет роману «Отчаяние» завершиться пассажем, свидетельствующим о растущем величии автора. Развенчание автора в «Даре» происходит потому, что безумие оказывается вынесено за скобки (только в фигуре латышского литератора Буша проглядывает отсылка к «умному латышу», сказавшему Герману, что беспричинная задумчивость, иногда обволакивающая его, признак того, что тот кончит в сумасшедшем доме; эта связь актуализируется и фамилией латыша: Буш наоборот читается как «шуб» - особое состояние сознания, наступающее во время припадка у больного шизофренией).

## 2. Концептуализм и изменение медиальных характеристик книги

2.1.1. По классификации МакЛюэна московская концептуальная школа должна считаться холодным медиальным средством уже потому, что в самом начале своей деятельности она не имела возможности публиковаться и записывала свои тексты вручную, распространяя их через самиздат. Исходя из теории И.П. Смирнова, вторичная культура конца двадцатого века семиотизирует фактическую среду, инверсируя основополагающие установки предшествовавшей культурной стадии, и, таким образом, определяется интенцией отрицания репрезентативности как отношения, упорядочивающего окружающий мир. Мысль о нерепрезентативности части по отношению к целому влечет за собой и несамодостаточность отдельно взятого произведения искусства (в концептуализме литературный текст требует специального дополнения либо другими литературными текстами, либо метатекстами, либо акциями другой дискурсивной природы), и инвариантную тему другого «я», с необходимостью дополняющего «я» героя (автора) и оказывающегося неустранимым из бытия последнего. Труд писателя оказывается осуществим либо как адресация художественного сообщения другому писателю с целью вовлечения его в литературный процесс (коллективное авторство группы Инспекция «Медицинская герменевтика»), либо как отклик на уже осуществленную коллективную полидискурсивную деятельность (роман «Каширское шоссе» Андрея Монастырского как отклик на акции группы «Коллективные действия»). Именно эти явления нерепрезентативности отвечают за «охлаждение» коммуникации и переключение внимания с образа на его трансформационную историю, именно они делают книгопечатание cool.

В то же время «коллективизм» авторства в концептуализме может интернализироваться: если *actus primus* действительно записывает в соматическую архитектуру обменное отношение, то, заново воспроизводимое в эстетической деятельности и доведенное до логического предела, оно должно приводить к психосоматическому и социальному краху. Практически все участники груп-

пы Коллективные Действия (в дальнейшем – КД – Н.Г.) рано или поздно побывали в желтом доме, описываемом Андреем Монастырским в романе «Каширское шоссе» (в дальнейшем – КШ – Н.Г.).

2.1.2. Референт “КШ” является обратной стороной деятельности, которую осуществлял Монастырский в рамках “Коллективных действий”: если акции КД протекали в реальном времени и пространстве, продуцируя художественные сообщения, посылаемые коллективу, то акция безумия Монастырского протекала по большей части в его сознании, будучи адресованной ему же. Монастырский трактует изображаемые объекты (в его случае – действия) как средства изображения и постижения новой действительности, открывающейся перед потерявшим связь с согласованной реальностью сознанием. Тот факт, что автор выбирает для описания именно ту ситуацию, в которой знаковая система получает привилегированное положение перед “жизнью”, свидетельствует об артикуляции вторичного стиля; выбор действия в качестве изображаемого объекта говорит о нерепрезентативности статичного объекта по отношению к совокупности его трансформаций и переходов в другое. Именно этот аспект процессуальности объекта<sup>2</sup> усиливает внимание к труду в постмодернистской парадигме.

Следует в первую очередь указать на своеобразие выбранного Монастырским процессуального “факта”, движущейся единицы описания. Высокоинтеллектуальный литературовед, увлекшийся православием и движущийся в сторону шизофрении, теряет связь с реальной эмпирикой и воспринимает в качестве факта знаковую систему и ее становление, действие и действительность слова. Повествование “Каширского шоссе”, начинаясь с формального указания на реальный источник письма, далее движется, помимо интертекстуального, в двух планах: первый, явный, фактографический план – описание реализации словоформ, олитературивание действительности, и второй план – имплицитный – реализация словоформ, как бы ускользающая от внимания автора и происходящая без его освидетельствования. Второй план и делает “Каширское шоссе” художественным произведением, а не фактической историей болезни. Этот психоделический план развертывается в нескольких параллельных сюжетных линиях, сопрягающих героя-рассказчика с тремя женщинами, фигурирующими в повествовании. Каждая из этих женщин ведет свой сюжет и, не подозревая о том, манипулирует действиями героя за счет литературных традиций, включающихся в действие в связи с их именами и социальным положением. Сотрудница героя по работе в Литературном музее Аня Аронович, жена Вера и дочь Мария не имеют в тексте функциональных внешних примет, но зато их имена играют роль своего рода кнопок, запускающих сюжет: Анна Аро-

---

<sup>2</sup> Как отмечает в предисловии к книге “Поездки за город” Е. Бобринская, “Одной из примет того “тихого” переворота, который осуществил в свое время концептуализм, стало новое отношение к произведению искусства, больше не связанного с пластической формой, но трактующегося как некий процесс – развернутое событие, мгновенный жест или не ограниченное никакими рамками созерцание; процесс, протекающий в реальном времени и пространстве или только в сознании”.

нович распадается на Онана и Харона, Мария действует в качестве Богородицы, а Вера диктует основное состояние героя – веру<sup>3</sup>.

Таким образом, указание самого автора-героя на *традиционность* своих переживаний грешит некоторой неполнотой: “Впоследствии, обратившись к святоотеческой литературе, даосским диаграммам “внутренней алхимии”, суфийскому тексту Аншари “100 стоянок” я с удивлением обнаружил, что, за исключением незначительных отклонений, обусловленных окружающей меня действительностью и особенностями моей психики, процесс изменения моего сознания двигался “по плану”, соблюдалось большинство тех технологических подробностей, которые указаны в традиционной литературе” (Монастырский, 1997. С.562). Констатируя свою связь с визионерским письмом, Монастырский оставляет неупомянутой (и здесь, и далее в течение всего повествования) весь пласт отечественной и мировой художественной литературы. Между тем, “Каширское шоссе” по своей структуре апеллирует прежде всего к романному слову, и процесс письма этого текста связан именно с литературным производством, ибо цитирует традиции “записок”, “метаромана” и биографий, стилизованных под жития. В то же время метапроза Монастырского, повествующая о создании “единого текста” (задача создать “единый текст” ставится уже во втором абзаце), существенно отличается от любых других образчиков этого жанра тем, что делает предметом изображения уже не средства изображения, включая автора, а слабо изученный процесс воздействия на автора трудовых

---

<sup>3</sup> Эта зависимость, никак не эксплицированная в тексте КШ, фиксируется литераторами его круга, в частности, Владимиром Сорокиным, который делает Андрея Викторовича Монастырского персонажем своего романа «Роман» (1985): «-Да мне наплевать откуда мир взялся – демиург ли создал, или матушка природа. Я вообще старался никогда не думать на тему происхождения. Это все равно что пытаться представить бесконечность. Мы, голубчик, живем в реальном мире. Вот изба, вот стол, вот рюмка. Вот, наконец, наши руки, глаза, мозги, лимфа. В качестве объекта нашим чувствам дан только этот мир и никакой другой.

- Но вера... - начал было Роман.

- Вера – это имя, - быстро перебил его Ключин и рассмеялся, - Без Веры мы можем обойтись! Без этого мира – нет! /.../

- Вы не правы, Андрей Викторович. Вера живет в человеке с рождения. Христос нам заповедывал...

- Да что мне ваш Христос! – устало взмахнул руками Ключин. - Таких безумцев, как он, в миру было пруд пруди. Взяли, выбрали одного и вот молятся на него. А я вам, голубчик, так скажу. Я когда в ссылке жил, много литературы по психиатрии прочитал. А потом вспомнил Евангелие, и меня словно молнией ударили: это же чистый клинический случай! Шизофрения /.../ Знаете ли вы, что такое шизофренический Schub?

- Нет, не знаю, - проговорил Роман, с неприязнью слушая Ключина.

- Это попросту – приступ, наивысшая точка болезни, когда больной впадает в так называемое реактивное состояние, то есть попросту совсем заходит. Вывести его из такого состояния могут или сильные лекарства, или сильная боль. Не так давно в наших сумасшедших домах бедных больных выводили из Schub'a простым способом. Им делали «мушку». /.../ Так вот. Для Христа такой «мушкой» было распятие на кресте» (Сорокин В.Г. Собрание сочинений. Т.2. М., 1998. С. 83-84)

достижений в его профессиональной области – то есть того другого, с которым он сталкивается в “нормальном” состоянии как с силой традиции, мастерством, рабочей памятью и т.д. Обрыв коммуникации с внешней действительностью и переключение на диалог со знаковой системой характеризует нового автора, в роли которого выступает Монастырский. Другое, которое действует и говорит посредством тела автора, то есть литература как таковая, не просто описывается, но анализируется как симптом душевной болезни, поддающейся излечению.

В жизнь человека, который неожиданно оказывается под влиянием своего рода литературной порчи, вкрадывается “третья сила неизвестного нам психоделического сюжета” (Монастырский, 1997. С.565), и события жизни отныне соблюдают “внутренний маршрут представлений автора”. Экспонируется, таким образом, не сознательно выдуманная или где-то подсмотренная история производства литературного текста, а цепь реальных происшествий, которые имели место быть именно в силу литературного производства, неожиданно обернувшегося против своего производителя. В этом аспекте текст Монастырского отражает “романтическую” тенденцию московского концептуализма, отсылая к популярным у романтиков мотивам восставшего против творца произведения искусства и следующего за этим безумия создателя. Разница в том, что у Монастырского никакого предсуществовавшего произведения нет, а есть лишь действия, отражающие его возможное бытие.

2.1.3. Своеобразие труда для героя Монастырского заключается в том, что он теряет саму способность к труду. Шизофрения расщепляет сознание героя именно так, что Другой, становящийся индивидуумом во время трудового процесса, теперь необратимо субституирует самого индивидуума, теряющего способность самостоятельно *становиться* Другим. Всякие подвижки между Другим и Я теперь неосуществимы и то, что когда-то представляло собой орудия труда, становится неуправляемой силой. Именно язык, в хайдеггеровском смысле языка как дома бытия, оказывается матрицей трудовой практики как манипулятивной знаковой системы, являющейся в то же время специфически человеческой маркировкой, и именно язык в тексте КШ оказывается Другим, заступившим место сознания сумасшедшего. В тексте КШ работа неоднократно употребляется в связи с действиями, производимыми сумасшедшим: “Вообще, когда я сейчас все это пишу, я чувствую себя каким-то атеистическим шпионом, с самой современной аппаратурой проникшим в святая святых православной атеистической традиции, буквально пролезшим на “небеса” и теперь составляющим отчет о проделанной работе /.../ “Работа” была невероятно тяжелой – “адских” переживаний в моем путешествии было значительно больше, чем “небесных” (Монастырский, 1997. С.570). Характерно, что безумие героя также явилось “служебным безумием”: “Я... ощутил, что, действительно, моя личность, мой принцип сознания начинает отделяться от тела, которое стало дивно легким и я его практически не ощущал, не был с ним, как обычно, отождествлен /.../. Я явно перемещался в другую, внутреннюю реальность, чему немало способствовала работающая вместе со мною в литературном музее Аня Аронович, тоже, как и я, занимающаяся практикой “духовного делания” (Монастырский, 1997. С.563).

2.1.4. Мания величия шизофреника необязательно связана с литературой, но работа писателя в трактовке разбираемой нами метапрозы часто оказывается синонимом восхождения самозванца. В КШ этот труд восхождения становится предметом ироничного рассмотрения (в противоположность постсимволистской литературе, убежденной в ценности добытого мастерства) и в то же время бесконтрольным процессом, который уже не может называться трудом, поскольку не имеет цели, призрачного продукта, и, соответственно, коммуникативной направленности этого призрачного продукта на общество. В каком-то смысле КШ – это роман воспитания, то есть становления Христа, показанного как развитие симптомов мании величия. Развитие симптомов соотносено как раз с воспитанием человека, учащегося воспринимать данную ему знаковую систему и манипулировать ею. Система, заданная сумасшедшему герою КШ – и есть его Другое, его труд.

Уже первая фраза романа задает тон перформативной христологии сюжета: “Зимой 1982 года я начал сходить с ума, тщательно записывая свои переживания в дневник” (Монастырский, 1997. С.562). Далее в тексте романа присутствуют указания на то, что пишущему в момент инициации шел 33-ий год (род. В 1949). Первоначально невинный, непривыкший к существованию в иной знаковой системе и к одержимости работой, герой не может стать Христом и совершает подготовительные ритуалы. Он кладет в карман пальто остро отточенный красный карандаш в качестве “духовного оружия”. “Когда мы выходили из музея, сторож и гардеробщик Артем Иванович – весьма колоритная музейная фигура с вытянутой как огурец, лысой головой – сказал кому-то, тоже находящемуся в фойе, фразу: “Через месяц пробку откроем, еще рано”. Эта невинная и, на первый взгляд, не относящаяся к делу фраза была понята мной как своего рода “знамение”, она... стала означать для меня, что, мол, все это еще рано, не пришел еще для меня мой срок...” (Монастырский, 1997. С.565). “Когда я вступил на эскалатор и начал подниматься, я вдруг почувствовал, что мне то ли под правое, то ли под левое ребро – точно не помню – какая-то посторонняя сила засунула нож или копьё... Это чувство “засунутого копья” длилось минуты полторы... Надо сказать, что потом подобные “умные” переживания сложились у меня в картину “Голгофских страстей” – с протыканием копьём, умиранием, запеленыванием и положением во гроб” (С.574). “Подъем давался мне легко, несмотря на высоту дома и тяжесть вещей. Причем я был полон чувства мистической приятности от очередного “вознесения”, т.е. подъем по лестнице был также метафоризован, как и “переход”. Оставшись один, я ощущал себя необыкновенно мощным... Войдя в темную квартиру, где жили еще несколько соседей, я ничуть не ослабил своего топая, напротив, с жутким, сладострастным грохотом архангела Гавриила, явившегося в силе своей, прошелся по коридору к нужной мне двери...” (Монастырский, 1997. С.581). “...Стирка... стала поистине грандиозным, космическим действием /.../ Мои руки как бы совершалось очищение мира, его духовная стирка. Теперь я думаю, что через эту стирку я переживал мыслеформу “Сошествие Христа во ад и изведение им оттуда душ человеческих”. Эта же мыслеформа продолжала развертываться и после стирки, когда я занялся выбрасыванием мусора из помойного ведра” (Монастырский, 1997. С.594). В заключение этого духовного восхождения герой становится демиургом: “Я встал, оделся, поел и с чувством

совершенной моей ненужности в этом мире (ведь я уже как бы все создал!) поехал покататься по городу, посмотреть, что это за мир получился. Получилось что-то не совсем то” (Монастырский, 1997. С.646).

В мире, куда болезнь погружает автора-героя, существует свое пространство, которое подвергается тщательному описанию со стороны автора, как если бы эта литературная категория хронотопа и являлась симптомом болезни. “Интересно само то пространство, в котором происходили “чудеса” восприятия и бредовые сюжетные сцены. Это пространство чем-то напоминает сновиденческое и расположено как бы между согласованной реальностью и миром воображения. Механизм воображения трансформирует символы и образы в “силы” и наслаивает эту “силовую” пленку на явления согласованной реальности” (С.636). Гораздо меньше внимания в тексте Монастырского уделяется времени – и это можно интерпретировать как “тепловое” расслоение временных и пространственных категорий. Можно предположить, что делимитативная функция, организующая конверсивный литературный смысл в КШ, теряет свою власть на ареалах, связанных с временными характеристиками сюжета; между тем пространственные детали сохраняют свою художественную повторяемость и сопоставимость, не подвергаясь специальному комментированию, разрушающему “литературность” конверсии.

Трансформации подвергаются и другие категории художественного произведения, например, категория картины мира: “Я как бы приподнял угол рогожи, внешней телесности, и черви (в данном случае – ангелы) закопошились, обнажились и заволновались, лишенные привычной своей защиты от “дневного света” (Монастырский, 1997. С.631). Ангелы в этом фрагменте даются метонимически, как частный случай червей, что ликвидирует ценностную схему божественных и духовных иерархий, которым следовал сам Монастырский в пору своей болезни, однако сама метафора рогожи как иллюзии, прикрывающей истинный мир, является расхожей в русской прозе и метапрозе (именно в этом значении употребляется Достоевским фамилия “Рогожин”), за счет чего смысл картины мира в КШ переозначивается дважды и этот поток семантических отражений в кривом зеркале литературных и философских категорий и составляет путь сюжета.

2.1.5. Повествование, в котором описываются исключительно внутренние переживания героя, обладает некоторой монотонностью, сродни монотонности труда. Однако вопреки количеству написанного в романе ничего не происходит. В события превращаются акции, абсолютно не связанные с традиционным сюжетом жизни, но иллюстрирующие сюжеты, зачастую, библейской литературы – например, эпизоды 21-23, в которых Монастырский ведет 4-летнюю дочь Машу к бабушке: дочь ведет отца по городу, и, далее, по подземному переходу, выступая в роли богородицы Марии, поскольку из “перехода” отец выходит уже окончательно безумным, то есть уверовавшим в свое высшее предназначение. “Мы вышли из подъезда, завернули за угол и пошли между высокими сугробами по тротуару улицы Кондратюка. Немного погода на меня вдруг опять накатила приступ плача. Я остановился и начал всхлипать – из глаз моих потекли слезы. Так я стоял посреди тротуара, вокруг шли люди, я стоял в зимней шапке с опущенными ушами, в одной руке держал доски, в другой сумку и плакал минут пять. Ребенок мой находился рядом и время от

времени каким-то не детским, совершенно спокойным голосом и с улыбкой говорил мне: “Зачем же плакать, не надо”... Потом она вдруг сказала, что сейчас придет мама. По ее странной, отвлеченной интонации – она как-то равнодушно, незаинтересованно сказала об этой “маме”, – я понял, что она вряд ли имела в виду Веру. Скорее всего... какую-то мистическую, “служебную” маму – нечто вроде Богородицы. Я мгновенно перестал рыдать и спросил у нее, о какой маме идет речь. Она мне ничего не ответила, улыбнулась и сказала: “Ладно, пойдем!”, потерла vareжкой выщерблены на доске и мы пошли дальше” (Монастырский, 1997. С.579). Совмещение в одной сцене мотива Богородицы и мотива крестного пути (доска, распиленная героем на две части по просьбе жены в предыдущем эпизоде, символизирует тяжесть грехов мира) активизирует нерепрезентативность объекта, выхваченного из череды трансформаций. Измененный объект изображения вынуждает писателя превращать сцену несения креста на Голгофу в сцену рождения Христа. Орудие трансформации – объект из окружения автора-героя, дочь Мария.

2.1.6. Каким образом происходит работа литературы, то есть конверсия знаков окружающей действительности в сюжет? В рассматриваемом эпизоде оператором конверсии служит дочь героя Мария – именно она своим именем задает “сюжет”, рождая собственного отца в новой для него роли Христа. В то же время приватная “роль” Монастырского остается “ролью”, не выходя в ранг “явления”, соответствующий “горячей” медиальности. Есть ли у литературной конверсии особенности, свидетельствующие о кардинальном “охлаждении” передающего устройства? Прежде всего, КШ, возникший из рукописного дневника, сохраняет следы этого “холодного” медиума. Так, “выщерблены на доске”, которые трет vareжкой маленькая Мария, сопоставлены в сознании автора с грехами его жены – абортными, и, произведя это сопоставление для печати, он замечает, идентифицируясь с “безразличным” воспроизводящим средством: “Интересно, когда я сейчас описываю все это, о некоторых эпизодах мне писать приятно, другие же, напротив, вспоминаю с трудно преодолимой скукой” (Монастырский, 1997. С.580). “Скука” сопровождает, очевидно, приватные, а не публичные рукописные эпизоды, тогда как наслаждение вызывает трансляция собственной являющейся личности, публичное обожение, оказавшееся, увы, за рамками текущих возможностей используемого трансляционного средства.

Но потеряв способность к сообщению потустороннего, литература обретает новую жизнь в трансляции приватного в качестве повторяющейся монотонии роли (роль здесь не связана с игрой, но, напротив, означает постоянное трудовое воспроизводство одинаковых маневров). “Холодная” конверсия художественного смысла по-прежнему состоит в повторе прекращенного повтора (повтора данного новым): различие с прежней конверсией проявляется на уровне делимитативной функции, указывающей на прекращение повторяемости. Смещение делимитативной функции и ее эпизодическая редукция порождают саморазвивающийся, то есть “похожий на жизнь” текст, в котором транслируется приватное. В эпизоде 22 герой опять начинает рыдать, потому что веревки от тяжелых досок неумолимо врезаются в тело, но после чтения молитвы происходит чудо, и тяжесть более не ощущается: “Маша снова сказала мне: “Зачем же плакать, не нужно!” и мы пошли дальше. Подходя к ротонде метро, она меня оттащила от грузового фургона, который медленно, задом

подъезжал к табачному киоску. Я видел, что стою на пути машины, но был настолько погружен в себя, что и не подумал отойти в сторону. Вообще с этого момента меня вел по городу четырехлетний ребенок. Вел он меня очень уверенно и твердо, пожалуй, даже с большей уверенностью, с большей какой-то механистической силой, чем та, которую я чувствовал в Анне на пути в фонотеку и обратно. Думаю, что впечатление этой силы создавал не ребенок сам по себе, а его принадлежность к законам согласованной реальности, к ее функциональности. Я же, в своей зыбкой “ангельской” реальности болтался где-то внизу, как привязанная за веревочку игрушечная собачка на колесиках, которую тянула за собой четырехлетняя девочка” (Монастырский, 1997. С.581). Повторение одинаковых эпизодов и безграничное нагнетание одинаковых комментариев к ним создает пассивную атмосферу изнурения информации, препятствующую “горячему” воздействию печатного слова и не дающему имплицитному “образу”, скрывающемуся за “образом автора”, внедриться в сознание читателя.

Прекращение повтора на композиционном уровне редуцируется к членению на эпизоды и стилистической игре, между тем как всякая дидактика, пристражающаяся из совмещения одного плана, фрагмента, события с другим, практически исключается. Фигура Марии (как в других эпизодах фигуры Веры и Анны) воплощает эту несостоявшуюся границу, безуспешно “ведя” автора к производству сюжета, к “явлению”, но он постоянно оказывается “погружен в нефункциональное “видение”, а не в делание, действие”. К моменту символического рождения Христа автор “был настолько дезориентирован, что не знал, на какой станции выходить”. Проехав нужную станцию “Кировская” он, “вероятно, на мгновение опомнившись”, выходит на станции “Площадь Ногина” и идет обратно через переход. Если следовать логике автора, то акт выхода именно на этой станции следует связывать с “духовным переживанием” ее названия, отсылающего к “ногам” и некоторой присущей им “площади”, от которой ответвляется “переход”: “Этот переход на “Площади Ногина” остался в моей памяти как чисто метафорический, как некий “переход” из одного мира в другой: ребенок-ангел переводит своего отца на Ту сторону. Причем так совпало, что в то время по переходу шло непривычно много детей за руку со взрослыми. Интересно, что каждый такой “переход” (всегда по-разному метафоризованный) был “переходом” в более высокие силовые миры, т.е. я все время переходил вверх из слоя в слой ментальной атмосферы коллективного сознательного” (Монастырский, 1997. С.581). Таким образом, Марии не удастся “завершить” конверсивное событие сюжета, поскольку автор немедленно нивелировал власть делимитативной функции, редуцировав ее дискурсом психоаналитико-литературоведческого комментирования. Неявление Христа, в то же время, позволяет кропотливо репродуцировать его “роль” в рамках “холодной” литературы.

2.1.7. То, что речь идет о разыгрывании некоей роли, а не о рядовом, немаркированном безумии члена общества, читатель узнает не только из контекста акций КД, в который погружен роман во временном плане и в пространстве книги, но и из текста. Герой сам то и дело срывается, проговариваясь, что играет роль: “Сначала я вел себя нормально, даже шутил и предлагал ему относиться к тому, что происходит со мной как к своего рода перформансу. Он,



как человек, по семейным обстоятельствам опытный в обращении в сумасшедшими, старался мне поддакивать и подыгрывать” (Монастырский, 1997. С.587); “Правда, степень неосознанного “вживания” в образ Христа у меня не доходила до той силы, когда появляются стигматы” (Монастырский, 1997. С.574).

“Перформанс” состоит в том, что действительность слова неожиданно становится первой и главной действительностью для героя: “Слышимые мной и мной же произносимые слова в моем восприятии... переживались как невероятно мощные орудия, энергетические сгустки необычайной силы... Это были какие-то звенящие кинжалы слов. Они звучали, звенели не только у меня в ушах и голове, но и во всем теле, выворачивая меня наизнанку, иссекая меня снаружи и изнутри. Тело становилось тяжелым, свинцовым, и чтобы управлять его движениями, нужно было прибегать к сознательным и довольно значительным мускульным усилиям” (Монастырский, 1997. С.572). Описываемый “перформанс”, обладая метатекстуальным характером, добавочно фиксируется героем в некоторых эпизодах (просмотр метамультфильма о Красной Шапочке и пионере Вите), устремляя количество описывающих друг друга реальностей к бесконечности.

2.2.1. Биологическую подоплеку писательского труда раскрывает в своем романе «Голубое сало» другой представитель концептуальной школы Владимир Сорокин. Осуществляя метафорическую программу своего литературного труда, приравнивающую этот труд на разные лады телесному страданию, клоны писателей могут дать сверхценное вещество – голубое сало. Сало транспортируется в замороженном состоянии; сам эпитет «голубой» не только отсылает к аристократической голубой крови или к гиперэстетическому голубому цветку, но и традиционно символизирует холод, свидетельствуя об интертекстуальном использовании Сорокиным МакЛюэна и предлагая читать интексты клонов как рукописи – cool media.

Изображая семь объектов, которые выходят из белого living-сяоче, тащимого «допотопным снегоходом», Сорокин пародирует расхожую идею о статусе автора в постмодернизме, провозгласившем смерть субъекта. Выращивание искусственных авторов-объектов имплицитно сопоставляется Сорокиным с перформансом человека-собаки Олега Кулика, запрограммированным на генетическое перерождение. В литературе генетическое перерождение человечества, с одной стороны, оказывается осуществимо и осуществимо более красочно, но с другой стороны, генная инженерия в варианте Сорокина апроприирует действительность, сводя ее до литературы. Шизонарциссизм, представив плеяду писателей, аккумулирующих в себе психические особенности литераторов предшествующих культурных стадий, породил под пером Сорокина особый метароман, в котором литература как биологический феномен описывает свое собственное генетическое торжество. В этом новом жанре так называемое «самосознание литературы» достигает пародийного предела.

Объектов, чей литературный труд описывает «Голубое сало», семь: Толстой-4, Чехов-3, Набоков-7, Пастернак-1, Достоевский-2, Ахматова-2, Платонов-3. Номер означает количество попыток генетического порождения объекта. Вместо словосочетаний вроде «литературный труд» или «работа писателя» в романе употребляются термины типа «скрипт-процесс». Первым скрипт-

процесс завершает Достоевский-2: «Когда индикатор вспыхнул и система отключилась, я с двумя сержантами вошел в его камеру. Зрелище, скажу тебе, не для чженцзеди гунян: после 12 часового скрипт-процесса объект сильно деформировался: грудная клетка еще сильнее выдалась вперед, разорвав скафандр, ребра прорвали кожу, сквозь них видны внутренности и бьющееся сердце. Патология черепа усилилась, та самая «ручка пилы», торчащая из лица, выступила еще дальше, словно Всевышний тщетно пытался вытянуть ее из человеческого чада. Она поросла густыми черными волосами. Руки Достоевского-2 как бы обуглились, стальной карандаш прирос к ним навеки» (Сорокин, 1999. С.32). Переосмысленное понятие литературной «ценности» в мире Сорокина заключается в том, что ценность текста, написанного тем или иным клоном, однозначно определяется количеством голубого сала, которое откладывается во время анабиоза под кожей «писателя» после скрипт-процесса. Наибольшее количество голубого сала герой романа Борис Глогер ожидает от романистов: 6 кг от Достоевского и 8 кг от Толстого, что свидетельствует о биологическом самолюбовании метаромана нового типа.

Литературу по сюжету производят не только клоны великих писателей, но и простые, если так можно выразиться, люди, находящиеся под воздействием другого в себе: «Понимаешь, со мной последние восемь суток что-то странное происходит. Вот мои руки – смотри, - магистр повернул к себе свои широкие белые ладони с пухлыми пальцами. – И вот каждый раз, когда я смотрю на них, - вот здесь, в запястьях, я вижу детские руки. Но золотые. То есть – в каждом своем запястье я вижу маленькую золотую детскую руку... И эти ручки имеют свой язык. Это не язык глухонемых, построенный на комбинациях пальцев, а язык, основанный на поворотах этих ручек. Они вращаются вокруг своих запястьев – вправо-влево, влево-вправо. Полные обороты, неполные, полуобороты, четвертьобороты – это их язык. Я понял его сразу» (Сорокин, 1999. С.137). Персонаж записывает длинные тексты, переданные таким образом его руками, и внутри «Голубого сала» рождается рассказ «Заплыв». Интересно сравнить реализацию языковой метафоры «золотые руки» в «Голубом сале» и раннем романе Сорокина «Норма»: если в «Норме» золотые руки паренька идут на переплавку, демонстрируя брутальность знаковой системы, стремящейся уничтожить «реальность», осмелившуюся взойти до операций с именами, то в «Голубом сале» знаковая система «является» в виде призрака, в виде другого, интериоризованного в субъекте, и это другое является не с пустыми руками, а с некоторым «мессаджем», который оформлен в виде художественной литературы.

В «Заплыве» эксплицируется не только фантастический антропоморфизм текста, но и его не менее фантастическая коллективность: обнаженное коллективное тело бросается в воду, чтобы плыть с зажженными факелами в составе букв: «Служба, словно Река, быстро и плавно несла Ивана: поначалу его как новичка ставили в середины больших прочных букв Ж, Ш и Щ, потом, убедившись в точности его плаванья, стали постепенно смещать к краям. Так после двух лет он уже плывал левой ножкой Д, или вместе с рябым татаринцом Эльдаром составлял хвостик у Щ. Еще через год Ивану поручили плавание в тире и восклицательных знаках, а после нанесения почетной татуировки «плывец-агитатор высшей категории» – доверили запятые» (Сорокин, 1999. С.139).

Изображая существование буквы как производственный процесс, Сорокин сопоставляет онтологизацию письма как труда и процессуальность изображаемого объекта, его дезобъективацию, которая, как говорилось выше, трансформирует сущность медиального средства.

«Заплыв» реабилитирует hot media, провозглашая новую религию, весть о которой сообщили герою «потусторонние» детские руки, - религию письма. Неоэстетизм «Голубого сала» относится прежде всего к эстетике письма, в ущерб всем прочим искусствам, и в одном из аспектов является концептуализмом, доведенным до логического предела (текст в изобразительном контексте окончательно пожирает контекст). Другой аспект сорокинского неоэстетизма состоит в новой контекстуализации письма, которое оказывается погружено (в «Заплыве» – в буквальном смысле, как погружаются в воду) в пространство мускульного труда. Гипертрофированный эстетический жест в «Голубом сале» доходит до эстетической необходимости – то есть труда – контрастируя с вымышленным текстом, который пишет в романе Сталин: «Свобода внутренняя и внешняя». В то же время люди как материал для литературы не добываются писателем (как это было в постсимволизме), а назначаются силой приказа переписчиком, а точнее – демонстратором, инсталлятором, куратором. Литература есть труд не в узком смысле отработки литературной техники для написания того или иного произведения, а в широком смысле матрица для труда, самой его онтологии.

Однако сближение литературы с трудом не в силах помочь реанимации hot media печатных книг: производство является приватной зоной, изображение которой лишь способствует «охлаждению» изобразительного средства. Скатология в литературе – другой тип эмансипации приватной зоны в печатном образе и снижение отягощенности смыслом художественного сообщения (как бы ни была усложнена ассоциативная картина, связанная в контексте с тем или иным видом выделений), увеличивающее долю активности реципиента. Когда герои Сорокина испражняются, падшей материей они причащают читателя рукописному следу догуттенберговой эры, и медиальное средство, более не сообщающее благую весть, обретает cool-характеристики. В «Голубом сале» акты дефекации редки, субституируясь другими телесными выделениями, овеществляющими литературу. Например, Набоков-7 в скрипт-процессе пишет кровью. Реализацию мыслеформы «писанное кровью» продолжает другой интекст «Голубого сала» – вымышленная пьеса Константина Симонова «Стакан русской крови», в которой люди искусства, архитектор и скрипачка в буквальном смысле слова пьют русскую кровь, не гнушаясь для этой цели убийством. Набоков-7 и пьеса Симонова порождают внутри «Голубого сала» особый контекст, в котором сверхценный статус литературного труда дифференцируется от любого другого вида искусства, и при этом литература отождествляется именно с русской ментальностью, с идеей Достоевского о том, что русский народ – богоносец.

### **Заключение**

«Охлаждение» печатного слова идет в русле охлаждения других «горячих» медиальных средств. В этом аспекте особенно характерен пример кино-

искусства. Так, в фильме “Торжество” (“Festen”, 1998) современного датского режиссера Винтерберга мы имеем дело со срастанием кино и телевизионных жанров, происходящее в порядке имитации “живой жизни”, которая не подверглась насилию сценария, игры и монтажа. Действующим лицом в “Торжестве” становится ручная видеокамера, торжество которой и составляет основной “сюжет” фильма, субституирующий традиционный авторский вымысел. Литература движется другим путем, в силу своей специфики. Один из этих путей – эмансипация литературного дискурса, который произвольно включается в печатном тексте любого назначения и саморазвивается в этом чуждом контексте, разрушая его канон. В качестве примера можно привести де-струкцию «научного» употребления используемой нами дихотомии горячего и холодного, которую заимствовали у МакЛюэна не только теоретики медиальных средств, но и этнологи в лице Леви-Стросса. В посвященной медиальным средствам книге 2000 года, очевидно, ориентируясь на рубежную ситуацию в культурном времени, Борис Гройс подозревает медиальный дискурс в несостоятельности.

### Литература

- Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры. Salzburg, 1982.
- Монастырский А. Каширское шоссе. В кн. «Поездки за город». М.: Ad Marginem, 1997.
- Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. СПб., 2000.
- Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
- Смирнов И.П. Рождение жанра из кризиса институции (в печати).
- Сорокин В.Г. Голубое сало. М.: Ad Marginem, 1999.
- McLuhan M. Understanding Media. New York: McGraw-Hill, 1964
- Groys, B. Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München, 2000.