

---

*Геннадий Кацов*

## «...В скоростном заплыве по ртутной реке»

*О писателе Андрее Битове и Черновике постмодернизма*

*Эта статья была написана еще при жизни Андрея Георгиевича Битова, незадолго до его смерти. Теперь его сороковинам посвящается.*

«Я выходил из-за своей непишущей машинки и сразу, за порогом, оказывался там, где писать нечего и незачем, потому что достаточно видеть, видеть и благодарить судьбу за то, что даны глаза и дано глазам...»

*А.Битов. «Птицы, или Новые сведения о человеке»  
(«Грузинский альбом»)*

Когда со мной... (двоится ран избыток:  
вонзилась в слух и в пол виолончель) —  
когда со мной застолье делит Битов,  
весь Пушкин — наш, и более ничей.

*Б.Ахмадулина. «Отступление о Битове»  
(Из цикла «Глубокий обморок»)*

### «Всякий талант неизъясним...»

В биографии одного из основателей постмодернизма в русской литературе Андрея Битова витиевато переплелись художественный текст и судьба, которая, как известно, также текст. Романы Битова вызывают противоположные мнения; на его социальные и политические позиции активно откликаются как критики, так и доброжелатели. В чем большинство сходится? В том, что Битов — умный человек.

В свое время меня удивило интервью с Исайей Берлиным, в котором он из всех возможных эпитетов выбрал для характеристики Иосифа Бродского — «умный»: «В нем было очень много ума, в нем было много пронизательности — не всякий поэт это имеет. Он многое понимал. У него был крепкий ум, и он знал, что к чему...» Бродский — умный человек, и этим все сказано.

Примерно в таком же духе говорят о Битове те, кто его близко знает и знал.

Евгений Попов: «... Битов — умнейший человек, и это исключение среди крупных русских писателей второй половины XX века. То есть я вовсе не хочу сказать, что Василий Аксёнов, Виктор Астафьев, Фазиль Искандер, Василий Шукшин были глуповаты. Я о том, что создание прозы поверялось у них данным им от Господа даром прозы. А у творца многих прозаических шедевров Битова — даром ума и сопутствующей этому уму рефлексии».

Юрий Карабчиевский: «... главное, не в обиду будь сказано другим замечательным писателям, Андрей Битов — умный человек, а это редко бывает. В литературе, мне кажется, умных людей гораздо меньше, чем людей талантливых...»

Петр Вайль: «Битов — умный. Мало писателей, о которых это скажешь. Одаренных — намного больше. А вот чтобы талант и ум вместе — редкость».

Возможно, этой характеристики вполне достаточно для того, чтобы понять то, что пишет Битов, — а как человек умный, он знает, что он пишет. И этого хватает, чтобы не пытаться распознать тайну его захватывающей, вязкой, вроде бы бессюжетной прозы, от которой оторваться невозможно. И этого определения более чем, чтобы, прочитав про про и contra в его биографии, в той эстетике, которую его имя в русской литературе в немалой степени олицетворяет, повторить вслед за Битовым: «Правду написать невозможно, искусство — это уже неправда. Правда зависает где-то между».

А что если большой «умный» писатель и есть одна мудрая, совершенная, так до конца никем и не понятая, «разбитая вдребезги» цитата?

### *«Сумма технологий»*

Андрей Битов — член Союза писателей СССР с 1965 года. С 1960-го по 1978 год были опубликованы в Советском Союзе десять книг прозы Битова, а после 1986 года вышли в свет около двадцати прозаических книг и два сборника стихов. Автор концертной литературно-музыкальной композиции «Черновики Пушкина». Лауреат премии Андрея Белого (за роман «Пушкинский дом», 1988), лауреат Бунинской премии (2006) и ряда других. С 1991 по 2016 год возглавлял российский ПЭН-клуб, чем постоянно, как неоднократно заявлял, тяготился.

Как отметил Петр Вайль: «Русский писатель с европейской дисциплиной мысли, Андрей Битов пришелся точно в нужное время в нужном месте». В 1964 году начал писать «Пушкинский дом»: вначале — как рассказ под впечатлением от суда над Иосифом Бродским, а в дальнейшем — роман, в духе интертекстуального антиучебника по русской литературе. «Пушкинский дом» впервые был издан в США в 1978-м, почти одновременно с выходом в свет еще двух шедевров русского постмодернизма: первого романа Саша Соколова «Школа для дураков» в американском «Ардисе» (1976) и известного парижского издания «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева (1977). В 1979 году в Париже выходит бесцензурный альманах «Метрополь», в котором Битов был и автором, и одним из его создателей. Только в 1986-м, уже во времена перестройки, альманах разрешили напечатать на родине. Запрет на «Метрополь» и на его авторов привел к тому, что Андрею Битову были на годы заказаны пути в издательства, в «толстые» журналы, а имя его старались всеу официально не упоминать. В отличие от участников «Метрополя» Василия Аксёнова, Юрия Кублановского, Юза Алешковского, покинувших СССР, Битов не эмигрировал. Возможно, власть ожидала от него покаяния в духе mea culpa, но этого не последовало, что привело к полубедному существованию, с публикациями за рубежом и с параллельно возраставшей писательской славой в самиздате.

О прозе Битова так много томов написано (почти ничего — о поэзии), да и сам Битов столько о своем творчестве в эссе и массе интервью рассказал, что задача добавить что-либо новое в его литературоведение обречена на провал. Дальше речь пойдет о двух немаловажных вещах, в отношении Битова-постмодерниста еще, на мой взгляд, не затронутых: о его проекте «Черновики Пушкина» как о герменевтическом открытии, и о влиянии творчества русских постмодернистов, и Битова в частности, на технологии изготовления современной новостной информации.

В этапной для исследования темы о русском постмодернизме работе «Русская постмодернистская литература» (И.С.Скоропанова. — М.: Изд-во «Наука», 2001), роман «Пушкинский дом» проанализирован с точки зрения постмодернистских приемов. Удобная для нас монография, поскольку говоря об этом романе, можно, в общем и с известным приближением, рассмотреть весь писательский тезаурус Битова.

На уровне содержания — это неопределенность (отсутствует время действия — «196... год», непонятны родственные связи некоторых персонажей романа), системный «культ неясностей», порожденных недосказанностью в виде намеков и сюжетных пропусков (пропало описание школьных лет главного героя Лёвы Одоевцева).

На уровне художественных приемов — инверсия, ирония и насмешка, игра, то есть игровой способ существования в жизни и литературе, с принижением, нивелированием признанных идеалов и значимых личностей (кроме Пушкина).

На уровне аксиологии — обыгрываются, вульгаризируются такие знаковые мотивы в русской литературе, как «пророк», «герой нашего времени», «маскарад», «дуэль», «бесы», «медный всадник», «выстрел» — и это наряду с двойственностью, уступчивостью главного героя романа. Смешаны любовь и ненависть (отношения с Фаиной), размыты оппозиции «смех—ужас», «прекрасное—отвратительное», «высокое—низменное», «добро—зло».

В этом месте нельзя не сделать краткое отступление, переходя с романа на его автора, — это к слову о влиянии писателя на его произведение, о связи между «фикцией» литературы и реализмом жизни. Среди недавних фейсбучных записей главреда журнала «Знамя» Сергея Чуприна можно найти следующую цитату-воспоминание:

*«И. Бродский завел в свое время роман с К. Он хотел жениться на американке с тем, чтобы ездить туда и оттуда. Ему объяснили, что это не пройдет, и он сразу ушел в кусты. К. страдала. Я как-то сказала Битову, что Иосиф поступил в этом деле не лучшим образом.*

*— Так она же американка, — сказал Андрей, — ее не жалко.*

*— А если бы наша девушка?*

*— Ну, если наша, так надо еще подумать».*

*Это не Довлатов. Лидия Яковлевна Гинзбург. «Записные книжки».*

«Пушкинский дом» выстроен симметрично и кольцеобразно, но в композиции тон задают фрагментарность и принцип произвольного монтажа. Торжествует постмодернистский деконструктивизм: старые связи между героями разрушены и в образовавшемся хаосе обнаруживаются новые, при этом не столько средствами сюжета, сколько авторскими отступлениями, обещаниями и комментариями к происходящему.

«Вставные» части (в виде лирических внесюжетных элементов в духе Гоголя и Чернышевского, произведений «сторонних авторов» — статьи Лёвы и новеллы дяди Диккенса) делают повествование прерывным, хронологически непоследовательным,

а множество финалов исключают друг друга. При этом фабулами управляют не логика развития событий, а воля, скорее — произвол автора<sup>1</sup>.

*Либеральный безумец! Ты сокрушаешься, что культуру вокруг недостаточно понимают, являясь главным разносчиком непонимания. Непонимание — и есть единственная твоя культурная роль. Целую тебя за это в твой высокий лобик! Господи, слава Богу! Ведь это единственное условие ее существования — быть непонятой. Ты думаешь, цель — признание, а признание — подтверждение того, что тебя поняли?.. Болван. Цель жизни — выполнить назначение. Быть непонятой или понятой не в том смысле, то есть именно быть не признанной — только и уберезет культуру от прямого разрушения и убийства. То, что погибло при жизни — погибло навсегда. А храм — стоит! Он все еще годен под картошку — вот благословение! Великая хитрость живого. (А. Битов. «Пушкинский дом»)*

Кстати, до сих пор не представляю, как Битов, изучивший биографию Пушкина и его наследие вдоль и поперек, прочитавший тома по пушкиноведению, прошел мимо потрясающей строки в известной книге «Все волновало нежный ум...» А. Гессена. Книга вышла в 1965 году, как раз в то время, когда Битов только начал писать свой роман, вызвала интерес у критиков и стала популярной среди читателей. Вряд ли создатель «Пушкинского дома» мог ее пропустить.

Место это так и напрашивается на симулякр-новеллу в битовском духе: «В середине августа 1835 года Пушкин получил письмо из Елабуги...» (глава «Кавалерист-девица Н.А. Дурова»). Понятно, что в русской литературе Елабуга трагически связана с Цветаевой, так что переписку между Пушкиным и Цветаевой было бы занятно почитать. В известной постмодернистской традиции. Почему бы нет, если в сборнике Битова «Воспоминание о Пушкине» органичной частью и украшением является его совместная работа с Резо Габриадзе о виртуальной жизни поэта: о путешествии Пушкина за границу, где, как известно, тот никогда не был.

Мне этот рассказ особенно дорог, поскольку в начале 2000-х мною было написано прозаическое-поэтическое исследование «Пушкин в Америке». В нем речь идет о пребывании Пушкина с 21 по 28 мая 1824 года в Нью-Йорке. 20 мая того года граф Воронцов командировал поэта в Херсонский, Елисаветградский и Александровский уезды для наблюдения за ходом истребления саранчи, но о том, как Пушкин провел эти дни, нигде нет никаких записей. Слава богу, Раевский в книге «Предки и потомки Пушкина и Толстого: Тайна «Пушкинского дневника №1» вскользь упоминает о ненайденном дневнике Пушкина. Якобы на основе этого потерянного дневника мною по дням расписано путешествие по Америке телепортировавшегося гения. В те годы я понятия не имел о рассказе Габриадзе и Битова.

<sup>1</sup> Битов время от времени вспоминает, что начал он путь в литературу благодаря абсурдистским миниатюрам Виктора Голявкина: «... Я только услышал его рассказы, так тут же бросил писать стихи и перешел на прозу. Начинать я с откровенного подражания Голявкину. Виктор Голявкин — несомненно, мой учитель, хотя ученик его ушел в совсем другую сторону...» Виктор Голявкин (1929—2001) еще в конце 1950-х создает ряд эксцентричных рассказов и пьес. Говорили, что Евтушенко, увидев в Париже сюрреалистические пьесы Ионеско, воскликнул: «Да все это в Ленинграде давно пишет Витька Голявкин!» Детские рассказы Голявкина публикуются в журналах для маленьких — «Мурзилка» и «Костёр». В 1959 году выходит первая книжка детских рассказов «Тетрадки под дождем». А взрослые рассказы впервые появились в тамиздате — в журнале Александра Гинзбурга «Синтаксис» в 1960 году.

### «Черновики Пушкина»

В январе 1996 года Андрей Битов выступал в Нью-Йорке, и судьба распорядилась так, чтобы это выступление я не пропустил. На разных площадках Манхэттена проходил Первый международный фестиваль памяти Сергея Курёхина — пианиста-виртуоза и композитора, основателя питерской «Поп-механики». В Нью-Йорк съехались музыканты из многих стран мира, и в манхэттенском клубе-кафе «Энивей» (Apuway), одним из совладельцев которого был ваш покорный слуга, прошли несколько фестивальных программ.

В один из вечеров на компактный и невысокий подиум «Энивей» вышел Андрей Битов. Он держал кипу бумажных листов — судя по заявленному названию выступления, черновики Пушкина. По крайней мере, их копий. По левую руку от него оказался музыкант, участник легендарных «Аквариума» и «Звуков Му» Александр Александров (фагот). Справа расположился джазовый трубач и композитор Юрий Парфёнов. Битов читал с листа под музыкальное сопровождение.

По окончании перформанса, который длился минут двадцать, я попросил у Битова страницы «черновики». Это были печатные тексты в жанре «тема с вариациями»: расписанные построчно, чтобы их удобно было читать вслух, черновые записи Пушкина. Собственно, что есть, по сути, любой черновик? Это видоизмененный, часто до неузнаваемости, первоначальный вариант слова или строки. Они автором зачеркиваются, замены выносятся на поля страницы или вписываются сверху, между строк. И таких исправлений может быть сколько угодно. Если последовательно вслух читать одну корректуру за другой, от начальной до конечной версии, то слово, строка, катрен пушкинского стихотворения начинают обретать — словно наощупь, методом проб и ошибок — конечные формы и содержание. В случае с Пушкиным — знакомые нам со школьной скамьи, то есть в их хрестоматийном виде.

В камерном исполнении «Черновики Пушкина» в кафе «Энивей», инструменты свободно сосуществовали с главным инструментом — хрипловатым, слегка приглушенным баритоном Битова, джазовые партии трубы и фагота без напряжения накладывались на разнообразие мотивов многомерных пушкинских строк.

Основная идея Битова — отчетлива и понятна: так же, как вокруг заданного джазового квадрата или известной темы, джазмены в рамках джем-сейшн сплетают гармонии и дисгармонии, так и каждая много раз откорректированная Пушкиным строка полна самодостаточных дискурсов, которыми заполнен черновик. Как шесть персонажей в поисках автора («персонажи еще не написанной комедии» — указано Пиранделло в подзаголовке), так семь-десять дюжина существует попыток в поисках оптимального, удовлетворяющего автора варианта строки, абзаца, страницы.

— *Вы хотите сказать, что он не жив?? — Я не хочу сказать, что он не мертв.*  
(А. Битов. «Оглашенные»)

Насколько я понял, идея джазово-речитативной композиции «Черновики Пушкина» в те дни только обкатывалась. Через два года расширенным составом (Битов, Александров, Парфёнов, Владимир Тарасов — ударные инструменты, и Владимир Волков — контрабас) «Черновики Пушкина» были показаны в одном из концертных залов нью-йоркского Мидтауна. Битов читал черновики «Из Пиндемонти», «Вновь я посетил», «О нет, мне жизнь не надоела», «Я думал, сердце позабыло» и многое другое.

От того выступления у меня остались смешанные чувства. Импровизационный по замыслу текст терялся в агрессивно-полифонической музыкальной фактуре, инструменты поглощали вербальную составляющую квинтета, интонационно разрабатываемый голос не попадал в консонанс с фри-джазом и ускользал от внимания зрителей. Всего — звуков, слов, жестов, инструментов — было много. Даже музыкальные паузы не могли служить паллиативом, не спасали «черновики». Всего было в избытке, как в сериале Grey's Anatomy, когда пациенту меняют капельницу под писк мониторов, тут же берут анализы, делают рентген, при этом медсестра переключается с хирургом, а мудрый главврач снисходительно наблюдает легкий флирт, необходимый героям сериала для нервной разрядки.

В свете того, о чем речь пойдет дальше, именно такое — через край, переполненное, перенасыщенное — исполнение пушкинских черновиков и соответствует существованию идеального Черновика и его воплощению на сцене.

*Вся жизнь с людьми представилась Сергею конструкцией из подозрения и незнания, эта конструкция рисовалась ему какими-то переплетающимися стержнями, вроде арматуры, или густой сетью, в которой нити одного направления являются подозрениями, а поперечного — незнаниями, а когда эти нити пересекаются, в узлах... Он запутался, дальше образ не работал. (А.Битов. «Жизнь в ветреную погоду»)*

Концепт «Черновиков» точно фиксирует пребывание любого полилога в культуре и социуме. Открытость, незавершенность черновика, накладываемые и взаимоисключающие в нем смыслы, заданная самой задачей деконструкции языка невнятность и непредсказуемость общего замысла, множество концовок — это и есть то, что отличает черновик от переписанного набело авторского текста и что формирует новую реальность. То есть, используя постмодернистский словарь, создает «эффект реальности». В одноименной работе Р.Барт цитирует тезис Николая: «Вещи следует рассматривать не так, как они суть сами по себе, и не так, как о них известно говорящему или пишущему, но лишь соответственно тому, что о них знают читатели или слушатели».

В таком случае, Битов открыл и четко обозначил не только метафизическую глубину черновиков Пушкина и Черновика вообще, но и вывел универсальный, всеобъемлющий принцип того течения, к которому принадлежит, — постмодернизма. Течения, как известно, несущего так называемую «смерть» супероснований: бога (Ницше), автора (Барт), человека (гуманитарности). В конце концов, Черновик в своем финальном исполнении — это покрытое чернилами, не оставляющее никаких лакун на прежде белом листе письмо, в котором уже не разобрать почерка автора. Иными словами, это уход от доминанты единственно «правильного» текста, актуального смысла, да и автора, как способа артикуляции соотношения внутреннего и внешнего.

*Так что ничего мы не видим сразу и все видим по-разному. Не говоря о том, что люди — это разные люди. Ну а уж о том, какие разные черты характера вижу я в своем лице, глядя в зеркало, и говорить не приходится. Вот оно волевое и нежное, лицо Джека Лондона. А вот фанатичное, сгоревшее — одни глаза, — лицо индийского факира. Вот лицо чемпиона мира Юрия Власова. Вот лицо князя Мышкина. А вот безвольное, грязное лицо, со следами разврата, лицо человека, способного на любую подлость. Есть, конечно, и кое-какие объективные, вернее, полицейские данные: глаза — карие, волос — русский, губы — толстые. Хотя, кто знает: может, и это неточно... (А.Битов. «Бездельник»)*

В постмодернистской текстологии традиционное понятие «автор» сменяется на «скриптор» (пишущий), для которого вообще отменены личностно-психологические характеристики, а по отношению к написанному скриптор не является его причиной. Ж.Деррида отмечает, что в принципе «не существует субъекта письма», а тот же Р.Барт говорит, что скриптор «рождается одновременно с текстом и у него нет никакого бытия до и вне письма». Фигура автора деперсонифицируется и, по мысли М.Фуко, письмо обосновано презумпцией «добровольного стирания».

Безусловно, для Черновика-в-идеале, когда плоскость листа плотно залита чернилами и заполнены его пограничные поля, автор является скриптором, личные качества и само существование которого ничего не значат. Я наблюдал такой Черновик на выставке в нью-йоркском музее МоМА в 2014 году. Это была книга, помещенная в плексигласовый прозрачный куб и раскрытая на середине — одна из последних, перед его смертью, работ крупнейшего из мастеров постмодернизма, классика искусства XX века Зигмара Польке (Sigmar Polke): *Untitled. Ink in bound notebook*, 380 pages (2010 год). Скорее всего, так и должна выглядеть дописанная до последнего мига Книга жизни: покрытые чернилами все 380 страниц, от первой до итоговой, сплошь черные. Черно-вик, как символ и многообразия, вплоть до абсурдистского множества, бытия, и его разъятости, то есть недописанности и инвариантности финала.

Но Андрей Битов идет дальше — развивая идею Черновика и неявно выводя ее к теме влияния тех или иных «измов» на социум: «Сегодня под утро мне приснилась черная книга. Дело было в книжном магазине, скорее всего, в питерском Доме книги. Я подхожу к букинистическому отделу и вижу какой-то странный корешок. Я его снимаю: очень красивый, хорошо сохранившийся бювар, а внутри только черные страницы. Я решил эту книгу приобрести, но мне ее даром отдали. И я сел писать белым фломастером какие-то тексты на черной бумаге. Вот так: белым по черному».

*Ведь есть же действительность! Есть — можем или не можем мы ее постичь, описать, истолковать или изменить, — она есть. И ее тут же нет, как только мы попытаемся взглянуть чужими глазами... Тут-то и возникает марево и дрожь, действительность ползет, как гнилая ткань, лишь — версия и вариант, версия и вариант. Не разнузданная, как воля автора, не как литературно-формалистический прием и даже не только как краска зыбкой реальности, — но как чистый механизм так называемых «отношений», в который следовало бы никогда, ни при каких обстоятельствах, больше не вступать. Но и оглянуться не успеешь — как снова барахтаешься в этой паутине. (А.Битов. «Пушкинский дом»)*

Говоря короче, постмодернизм с его деконструкциями, симулякрами (предельно правдоподобные копии, у которых отсутствуют подлинники) и языковыми «витгенштейновскими» играми — это некий символический Черновик, заполненный правками, обрывками цитат и самоцитат, корректурой, распавшимися фразами и словами до полного исчезновения белого листа, то есть до разрушения, «стирания» основы. Здесь легко перекинуть мостик к историческому мему — «весь мир насилья мы разрушим до основанья...» — и обозначить причинно-следственную связь между постмодернизмом и реалиями нашего политизированного мира.

*«Нам не дано предугадать...»*

Мы живем в эпоху исчезновения реальности путем создания глобального облачного массива иллюзий, имитаций; технологий массового уничтожения реальных фактов и создания в масс-медиа «фейковых новостей», которые исключают ценность любого текста как носителя объективной, значимой информации. То есть отрицают и подлинную журналистику, и фикшн, и нон-фикшн. Наш современник утверждает: «Так ведь я сам, своими глазами, видел это по телевизору!» — и ему невдомек, что видел он только то, что подготовили для него сценарист, режиссер-постановщик, оператор и монтажер. Но деконструкция реальности — это и основной слоган постмодернизма, и главная забота нынешних СМИ при манипулировании массовым сознанием. Если хронологически и фактически проследить за развитием событий, то сегодняшние масс-медиа немалому могли у постмодернизма научиться и, готов предположить, научились.

Подобную связь проще понять, когда мы говорим, к примеру, о фантастике с ее предчувствиями-прозрениями и о влиянии жанра фантастики на науку и технику.

В немалой степени, связь между течениями в искусстве и социальными сдвигами подробно исследователями обговорена, когда речь идет об авангарде начала XX века: «Может ли художественная революция, образцом которой обычно считается русский авангард, быть понята как часть политической революции, в данном случае как часть Октябрьской революции?» Призывы в манифесте Маринетти (1909) смести старый порядок, как сор; в манифесте русских футуристов (1912) «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности»; издевательские угрозы старому миру в манифесте модернистов-дадаистов в страстном исполнении Тцары (1916) стали частью гигантского исторического движения по глобальной перделке мира, каковой была революция 1917 года.

Ее задумывали и осуществили разбиравшиеся в современных им течениях искусства интеллектуалы, вроде Каменева, Зиновьева, Бухарина, Троцкого, Урицкого, Луначарского и, прежде всего, Ленина, проживавшего в Цюрихе по соседству с «Кабаре Вольтер», о чем напоминает в своем дневнике основатель дадаизма Хуго Балль.

*Паразитальное бездушие порождает в человеке правота. (А.Битов. «Улетающий Монахов»)*

Ни в коем случае здесь не идет речь об отрицании исторического детерминизма: без авангардистов и дадаистов пролетарская революция все равно бы состоялась. Однако то, что радикальное искусство влияло на умы революционных лидеров, будоражило сознание активных масс, призывало и жирно намекало на то, что ход истории можно кардинально изменять, даже резко останавливать, как алогичный сюжет в тексте, препарировать, как его семантику и синтаксис, как разместить «дыр бул шыл» в одной строке — это бесспорно. Супрематизм нашел себя в дальнейшем не только в агитационных «Окнах РОСТА», а беспощадные тексты манифестов — не только в ленинских декретах времен кровавого террора. То, что состоялось в культуре в виде революционных артефактов, оставалось привнести в радикально изменяемую действительность. Естественно, на фоне теоретических разработок учения Маркса-Энгельса.

В этом плане, иссиня-черный постмодернистский Черновик последней четверти XX века можно рассматривать как любимый этим течением «оммаж» на авангардистскую «Поэму конца» Василиска Гнедога, с ее девственно пустыми страницами, нетронутыми

чернилами. В 1970-х постмодернизм повторил успех авангарда начала столетия, но не в плане посильной помощи в смене социальных формаций, а в сфере нынешней пропаганды. Сегодня образованные и эрудированные политтехнологи эпохи Интернета черпают вдохновение в самых продвинутых произведениях литературы, в архитектурных композициях и прерывистом видеомонтаже — так же, как социалисты-революционеры заряжались идеями предреволюционного авангарда.

Современные техники переработки новостного сообщения в идеологически модифицированные фейк-ньюс — это, в немалой степени, этико-эстетический результат постмодернистских технологий: работы с текстом, неравномерной открытой формы его подачи, отсутствия (анонимности) автора, метонимии вместо метафоры и комбинирования фабул вместо их отбора. В конце концов — случайности вместо замысла, нередко в попытке сбить читателя/зрителя с толку; бессмыслицы и создания вместо смыслового ядра некоего облака рассеяния, то есть когда все равно всему в отсутствие иерархичной структуры и упорядоченной гармонии. В терминах постмодернизма это называется «руины» — по формулировке Делеза и Гваттари, «мы живем в век частичных объектов, кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их остатков».

*Господи! каким молчанием бываю я наказан! шарю в темноте, пустоте, слепоте и звука шороха не слышу. Вот уж доказательство, что ничего-то вокруг нет. Когда тебя — нет. Поиски вне себя — тщетны. Мир невидим в твое отсутствие. Наказание Божье, награда Божья миром, существованием вокруг тебя... Когда совесть говорит — уста молчат. О чем?.. «Служу Богу или дьяволу?» (А.Битов. «Пушкинский дом»)*

Мир иллюзорен, как мир главного героя «Пушкинского дома» Лёвы Одоевцева. Добавьте к иллюзорности, отсутствию традиционных ценностных категорий постмодернистскую заявку о том, что мы живем в мире однодневных подделок, фальшивых данностей. Приплюсуйте представления о мире имитаций, ширпотреб и масскульт — не зря статья Лесли Фидлера «Пересекайте границу, засыпайте рвы», объявившая начало эпохи постмодерна, была демонстративно опубликована в 1969 году в журнале Playboy. И не забудьте о деканонизациях Истины, Образа Положительного героя, Литературы, Литературоведения, Всемирной истории, Политики... Со всем этим набором мы окажемся, незаметно для себя и неожиданно, уже на территории Идеологии, где средства массовой информации, те самые СМИ, давно лелеют такого же сорта и почти в тех же терминах представления о (де)конструируемой ими реальности.

Гибридная война — это и информационная война, причем по обе стороны Атлантики. Ее главной задачей является создание такого расфокусированного — с пропусками, намеками, противоречиями — информационного поля, в котором нет ни правых, ни виноватых, ни беспринципных, ни совестливых, ни достоверности, ни вымысла. В таком поле можно выращивать любую дезинформацию, какой угодно информационный сорняк — и выдавать его за факт, реальное происшествие, тенденцию. В этих координатах ничтоже сумняшеся сообщают о «распятом мальчике» в Славянске или о президенте Трампе, проглотившем какую-то ценную бумажку при двух свидетелях. Поскольку аксиологических понятий в этом искривленном пространстве не существует, то и зритель/читатель/слушатель легко, как рыбка, ловится в «мутной воде».

*Господи! дай мне слова! У меня куриная слепота слова. Дай договорить! У меня в глазах темно, словно я долго смотрел на солнце. Так пусто, так немо сердце мое, Господи! как небо... (А.Битов. «Пушкинский дом»)*

Все вокруг, уверяют СМИ, повязаны схожими проблемами, заговорами, подлогами, враньем, изменами, коррупцией, так что даже если какой-то инфоисточник пойман на лжи, то очевидно, что и на противоположной стороне правды нет и нет морального права той стороне эту в чем-либо уличать. Иными словами, как и в постмодернизме, современным масс-медиа наработанными практиками и запутанными приемами удалось создать подобие Черновика, в густом монохроме которого исчезли всякие представления о прекрасном и низком. Сфера информатики разрушена до основания, рассматриваются «вещи... лишь соответственно тому, что о них знают читатели или слушатели».

На этом безучастно-черном фоне теперь можно сотворить любой — фантастический, бессмысленный, идиотический, патетический сценарий — и записать его белыми буквами, начав «Черновик-1» создавать по новой, с черного листа. Разрушить до основания, а затем построить «наш новый мир». Андрей Битов в своем пророческом, знаковом сне эту модель видит именно такой: «...я сел писать белым фломастером какие-то тексты на черной бумаге. Вот так: белым по черному».

Как отмечено в референтном по отношению к нашей теме труде Сергея Кара-Мурзы «Манипуляция сознанием»: «Можно считать, что Реформация (эта “великая Перестройка Европы”) задала всем будущим “манипуляторам” главный принцип: перед овладением умами людей необходима подготовка — разрушение священных образов (“шторм символов”)».

### *«Я в умиленье, молча, нежно/ Любуюсь вами, как дитя!..»*

С того времени, как М.Маклюэн произнес свою знаменитую фразу: «Медиа и есть содержание», — принято считать, что каково бы ни было эксплицитное содержание медиа, наибольшее значение имеют способ и форма передачи этого содержания. Очевидно, нынешние СМИ учились у разных постмодернистов, поскольку Битов среди них выглядит не самым радикальным. Так, прозаик и критик Михаил Берг, один из лидеров этого направления, сопоставляет Андрея Битова и Виктора Ерофеева.

Берг называет Битова «дневным», то есть вполне традиционным и не вписывающимся в рамки постмодерна: «Битов — комфортен, приятен, успокоителен как свидетельство того, что русская жизнь не потеряла стремления к норме, к рациональному взгляду на мир». Ему противопоставляется «ночной» писатель, «истинный постмодернист» Виктор Ерофеев. Концепция Берга состоит в том, что Битов всегда имеет дело с нормой, хаос пугает его, при всей кажущейся новизне этот писатель укоренен в литературном каноне; Ерофеев же не боится хаоса, его новаторское творчество — шаг в будущую литературу. М.Берг своеобразно аргументирует свой тезис: «На стилистическом уровне почти любая фраза Ерофеева, скажем, из внутреннего монолога героя рассказа “Роман” (1978): “С виду Лидия Ивановна такая интеллигентная, такая деликатная женщина, а в жопе у нее растут густые черные волосы” — и есть та граница, которая наиболее явно отделяет Ерофеева от Битова: у героини Битова волосы растут на голове, под мышками, ну, в крайнем случае, на лобке... Дело не в том, что эта фраза — целенаправленный и обдуманый эпатаж, она есть достаточно точное обозначение территории нормы и принципиально открытая дверь в ночь хаоса».

Любопытно, что если Берг отмечает «неразорванность» Битова с литературным канонем, то ряд исследователей связывают эту конформистскую линию с реальной биографией писателя: «“Образ автора”, сложившийся в критике о Битове, двойственен.

С одной стороны, в выступлениях некоторых критиков это образ конформиста, зависимого от мнения литературной среды и от своего окружения (уже в 2009 году широкую волну выступлений в интернет-СМИ вызвала неожиданно благосклонная позиция А.Битова по отношению к премьер-министру Российской Федерации В.В.Путину). С другой стороны, особая «незапрограммированность» мышления этого писателя, переоценка им моральных ценностей, отказ от традиционных философских оппозиций приближают этого автора к постмодернизму как литературному направлению и в любом случае обеспечивают своеобразие его творчества».

О своеобразии творчества, кстати. Выше сказано, что после 1986 года вышли в свет около двадцати прозаических книг Битова и два сборника стихов: «В четверг после дождя» (1997) и «Дерево» (1998). Стихотворения, в отличие от прозы, широкого признания не получили, хотя Битов на нередких в интернете аудио- и видеозаписях настойчиво читает «Дерево» из одноименного сборника:

Люблю одинокое дерево,  
Что в поле на страже межи.  
Тень в полдень отброшена к северу,  
Зовёт: путник, ляг и лежи.

Забыв за плечами дорогу,  
Забросишь свой посох в кусты,  
И медлят шаги понемногу,  
Пока приближаешься ты.

Как к дому, как к другу, как к брату,  
Поправишь свой пыльный мешок...  
И ты не захочешь обратно:  
Ты с деревом не одинок.

Сквозь ветви, колени и листья  
Плывут облака, как года.  
Одной одинокою мыслью  
Взойдёт над тобою звезда.

И космос как малая малость  
Сожмётся до краткого сна...  
И сердце со страхом рассталось,  
И бездна всего лишь без дна.

Конвенциональный русский стих. Силлабо-тоническая философская лирика без радужных перспектив на постмодернизм. Иными словами, есть два абсолютно разных писателя — поэт Битов Андрей и прозаик Андрей Битов, создавший культовый «Пушкинский дом». И, омофоном, «Пушкинский том», состоящий из трех частей, с приложением «Лексикон» в форме эссе-вариаций по всей канве пушкинского пути; и «роман-пунктир» «Улетающий Монахов», писавшийся на протяжении тридцати лет. Битов — автор постмодернистских «Оглашенных» («пазл, сложенный из всех жанров, испробованных автором в трех предыдущих измерениях»), «Империи в четырех измерениях», «Преподавателя симметрии» — романа, «переведенного с давно утерянной иностранной книги» (в духе классического «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» Х.Л.Борхеса), который можно, по-кортасаровски, читать с любого места.

Читая стихотворения Битова, невероятно трудно догадаться, каков же Битов-прозаик. Если они и повторяют друг друга, то с противоположными знаками. Как два Черновика: один с белой, а другой — с черной основой.

### «Мчатся тучи, вьются тучи...»

Избыточность, повторяемость, разного рода анафоры — одна из неизменных и заметных черт постмодернизма. От нее не уйти ни литературному читателю, ни телевизионному зрителю. «Я вышел из дому, прихватив с собой три пистолета, один пистолет я сунул за пазуху, второй — тоже за пазуху, третий — не помню куда. И выходя в переулок, сказал: “разве это жизнь?” Это колыхание струй и душевредительство».

Зачем Вене Ерофееву в эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» сразу три пистолета, из которых потом не придется стрелять?

«Coolness — это чистая игра дискурсивных смыслов, подстановок на письме, это непринужденная дистантность игры, которая, по сути, ведется с одними лишь цифрами, знаками и словами...» (Ж.Бодрийяр, Символический обмен и смерть). У Битова ситуации, фразы, комментарии часто возвращаются, и в этих повторах просматривается едва ли не нарциссическая зависимость.

К примеру, в «Пушкинском доме»: «”Есть ряд АБ, АБ, АБ, АБ... Измена А, следом измена Б, измена следом опять А, опять Б — такая цепочка... раз начавшись, тянется. Опустим первое А, и получится: БА, БА, БА... Какая разница, если ряд в бесконечность уходит?” Так математично рассуждал филолог Лёва Одоевцев, тяготея к естествензнанию».

Это — на странице 179. А через 28 страниц читаем: «”АБ, АБ, АБ...” — думал как-то Лёва и, опустив лишь первое А, получал: — “БА, БА, БА...” Б, Б, Б, Б! — вот ряд. Это все равно как сказать: Лев Одоевцев! Как же, знаем-с, читали... Или — Одоевцев Лев! — “Здесь!” — и руки по швам. Разница все-таки есть».

К слову, повтор так естественно реализует себя в биографии писателя, что создается ощущение, будто Битов сам себе биограф, увлекшийся им освоёнными постмодернистскими техниками. Вспомним, например, популярную историю из книги Сергея Довлатова «Соло на ундервуде»:

*В молодости Битов держался агрессивно. Особенно в нетрезвом состоянии. Как-то раз он ударил Вознесенского. Это был уже не первый случай такого рода. Битова привлекли к товарищескому суду. Плохи были его дела. И тогда Битов произнес речь. Он сказал:*

*— Выслушайте меня и примите объективное решение. Только сначала выслушайте, как было дело. Я расскажу, как это случилось, и тогда вы поймете меня. А следовательно — простите. Потому что я не виноват. И сейчас это всем будет ясно. Главное, выслушайте, как было дело.*

*— Ну, и как было дело? — поинтересовались судьи.*

*— Дело было так. Захожу в «Континенталь». Стоит Андрей Вознесенский. А теперь ответьте, — воскликнул Битов, — мог ли я не дать ему по физиономии?!*

Красочно описанное Довлатовым отрицали и Вознесенский, и Битов. Вполне ожидаемо, поскольку Довлатов, рассказывая сходные истории, излагал их, мягко говоря, в вольной манере. И после комментариев Битова по этому поводу могло сложиться впечатление, что писателя-постмодерниста оклеветали. Однако принцип повтора срабатывает в жизни Битова не реже, чем в его произведениях. Так, у Евгения Попова: «... и заканчивая дракой неизвестно по какому поводу на ночной морозной улочке Переделкина в 1978, что ли, году. Битов как бывший боксер бил хорошо, но я был младше его на 9 лет. Как, впрочем, и сейчас...»

А после нашумевшей потасовки 74-летнего Андрея Битова с писательницей

Светланой Василенко (вроде как Битов даже сломал ей челюсть и вызвал сотрясение мозга во время дискуссии по поводу приватизации дач в Переделкине), начинаешь верить в то, что Довлатов все-таки поведал правду.

В политико-официальной позиции Битова также немало повторов, причем носят они, в классическом постмодернистском духе, подчас взаимоисключающий характер. В 2001 году Битов подписывает письмо в защиту телеканала Гусинского НТВ; в 2012 году, ко встрече писателей с тогда премьер-министром РФ В.В.Путиным, подготовил к вручению книгу «Битва» с дарственной надписью: «Командиру от рядового, за которого я буду стоять до конца»; в 2014 году подписывает коллективное обращение «Против войны, против самоизоляции России, против реставрации тоталитаризма» в преддверии Референдума в Крыму, а 17 декабря того же 2014 года принимает премию Правительства Российской Федерации в области культуры. 24 января 2018 года Указом Президента РФ Битову был вручен орден «Дружбы народов».

Сложив все эти составляющие, получаем типический случай, когда всякое рго постмодерниста нейтрализуется соответствующим сопта. Так, вслед за Черновиком-1 возникает Черновик-2, за ним — Черновик-3, и так далее. Как видно, и в литературе, и в священных текстах (Бог и «его подобия»), и в жизни.

Кстати, о повторах и параллелизмах: Андрей Битов — единственный российский писатель, которому Госпремии вручались дважды: Государственная премия Российской Федерации за роман «Улетающий Монахов» (1992) и Государственная премия Российской Федерации за роман «Оглашенные» (1997).

*Нью-Йорк, 18–22 августа 2018 года*