

В. А. Моржухин

Феномен «всевидения» в прозе П. Пепперштейна

Автор анализирует феномен «всевидения» в сборнике рассказов Павла Пепперштейна «Весна». В процессе анализа композиции, жанровой природы и визуальной поэтики рассказов исследователь приходит к выводу, что книга Пепперштейна подчинена сновидческой логике внезапных проявлений и таинственных исчезновений, спонтанных ассоциативных визуализаций и парадоксальных связей «всего со всем».

Ключевые слова: зрение, сновидение, композиция, сюжет, культура, массмедиа, аттракцион, клип, реклама, идентификация, бодрствование, иллюзия.

V. A. Morzhukhin

Phenomenon "All-Vision" in P. Peppershtein's Prose

In this article the author analyzes a phenomenon "all-vision" in Pavel Peppershtein's collection of stories "Spring". In the course of the analysis of stories composition, genre nature and visual poetics the researcher comes to the conclusion that Peppershtein's book is subordinated to the dream logic of sudden displays and mysterious disappearances, spontaneous associative visualizations and paradoxical communications "all with all".

Keywords: sight, dream, composition, plot, culture, mass media, attraction, clip, advertizing, identification, wakefulness, illusion.

Предметом исследования является феномен «всевидения» («всевидящего» зрения) в сборнике Павла Пепперштейна «Весна» (2010), рассматриваемый в связи с особенностями современной культурной ситуации, в частности, в контексте «визуальных» техник, которые навязывает субъекту сфера массмедиа – один из центральных объектов пепперштейновской рефлексии.

Идеальное состояние психики человека перед засыпанием выглядит, согласно Пепперштейну, следующим образом: «Стоит закрыть глаза, как сразу убеждаешься, что канал внутреннего зрения работает, что он не перекрыт “заирами”, то есть за закрытыми веками проходят серии зримых онейроидов – иногда лениво проплывут два-три, но нередко это целые вереницы, парады, водопады, лавины онейроидных образов. Не знаю, как для других людей, но для меня разглядывание онейроидов связано с определенной эйфорией» [1, с. 463]. Механизмы бодрствующего сознания прекращают свою работу. Опускается занавес между внешними раздражителями и сенсорикой «внутреннего». «Я» переходит в состояние экстремального созерцания, несется по волнам безграничного зрения, борхесовского Алефа. Мы погружаемся в самопроизвольно развертывающееся «онейроидное» произведение искусства, в пространстве которого любая незначитель-

ная и «нейтральная» для нас в состоянии бодрствования вещь обретает ценность эйфорического переживания, становится частью визуального аттракциона, вызывающего восхищение. «Это своего рода всевидение, хотя мы и не видим действительно “всего”, а только наборы каких-то частностей, фрагментов, но интенция этого зрения все-таки напоминает об алефе. Мы не видим “всего”, но мы “можем увидеть все”, потому что это зрение неперсонально, никак не ориентировано – это фантомная подключенность к самостоятельно и бесцельно блуждающему “глазу”: в этот окуляр может попасть все что угодно» [1, с. 464].

Феномен «всевидения» Пепперштейн анализирует в своем околопсихоаналитическом сочинении «Критика сновидений (сновидения и капитализм)» (2003). Однако техника «блуждающего окуляра» лежит в основе и его собственно художественной продукции, является смыслопорождающим и структурообразующим двигателем его поэтики. Например, в романе «Мифогенная любовь каст» (2002) виртуально «дрейфует» в плоскостях сновидческого и исторического хронотопа герой Дунаев, постоянно оказываясь «то здесь, то там». Так, «Военные рассказы» (2010) втягивают нас в эйфорическое «блуждание» мультикультур-

ного дискурса, в котором советские разведчики соседствуют со «звездами» шоу-бизнеса.

Последняя на данный момент книга Пепперштейна, сборник рассказов «Весна», формально сгенерирована по уже узнаваемой модели «Военных рассказов»: за основу берется центральный концепт, вокруг которого на протяжении книги разрастается «нейроидное брожение» элементов социокультурного универсума (если вспомнить «Пир» В. Г. Сорокина, композиционная модель для русского концептуализма не новая). Вместе с тем новый сборник рассказов явно мыслится Пепперштейном в качестве антитезы по отношению к предыдущему. Сама «зеркальность» концептов очевидна: «весна» и «война» – две «рифмующиеся» инстанции по активации смыслов, два абсолюта, две формы циркуляции «всего».

Мир роста развернулся под землей –
Растут и вверх и вниз, внутрь и вовне растут,
Растут сквозь все и даже сквозь себя
В экстазе торопливо прорастают [2, с. 11–12].

Подчеркнутая лирическая интонация сборника, акцентированная введениями в прозаический текст поэтических фрагментов и выраженной экспрессивной речевой маской авторского «Я», несомненно, контрастирует с отстраненным, «сухим», неодушевленно-личным повествованием в «Военных рассказах». «Я» в «Весне» вообще очень пластично и подвижно, эстафета повествования от первого лица передается разнообразным (в том числе и «неодушевленным») фигурам (сестры-близнецы, «автор данного рассказика» [2, с. 114], карманное зеркальце и пр.). По-видимому, Пепперштейну уже интересно не просто увидеть «все», но увидеть «все» со «всех» ракурсов и точек зрения. В этом «усложнении видения» можно отметить новизну «Весны».

В самой композиции сборника мы отмечаем проявление «многоочитого» зрения Пепперштейна, его интенцию быть «и здесь и там», со скоростью сновидения переноситься из одних состояний-измерений в другие, перебирая мозаики форм, жанровых моделей, всевозможных проекций восприятия. Становится ясно, что автор не намерен выстраивать книгу как строгую, слаженную, уравновешенную систему, поскольку ему интересно само свободное «перемещение» в культурном пространстве. Детективные истории сталкиваются с русской народной сказкой («История потерянного зеркальца», «Колобок возвращается»), фантастические и фэнтезийные описания («Такси», «Бизвер») перемежаются мему-

арной «прустовщиной» о писателях-переделкинцах («Яйцо»), «романом в письмах» между Лениным и Крупской («Республика французского короля»), зарисовками-притчами («Человек наслаждения», «Любезный язык»), заметками в форме «мысли вслух» («Вечная жизнь, здоровье, молодость и красота»), короткими наблюдениями, описаниями галлюцинаций... Безусловно, «Весна» работает в клиповом режиме «переключения каналов», который дает возможность притянуть в поле зрения «все» и войти в состояние сновидческого просветления.

Аналогии со сферой массмедиа в отношении Пепперштейна неслучайны. «Не то чтобы я был адептом телевидения, но, полагаю, TV медитация может привести к просветлению <...> ты видишь “все”, но ты ничего не можешь в этом изменить» [1, с. 563]. В своей «Критике сновидений» Пепперштейн связывает визуальные языки сновидения и телевидения, сновидения и видеоклипа, описывая их как каналы бесконечного «брожения», «путешествия по разным метафизическим мирам», каналы доступа ко «всему». Концептуальна для него параллель между сновидческим галлюцинозом и безумными скоростями визуального в современном обществе потребления, начиненном рекламными образами «всего», эстетикой «мельканий, визуальных перегрузок, пестроты, салатов, скоплений, шквалов, лавин, россыпей, сокровищниц и мусорных свалок...» [1, с. 531–532]. Сборник «Весна» четко вписывается в этот канон *гиперскоростей зрения*, «смотрения на водопад» струения клипов на MTV, канон бесчисленных идентификаций «Я» с моделями-симулякрами (о Бивисе и Батт-хеде: «Я должен признаться, что и сам охотно идентифицируюсь с ними и нахожу те же нотки в своем хихиканье» [1, с. 527]).

Скорость телеэфирных «перегрузок» опережает реальность. Так же и сборник Пепперштейна «обгоняет» наше намерение увязать, осмыслить, структурировать. Мы перестаем «доверять» повествованию, на горло которого постоянно наступает «блуждающий окуляр». Нас приглашают затеряться в водовороте нарративной фрагментарности. Большинство рассказов «Весны» имеют открытый финал, неожиданно переходят в многоточие. Детективный сюжет «Колобок возвращается 2» резко обрывается на самой завязке. Нарратив «уходит в пустоту» вместе с абзацем-экспозицией: «Стояли на дворе ранние шестидесятые годы 20 века. Оттепель. Весна» [2, с. 282]. Концептуальное для всего сборника слово вы-

ступает здесь своеобразным «сигнальным флажком», «финишем» нарратива, тем самым «всем», которое, видимо, и заключает в себе «и начало и конец». Это та крайняя точка «кипения» сновидения, после которой возможно только пробуждение...

Сборник подчинен сновидческой логике внезапных проявлений и таинственных исчезновений, спонтанных ассоциативных визуализаций и парадоксальных связей «всего со всем». Сновидческое «свободно блуждающее око», как и видеозрение, несомненно, мыслит категорией парадокса, бредовыми столкновениями сущих, обнаружениями связей в бессвязном. «На самом деле, если присмотреться, Маскубириков и Сайбирский – это вовсе не люди, а кончики усов австрийского гусара Отто фон Гурвинека, который во весь опор мчится на своем скакуне сквозь взвешенную дорожную пыль...» [2, с. 22]. Алогичная «трансформация» в «Маскубириков и Сайбирском» осуществляется благодаря самому движению зрения (ракурс «на первый взгляд» сменяется ракурсом «если всмотреться»), эффекту «протри глаза». В этом плане Пепперштейн словно радикализирует модель «оптического обмана» Хармса. У последнего еще присутствует объект порождения визуальной иллюзии (очки), который «опрокидывает» естественное восприятие. В миниатюре Пепперштейна «голое» зрение «опрокидывает» себя в себе самом, собственным движением производя «подмену» зримого. В результате зрение оказывается деперсонализированным, с него снимается «барьер» бодрствования. Вместе с тем это технозрение, мыслящее «аттракционами» оптических иллюзий и эффектных визуальных «сдвигов» (принимая во внимание совмещение языков сновидения и телевидения у Пепперштейна).

Ситуация «снятия барьера бодрствования» становится ключевой в сборнике, пронизанном от начала до конца сновидениями персонажей (миниатюра «Вскопать двор» представляет даже рецепт засыпания). В рассказе «Одна весенняя ночь» доступ к экстремальному созерцанию «всего» дает «сон-смерть», совмещающая в себе гиперскорости эйфорических «перемещений» с топикой inferнального, поданной в сюрреалистическом ключе: «Для пушкого смеха я кружил над адом на бутерброде, используя его как летательный аппарат» [2, с. 135]. Обретенное «всевидение» здесь предполагает не только «посвящение в детали мирового механизма» [2, с. 139], но и стирание границ между «субъектом» и «объек-

том» через акт тотальной идентификации «Я» со «всем»: «Меня любезно пригласили вращать мирами и быть всем. Я был луной, приливом, стрелками на часах, был мужским членом, входящим в женский половой орган, был женским половым органом, принимающим в себя мужской половой член, был самым инстинктом размножения, наращивающим свою мощь весной...» [2, с. 144]. Визуальные «аттракционы» массовой культуры (клипы, сфера рекламы) заставляют нас не просто потреблять образ «всего», но навязывают нам форму «растворения во всем», желание *быть* объектами общей конъюнктуры фантазмов (показательно, что в одном из «воплощений» герой видит себя персонажем американского блокбастера [2, с. 144–146]).

Значимо и то, как в заключительных рассказах стихия «весны» проявляется в паре со стихией «войны» (реверанс в сторону «Военных рассказов»). В «Последнем мгновении весны» два этих полюса сталкиваются и «просвечивают» друг через друга, реализуя тот самый выход во «всевидение», но через снятие «барьера» уже личного существования. Конкретный исторический фон (май 1945, советские войска штурмуют Берлин, в подвалах Рейхсканцелярии кончают с собой офицеры СС) сопрягается с экспрессивным, поданным через несобственно-прямую речь внутренним монологом Штирлица, наблюдающим, как Весна водружает знамя победы над куполом рейхстага. «Придут другие весны, они принесут с собой любовь, радость и боль! Но им, этим веселым веснам будущего, никогда не сравниться с этой – с вечной, святой весной сорок пятого!» [2, с. 436].

Штирлиц «дождался» своей «вечной весны», поэтому его самоубийство в финале рассказа вполне закономерно на уровне символического. В то время как офицеры СС кончают с собой от «безысходности» наступившей Весны, Штирлиц подносит к виску «Вальтер» от счастья переживания уникального оргиастического столкновения двух вневременных полюсов в одном историческом моменте, с которым уже ничто в его жизни «не сравнится». Соответственно, он и делает шаг в это «вневременное». Это самоубийство от «переполнения», шаг к смерти как «иррациональной роскоши» (Ж. Батай). В преддверии победы, утвердительно и окончательного русского «Ура!», Штирлиц обретает то самое «экстремальное созерцание», уже эйфорически «проживает», «прокручивает» на экране внутреннего зрения *всю* свою будущую послевоен-

ную жизнь: «Кружится голова при мысли о том, что можно будет сбросить этот сраный черный мундир, сорвать с рукава шелковую ленту со свастикой, вернуться в любимые города, в родные деревни, лежать в травах, спускаться к рекам...» [2, с. 428] и т. д. Стоит обратить внимание, что финальный выстрел не становится здесь «последней точкой». «Выстрел. Где-то далеко, в маленьком саду...» [2, с. 436]. Самоубийство превращает Штирлица в уже ничем не скованное «блуждающее око».

В заключительном рассказе сборника – «Май» – героиня Маша Никольская объявляет «войну» своему «буржуазному» окружению и, совершив поджог, бесследно исчезает, растворяется, подобно Штирлицу, в «славе весны». Книгу завершает следующая визуальная метафора, в которой «весна» и «война» вновь проявляют себя в символическом взаимообмене энергиями: «На повороте реки Маша оглянулась – огромный пожар расплзлся по Николиной Горе, и в последний момент она увидела, что из горящих дач складывается огромное, пылающее на темном склоне слово МАЙ» [2, с. 475].

Таким образом, проанализировав проявления феномена «всевидения» в сборнике «Весна» на различных уровнях, мы выявили следующие аспекты функционирования этой смыслопорождающей и структурообразующей единицы, важной для всего прозаического творчества Павла Пепперштейна:

Сборник «Весна» выстроен Пепперштейном как модель сновидческого «всевидения», как книга-путешествие заглавного концепта сквозь «все» культурного универсума. Определяющей для Пепперштейна оказывается интенция быть «и здесь и там», переноситься из одних состояний-измерений в другие, перебирая формы, жанры, проекции восприятия. Автора интересует не столько целостная, «завершенная» форма книги, сколько сам принцип бесконечного «всевидящего» перемещения в культурном пространстве, подобно движению сновидческого «блуждающего окуляра».

1. Зрительная перспектива персонажей «Весны» тяготеет к деперсонализации. В этом плане Пепперштейн пытается добиться эффекта зрения, совмещающего в себе режим сноподобия с техниками визуальных «аттракционов» массовой культуры (клипы, телереклама). Таким образом, мы усматриваем в сборнике «Весна» отражение гиперскоростей визуального в современном обществе потребления, начиненном рекламными образами «всега», эстетикой зрительных «перегрузок».

2. Герои Пепперштейна попадают в специфические ситуации, связанные со «всевидением»: акт тотальной идентификации «Я» со «всега» (размывание субъектно-объектных отношений); ситуация снятия «барьеров» (бодрствования, личного существования), «освобождающая» героя через превращение его в ничем не скованное «блуждающее око».

Библиографический список

1. Мазин, В. Толкование сновидений [Текст] / В. Мазин, П. Пепперштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.
2. Пепперштейн, П. Весна [Текст] / П. Пепперштейн. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2010.
3. Хармс, Д. И. О явлениях и существованиях [Текст] / Д. И. Хармс. – СПб.: Азбука-классика, 2003.