

В. А. Моржухин

Поэтика жеста в «Военных рассказах» Павла Пепперштейна

Анализ «Военных рассказов» П. Пепперштейна ведется в свете проблем философии языка и позволяет объяснить природу специфического для поэтики писателя концептуалистского жеста как метадействия, отсылающего за пределы дискурсивного «горизонта».

Ключевые слова: язык, дискурс, симулякр, жест, нарратив, композиция, герой, автор, визуальная метафора, субъект.

V. A. Morzhukhin

Poetics of Gesture in "The War Short Stories" by Pavel Pepperstein

Analyzing poetics of Pavel Pepperstein's "The War Short Stories", the researcher comes to understanding of the specific for this writer conceptual gesture as a metaaction, which sends out of speech "horizon" limits.

Keywords: language, discourse, simulacrum, gesture, narration, a composition, a hero, an author, a visual metaphor, a subject.

Как автор, мышление которого развивается в области концептуалистских методов «символического письма», прозаик, поэт, художник, арт-деятель и теоретик искусства, Павел Пепперштейн отчетливо представляет себе всю глобальную полифонию культурных языков, кодов, шифров, дискурсов, из которых выстраивается то, что мы называем «современной действительностью». В своем знаковом прозаическом сборнике «Военные рассказы» (первое издание – 2006, переработанное издание – 2010), беря в «волшебные помощники» концепт «войны», он пускается вместе с ним в повествовательное странствие по мультикультурному «океану» прошлого, настоящего и будущего, где национальная историческая память перетекает в виртуальную современность, производя всевозможные «психоделические» эффекты, сдвиги, мутации, трансформации.

В рассказе «Подвиг модели» писатель, например, видит картину оккупационного захвата Москвы Америкой (2039 год). В искаженной антиутопической перспективе оккупация представлена как виртуальное событие, в котором сами понятия «порабощение» и «освобождение» теряют свой исходный смысл и уравниваются. Это праздничный карнавал «опустошенных» знаков: «Москва сдалась без боя, даже в атмосфере праздника, словно все – правительство, духовенство, банкиры, нищие, рабочие, торговцы – только этого и ждали. И праздник продолжался: ог-

ромные национальные символы России реяли над Кремлем, созданные лазерными проекциями, гигантская матрешка висела над кремлевскими соборами, необозримый снеговик высился над храмом Христа Спасителя, над Лубянской возникли и таяли образы русского лубка» [4, с. 161–162]. Симулятивность происходящего и искаженная система ценностей оказываются в состоянии растворить в себе попытки отпора иноземным «свободе и веселью». Подчеркивается утрата связей национального сознания с реальностью: «Какие-то жалкие и отчаянные попытки сопротивления были подавлены быстро и тихо. В столицу лишь смутно доходили слухи о восставшем Питере, о разбомбленных городах Южной России» [4, с. 162]. Классический мотив «пира во время чумы» предстает в рассказе в модифицированном свете: если в трагедии Пушкина герои осознают гибельное положение вещей, но отвечают ему «весельем», то в художественном измерении Пепперштейна эта оппозиция устраняется. Сама «чума» здесь осознается как «праздник». Для «молчаливых масс» (Бодрийяр) порабощение России – это и есть аттракцион исполнения всех желаний, та самая «мечта» капитализма, о которой в своей «Критике сновидений» (2005) рассуждает Пепперштейн.

Оккупация России Америкой не имеет в рассказе ни исторического значения, ни формы политического объяснения, поскольку осмысливается как событие, произведенное средствами массо-

вой индустрии, индустрии шоу-бизнеса, моды. В этом аспекте уместно вспомнить бодрийеровское понятие «призрачного события». По мысли философа, «повторяющиеся ситуации, такие как войны, этнические конфликты, националистические и религиозные восстания, появляются постоянно. Мы могли бы называть их *призрачными событиями*. Даже когда мы думаем, что мы можем понять их, сравнивая с предыдущими событиями, они уже больше не означают то же самое... Нынешняя эпоха могла бы действительно называться «постсовременной». Она «постсовременна» в том смысле, что ее состояние – это состояние симуляции или призрачности событий, для которой единственные подмости – средства массовой информации...» [2, с. 74]. Призрачное событие оккупации России в рассказе Пепперштейна стоит не только на виртуальных, но и на вполне конкретных «подмостках»: в День Освобождения Земли (4 июля 2039) устраивается показ мод для американского командования, в составе которого присутствует и командующий «Ангелами Свободы» Джон Коуэлл.

Не случайным здесь видится обращение Пепперштейна именно к сфере моды, осмысление которой в постмодернистской культуре занимает особое место («Система моды» (1967) Ролана Барта, «Символический обмен и смерть» (1976) Жана Бодрийера). Сущность моды, занимающей привилегированное положение в современном «обществе потребления», состоит в том, что в ее знаках нет никакой внутренней детерминированности, что позволяет ей обрести свободу безграничных перестановок. мода регулирует одежду, тело, бытовые вещи, то есть всю сферу «легких» знаков. В сфере «тяжелых» знаков – политике, экономики, науке, культуре, сексуальности – принцип подстановочности не действует настолько вольно. Однако все эти области по-своему тяготеют к сближению с моделями симуляции, *безразличной структурной игры со смыслом*. И в этом отношении все они родственны моде, «которая может пониматься как самый поверхностный и самый глубинный из социальных механизмов – через нее код властно сообщает всем другим областям свою инвестицию» [1, с. 169].

В «Подвиге модели» мода представлена не просто как симулятивная сфера жизни, но как состояние сознания, зараженное радикальной ликвидацией ценностей. Само понятие «войны» с ее четкой системой оппозиций – «друг/враг», «свое/чужое» – утрачивает здесь свой смысл: «Одежда, естественно, откликнулась на темы вой-

ны и военных, но все изящно переосмысленное, словно война превращалась в цветы, распускающиеся на девичьих телах. На подиуме доминировали защитные цвета, камуфляж, а также ярко-серебристые детали шлемов и мини-скафандров» [4, с. 163]. Парадоксально соединяя совершенно далекие друг от друга области, Пепперштейн-концептуалист подчеркивает кризисный характер и сущность тех трансформаций, которые претерпевают сегодня «языки» человеческого бытия. В этом контексте выстрел Ани Паниной в командующего Джона Коуэлла, ставший «сигналом к восстанию всей России», прочитывается прежде всего как желание напомнить о том, «что такое война», и «восстановить» сущность самих слов, понятий, смыслов. Не случайно перед совершением убийства главного «Ангела Свободы» она открывает томик Ахматовой:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не страшно остаться без крова,
Но мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово! [4, с. 166]

По сути, «модель» Аня Панина в рассказе и есть «маленькая» Анна Ахматова. Цитируемое ей стихотворение «Мужество» было написано Ахматовой в феврале 1942 года в осажденном Ленинграде в особых, еще полновесно исторических обстоятельствах, когда всем было понятно, что «враг – это враг», «Родина захвачена» и т. д. В обстоятельствах же постсовременности с ее «модой-войной» как «праздничным» аттракционным «опустевших» знаков и утративших денотат означающих «мужество» пятнадцатилетней Ани Паниной усложняется: это мужество не только дать отпор врагу перед «великим русским словом», но и мужество воскресить «настоящие» значения самих слов, то есть вывести их из той самой бодрийеровской «безразличной структурной игры со смыслом».

Анализируя прозу Пепперштейна, мы часто находим в его текстах это «двойное дно», когда социальная проблематика глубинно пересекается с философски-языковой проблематикой. Отметим в этом отношении не только множество текстов из «Военных рассказов» и «Весны» («Тело «языка»», «Граница», «Война полов», «Май» и др.), но и показательную в этом плане повесть «Пентагон», в которой «пробуждение Руси» и высвобождение ее из тюрьмы «пентагона» (американизации) связывается с возвратом к «корням» русского слова как «национального ору-

зия». «Литература девятнадцатого века, глубокая, как колодец. Там до сих пор что-то происходит, в этой шахте – какие-то обвалы, крушения... Там кто-то живет. Этот колодец можно использовать как бомбоубежище, он и против атомных бомб укроет. А вот вам «Бибигон» – поэма советского классика для детей. Советская детская литература – это тоже бомбоубежище, поновее, со специальными карманами, со сложной вентиляционной системой. Очень глубокое. Оно может спасти нас и от оружия будущего» [5, с. 66–67]. Иными словами, языковая проблематика, обращение к которой в различных формах характерно для всего направления московского концептуализма (Пригов, Рубинштейн, Монастырский, Сорокин) начиная с 1970-х гг., находит в прозе Пепперштейна особенно острое воплощение. Пытаясь прочертить пути выхода из кризисной перспективы современности с ее установками на тотальное растворение субъекта в симулятивных аттракционах «желания», грозящих, в конце концов, глобальной виртуализацией и утратой человеком собственного «Я», писатель-концептуалист, мыслящий само человеческое бытие как поле дискурсов, знаков, означающих, не видит ничего другого, кроме как ставки на защиту идентичности субъекта с помощью ресурсов самого языка и того национального культурного наследия, которое создано на его почве.

Финал «Подвига модели» прочитывается, однако, в ироническом ключе. Вызов «мужества», брошенный массам, в итоге оказался растворенным во внутреннем безразличии этих масс и сам перешел в симулятивное измерение. Исторический акт, в конечном счете, стал частью постистории. «После Освобождения это место назвали Площадью Моделей. В центре площади установлен бронзовый подиум, на самом конце которого – стройная фигура обнаженной девушки в шлеме и военных ботинках. Она целится из маленького пистолета куда-то в блаженную пустоту [4, с. 167]. Постмодернистская ирония здесь очевидна: то, что «целилось» в моду, само перешло в моду, стало «брендом» и превратилось в «подиум» для все той же модели действительности. Само «освобождение» не привело к перемене положения вещей, а оказалось только заменой одной даты на другую, одного знака на другой: День Освобождения Земли (оккупация России Америкой) заменили просто Днем Освобождения.

Всматриваясь в композиционно-образную парадигму «Военных рассказов», мы видим, на-

сколько широко поле «виртуальностей, постсобытий и рассеянностей», к которым обращается автор. Здесь и образы западного и российского шоу-бизнеса («Стычка в степи»), и крушение американских башен-близнецов («Стелющийся (Предчувствие 11 сентября)»), и образы Мировой Паутины с призраком-«Макдоналдсом» («Призраки коммунизма и фантомы глобализации...»), и фигура Бен Ладена («Военные рассказы»)... Помимо этого, нарративные линии текстов строятся на основе сталкивания различных *типов сознания*, героев, тем или иным образом являющихся носителями различных систем ценностей. Каждый рассказ представляет собой концептуалистский эксперимент, цель которого – усмотреть, какие реакции порождают концепты различных дискурсивных измерений, оказывающиеся помещенными в одну лабораторную колбу. В этом плане наиболее актуальной для генерирования образно-повествовательной структуры текстов Пепперштейна становится оппозиция «советское/капиталистическое». По сути, за этой оппозицией стоит более глубокое для самого Пепперштейна противопоставление «нашего» и «не-нашего».

Рассказ «Желтый конверт», финал которого представляется «туманным» и малопонятным с точки зрения формальной нарративной логики, становится внятен как концептуалистский *жест*. Сюжетная линия рассказа строится на том, что многодетная, нуждающаяся в материальной помощи семья приглашает в гости на 9 Мая своего родственника, деда-фронтовика, с которым они мало общались, но знали, что он не беден, хотя и обитает «в скромной однокомнатной квартире» [4, с. 155]. Акцент на разорванности родственных связей маркирует изолированность отношений между «прошлым», носителем которого является дед-фронтовик, и «настоящим», в котором укоренена семья. Классический конфликт «отцов и детей» переходит в бытийную плоскость. «Прошлое» неведомо представителям «семьи», оно является для них пустым знаком: «Иногда в семье вспоминали про деда, хотя толком его никто не знал, но все же родственные связи...» [4, с. 155].

Между «прошлым» и «настоящим» в рассказе проступает дыра пустоты и непонимания, повисает «неловкая пауза». Детальное описание домашних приготовлений к празднованию 9 Мая, на которое приглашают деда, призвано не только внести элемент неожиданности в его приход, но и подчеркнуть потребительский, «дизайнерский»

характер отношения представителей «настоящего» к этой дате. Празднование 9 Мая предполагает для семьи декоративно-эстетическую мимику, прикрывание разорванных связей между «прошлым» и «настоящим». «Спорили, какие класть салфетки – белые, матерчатые, или красные, бумажные, с утятами во фраках. Решили в пользу белых, солидных – все же День Победы. Пришли друзья, и тоже с детьми, с мелкими подарками. Уже в прихожей началась радостная суэта, женщины рассматривали красивые платья друг друга, девочки хвастались бусами, мальчики стреляли друг в друга из пистолетов» [4, с. 156–157].

Пришедший дед, поначалу внося элемент напряжения в эту радостную атмосферу, постепенно тоже становится декоративным элементом праздника. Под вечер про его «темный силуэт во главе стола» уже почти забывают. Дети и взрослые идут на балкон смотреть салют, а когда возвращаются в комнату, видят, что дед исчез. На столе возле его тарелки лежит конверт, в котором оказывается «плоский, как страница, кусочек сырого мяса» [4, с. 160]. Учитывая визуальный характер мышления Пепперштейна как художника, уместно проинтерпретировать «сырое мясо» на «скатерти» как *визуальную метафору*. Оппозиция «красное/белое», таким образом, маркирует в тексте другую важную проанализированную нами оппозицию – «прошлое/настоящее». Семантика «белого» в рассказе – «праздничная» симулятивность. Скатерть белого цвета «солидно» прикрывает пустой знак «настоящего». Белый цвет включен в порядок зрелища, эстетически любующейся собой социальности. На наш взгляд, в молчаливом финальном *жесте* деда-фронтовика просвечивает и *концептуальное действие* самого автора, его позиция, желающая предъявить фиктивному «настоящему» подлинно красный цвет, цвет сырого мяса. Так за действием героя прочитывается метадействие автора.

Этот прием видится нам «путеводным» для осмысления множества особенностей прозаической поэтики Пепперштейна, в том числе и языковой проблематики. В этом аспекте интересно проведение аналогии с текстами более известного соратника Пепперштейна по концептуалистскому цеху – Владимира Сорокина. Характерная стратегия сорокинского текста: классическое и подчеркнуто нормированное повествование переходит в тотальную аннигиляцию самого нарратива, языковой «коллапс», призванный оказать

«шоковое» воздействие на читателя. Кроме рассказов из сборников «Пир» и «Первый субботник», показательна в этом отношении пятая часть романа «Норма», где деструкция «языковой власти» происходит постепенно, начиная от разрушения синтаксиса, морфологии и заканчивая несколькими страницами сплошного протяженного «а». Жест Сорокина существует по преимуществу в пространстве языка. Заумь «мого шора мана пата рипи така пера» и есть в его прозе *чистый* язык, свободный от насильственности формулировок «дорогой Мартин Алексеевич» и «у них ни стыда ни совести», от тоталитарного характера любой процедуры языкового означивания. Справедливо замечание В. Курицына о том, что сорокинское письмо стремится распространить себя за пределы самой «авангардной парадигмы». Любой дискурс, к которому обращается Сорокин в своих текстах (от «перестроечного» дискурса в «Очереди» до «тургеневского» дискурса в «Романе»), представляет для него, в конечном счете, насильственную тоталитарную систему. Если же нарратив его произведений не переходит в языковое «ничто», то разрешается выплеском гипертрофированного изощренного насилия (герой «Романа» убивает всю «тургеневскую» деревню) или невыносимым потоком мертвой официозной речи («Тридцатая любовь Марины»).

Как и Сорокин, Пепперштейн в своей прозе использует ресурсы многочисленных дискурсивных измерений. Подобно калейдоскопу, его тексты переливаются элементами то сказочного нарратива, то детективного повествования, то гоголевского «антуража», то американского «боевика», то соцреалистической истории. Прежде всего, примем во внимание *полифонический* подход Пепперштейна к активизации различных измерений, его стремление сталкивать в рамках одного текста различные дискурсивные практики, создающие при такой концептуалистской «гибридизации» эффект повышенной контрастности. Если метод Сорокина заключается в старательном стилизаторском подходе, обнажающем принадлежность нарратива «другому», Пепперштейн несколько не нуждается в подчеркивании процедуры «повествования на чужом поле», поскольку его голос изначально растворен в бескрайнем мультикультурном дискурсе. Прозаический опыт Пепперштейна есть в полном смысле этого слова сновидческий опыт (онейро-опыт), в рамках которого какие-либо различия между субъектом и объектом оказываются про-

сто устранены. Автор-визионер с его героями-масками здесь сам становится и предметом повествования, и дискурсивным «брожением», в котором растворено его «Я». И если свобода Сорокина – это свобода проявления «ничто» через тотальный языковой «ступор», свобода Пепперштейна – это свобода столкновения различных (и, как и для любого концептуалиста, являющихся по сути языковыми) измерений. Иными словами, если Автор-Сорокин находится радикально *вне* дискурсивной реальности, то Автор-Пепперштейн – *внутри* ее потоков. И именно *жест* становится для Автора-Пепперштейна трансгрессивным проводником за пределы этих дискурсивных потоков и «языков» во всех возможных смыслах.

Проводя в своей прозе эксперимент по сталкиванию различных дискурсивных измерений, Пепперштейн обращается к специфическим жестам, переводящим акцент с повествования на метауровень. Именно в этом проявляется концептуалистская природа его мышления, ведущей интенцией которого, в конечном счете, является *выход за пределы любых заданных дискурсом концепций и возможностей*. По мысли основоположника концептуалистского направления Джозефа Кошута в его программном эссе «Искусство после философии» (1969), художник нового времени должен отказаться от претензии на изобретения в сфере языка искусства, переключив творческую активность в область значимых художественных жестов, служащих вопрошанием о «состоянии вещей».

Итак, мы проанализировали жест дедафронтвика из рассказа «Желтый конверт» и жест Ани Паниной из рассказа «Подвиг модели», обладающие именно этой природой концептуалистского «вопрошания». Вместе с тем, в отличие от Сорокина, в своих текстах фактически повторяющего – с незначительными вариациями – одну и ту же языковую процедуру, концептуалистское мышление Пепперштейна в отношении жеста представляется нам более мобильным и склонным к его переизобретению. В рассказе «Тело языка», например, он выходит уже далеко за пределы собственно «человеческих» реалий. Рядовой полевой разведки Егор Сычов, отправленный на поимку немецкого «языка» за линию фронта, необъяснимо с точки зрения нарративной логики оказывается превращенным в финале в глобальное психоделическое «нечто», «колоссальных размеров голую женщину» [4, с. 56]. «Ее коралловые губы, словно орошенные косми-

ческой кровью, дрогнули, рот разверзся в полукрике-полусвисте, или это был пронзительный клекот, заставивший оцепенеть батальоны и облака, и стало видно, что в длинных острых зубах она крепко сжимает драгоценный рубин, разбрасывающий во все стороны струи кровавого света. Этот волшебный рубин стал новым языком богини: на этом языке она сложит новые песни прежде невиданной ярости» [4, с. 57]. В ходе повествования перебираются все возможные значения слова «язык». И, по-видимому, финальный «новый язык богини» оказывается именно тем, что способно обрести возможность «говорить» только за пределами любого существующего «языка». Не есть ли это, в конечном счете, заветная трансгрессивная «мечта» всего концептуалистского направления?

Библиографический список

1. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, «Издательство «КДУ», 2011.
2. Грицанов, А. А. Новейший философский словарь. Постмодернизм / А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007.
3. Мазин, В., Пепперштейн, П. Толкование сновидений [Текст] / В. Мазин, П. Пепперштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.
4. Пепперштейн, П. Военные рассказы: Рассказы [Текст] / П. Пепперштейн. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010.
5. Пепперштейн, П. Свастика и пентагон [Текст] / П. Пепперштейн. – М.: ООО «Ад Маргинем», 2006.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bodriyjar, ZH. Simvolicheskiy obmen i smert' [Tekst] / Bodriyjar ZH. – M.: Dobrosvet, «Izdatel'stvo «KDU», 2011.
2. Gritsanov, A. A. Novejshij filosofskij slovar'. Postmodernizm / A. A. Gritsanov. – Mn.: Sovremennyy literator, 2007.
3. Mazin, V., Peppershtejn, P. Tolkovanie snovidenij [Tekst] / Mazin V., Peppershtejn P. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
4. Peppershtejn, P. Voennye rasskazy: Rasskazy [Tekst] / Peppershtejn P. – M.: ООО «Ad Marginem Press», 2010.
5. Peppershtejn, P. Svastika i pentagon [Tekst] / Peppershtejn P. – M.: ООО «Ad Marginem», 2006.