

Павел Пепперштейн

Нежные пространства и сундучки Флинта

Разговор ведет Ксения Голубович

Павел Пепперштейн — имя знаковое в кругах российского арт-сообщества и читателей не-массовой литературы.

Сын одного из основоположников московского концептуализма художника Виктора Пивоварова и поэтессы, детской писательницы и книжного иллюстратора Ирины Пивоваровой, он очень рано вошел в арт-сообщество, и в его случае мы можем говорить о начале сознательного экспериментального творчества уже начиная с подростковых лет. В 1987 году двадцатидвухлетний Павел Пепперштейн создает вместе с художниками Сергеем Ануфриевым и Юрием Лейдерманом группу «Инспекция “Медицинская герменевтика”» — своеобразное продолжение и воплощение идей концептуализма.

В это время Пепперштейн становится одним из самых востребованных художников на российской арт-сцене. Однако слово «художник» не исчерпывает всей его деятельности. Пепперштейн — это и автор текстов, «писатель», который пишет на протяжении всей своей творческой жизни. Начиная как рассказчик, в 1999 году в соавторстве с Сергеем Ануфриевым он публикует свой первый большой роман «Мифогенная любовь каст», практически мгновенно обретший статус культового для нескольких молодых поколений. Второй том романа, написанный уже только Пепперштейном, выходит в 2002 году, а в 2006-м «Мифогенную любовь каст» номинируют на премию «Национальный бестселлер». В 2018 году Пепперштейн становится лауреатом премии им. А.Белого.

Художественная практика Пепперштейна укладывается в рамки придуманного им термина «психоделический реализм», где в узнаваемо реалистическое, почти хрестоматийное повествование вторгается некое галлюцинаторное, магическое измерение, «обламывает» его и переиначивает все его смыслы и все читательские ожидания. Однако этот «облом» происходит настолько мягко, настолько нежно, что его нельзя превратить в какую-то контридеологию, приписать ему прямые этические смыслы. Как говорит сам Пепперштейн, он никому не навязывает обязанности своих идей, никого не учит. И тем не менее уровень его прозы заставляет читателя оставаться при читаемом и делает Павла Пепперштейна одним из самых интересных собеседников в пространстве русского языка.

Ксения Голубович: Когда читаешь твою прозу, то сразу, без предварительной подготовки, попадаешь в сконструированное тобой магическое пространство. Это потому, что для тебя границы сознания легко проходимы?

Павел Пепперштейн: Речь идет о воображаемых пространствах, в которых я, отчасти, обитаю. Как существо гостеприимное — я приглашаю в эти пространства то читателей, то зрителей, то еще каких-нибудь людей.

К.Г.: Что требуется от нас в этих пространствах? Не судить с порога?

П.П.: Посетитель этих пространств, если ему они не нравятся, может легко их покинуть и забыть о них. Многие современные писатели и художники предпочитают любовно травмировать зрителя или читателя, пробуждать его дремлющую совесть или болезненные воспоминания, бросать острый свет на актуальные проблемы в обществе. Я конструирую достаточно нежные и зыбкие пространства, не предназначенные для того, чтобы кого-нибудь шокировать. Некоторые шокирующие моменты не являются тем, ради чего это все затеяно.

К.Г.: Но ты и сам — гость в этих мирах?

П.П.: Совершенно верно, я в этих мирах не хозяин, я там гость, но я там давний гость. Впрочем, несмотря на давность моего в них пребывания, я, наравне с читателем, нередко испытываю в ходе обследования этих миров эффект неожиданности, сталкиваюсь с сюрпризами — чаще всего радостными, но иногда и отвратительными.

К.Г.: В твоих книгах я нахожу не просто сновидения, а скорее сплав реальности и сна, где рядом с прихотливыми образами («женщина с бородой» или «борода с женщинами» — особенно мне запомнились) неизменно присутствуют некие сверхличные константы, которыми живет общество. Это напомнило мне прежде всего Борхеса, но и Маркеса тоже. Вероятно, можно сказать, что для тебя социум — это сон, который видят все

П.П.: Да, при этом видят достаточно по-разному. Хотя наличествует и некий уровень общественного договора, который требует описывать социум в тех или иных принятых категориях, но я эти соглашения не всегда соблюдаю. По поводу Борхеса ты правильно заметила. Мне всегда нравилась его склонность брать какую-нибудь философскую идею, философскую категорию или конструкцию и превращать ее в аттракцион. Меня, конечно, всегда очаровывала еще и гиперинтенсивность его рассказов. Крошечный рассказ, условно говоря, весит больше пухлого романа. Впрочем, превращение философской конструкции в аттракцион можно осуществлять не только средствами письма, что я нередко и проделываю. В восьмидесятые и девяностые годы я работал в составе группы «Медицинская герменевтика», мы как раз занимались созданием таких борхесианских инсталляций.

К.Г.: После СССР поменялась ли череда наших внутренних иррационально-рациональных конструкций, по поводу которых мы заключили общий договор и которые, скажем так, умеряют нашу экзистенциальную тревогу?

П.П.: В постсоветском обществе рождаются новые фантомы, но немногие из них ориентированы на то, чтобы гасить или ослаблять нашу тревогу. Как правило, эти фантомы существуют для того, чтобы усиливать ее.

Позднесоветское общество культивировало в себе умиротворяющий летаргический флюид. Постсоветское общество, напротив, заинтересовано в тревожности каждой отдельной особи, которая интегрирована в это общество. Уровень тревожности поддерживается очень тщательно. И поэтому такое письмо, как мое, которое в какой-то степени экспериментирует в направлении устранения этой тревожности, в направлении некой социальной анестезии, это письмо воспринимается, как ни странно, как диссидентское. Люди с наслаждением взирают на нечто чудовищное. Они боятся потерять свой страх, их мучительно тревожит попытка избавить их от тревоги.

К.Г.: Сейчас много говорят о нынешней якобы реставрации застоя, но, судя по твоим словам, эта реставрация невозможна, потому что застой — это такая летаргическая структура, и герои этого летаргического мира обязаны погружаться в сон, а сейчас базовое устройство, наоборот, требует пробуждать от сна.

П.П.: Да, ты права, современное общество напоминает камеру, где постоянно вспыхивает яркая лампочка, лишаящая сна. Эта пульсирующая лампочка и есть пробуждающий персонаж. Что же это за лампочный персонаж? Это — ты сам. Точнее, идеологический двойник, изображающий тебя самого. Одна из очень важных фикций,

которая создается нашим временем, — это уплотненное ощущение собственного «Я», ощущение собственного присутствия. Это разлито в языке, в различных словечках и выражениях, которых не было и не могло быть в советское время. Например, в советское время показалось бы очень странным и абсурдным, даже диким, если бы люди, прощаясь, говорили друг другу: «Береги себя». Намерение «беречь себя», естественно, всегда присутствует, это нормальное проявление инстинкта самосохранения. Но для позднесоветского сознания превращение этой функции в некую звучащую мантру, навязчивое озвучивание, ритуальная вербализация этой функции означала бы ее ослабление. Современная идеология, разлитая в дискурсе, разлитая в языке, использует кальки с английского. Мантра «береги себя» — это, собственно говоря, *take care*. Мы с Соней¹ постоянно издеваемся над различными клише современного языка, многие из которых приходят из сленга современных психологов. Сознание нынешнего релевантного обывателя отравлено и сформировано не столько властью или официальной пропагандой, сколько въедливым дискурсом всеприсущих психологов. И это, надо сказать, очень опасный тип идеологического отравления, очень опасная и вкрадчивая разновидность лжи. Тебя зомбируют прежде всего посредством предупреждений о том, что некто может тебя зомбировать и ты должен быть готов противостоять этому: обманщики всегда борются с обманом — классическая схема. Если проанализировать дискурс современных психологов и их влияние на сознание клиентов, можно составить четкий образ тоталитаризма наших дней. Каждый исторический период сталкивает людей с теми или иными формами идеологической интоксикации. В конце восьмидесятых годов для всех нас, кто участвовал в жизни неофициального сообщества, было очевидно, что внутренняя практика, которой должен быть занят каждый субъект, — это постоянная критика идеологии, поиск неких антидотов, идеологических детоксов, избавляющих от навязчивой интоксикации. Современный человек уже не верит в возможность такой дезинтоксикации. Единственное, в отношении чего этот современный персонаж может позволить себе некое подобие иммунитета, — это властный дискурс. Но тот дискурс, который обозначен в современном обществе как властный, — далеко не единственный, существуют более агрессивные и более въедливые властные дискурсы, не помеченные этим ярлыком. Люди сейчас читают огромное количество рекомендательной литературы, где им рассказывается, как завоевать свое место в обществе, как завоевать доверие сотрудников по работе, как выстроить отношения с партнерами, как «принять себя», — и здесь мы подходим к центральным, стержневым фикциям современной идеологии, к текстам, где концентрируется современная ложь, где кристаллизуются главные фразы, главные мантры современной лжи.

Суть в том, что в действительности ядро самости рождается в самих процедурах его сбережения. Эти процедуры, сама эта паранойя должны воссоздать ощущение сберегаемой ценности. Мы помним эти невероятные описания паранойи времен Сталина, и вот теперь «Сталин» должен пробудиться в душе каждого человека, каждый человек должен стать сам себе Сталиным и подвергать себя внутренним репрессиям с целью себя сберечь. Когда человек говорит при расставании «Береги себя!», он сообщает другому, что, во-первых, сам беречь его не будет, а во-вторых, что его не будет беречь Бог, потому что в более традиционном обществе человек при расставании говорил другому: «Ну, с Богом!» Он передоверял своего собеседника заботе высших сил. Современный человек должен постоянно повторять сам себе и другим, что он в высшие силы не верит, что он на них не надеется, и что место высших сил занимает некая сконструированная штука под названием «Я» или «Я-Сам». Сам по себе самоделкин, самосделавшийся персонаж — это уже микро-аттракцион.

¹ Соня Чельшева — соавтор нынешних работ Павла Пепперштейна.

И если говорить об аттракционах в современной массовой развлекательной культуре — образ разрушающегося аттракциона находится в центре аттракциона. Я уже писал, что при капитализме самым главным товаром становится Апокалипсис, идея конца света. Главный продажный объект капитализма, его главный аттракцион — это и есть Апокалипсис. Образ горящей карусели, или обрушившихся американских горок, или заклинившегося Чертова колеса.

К.Г.: *Забавно, что аттракцион Я-Сам и аттракцион Конец Света так тесно связаны.*

П.П.: Да, это — именно то, о чем мы говорим сейчас. К тому же никакой самости нет. И некого беречь. И это предложение «Береги себя» упирается в пустоту, потому что беречь некого.

К.Г.: *Тогда функция художника, если он пользуется «мягкой» техникой, — погрузить читателя в сон до такой степени, чтобы он прошел глубже собственных идеологических фикций, увидел бы их как часть поверхностных сновидений и вышел к образам более глубоким и сущностным, в которых больше от правды? И в таком случае «пробудить» и «усыпить» для художника — одно и то же. И вот вопрос: какой детокс соответствует нашему времени? Что нечего беречь? Или что беречь нужно что-то другое?*

П.П.: Единственно, кого имеет смысл беречь, это тех, кто прежде всех оберегал. То есть богов. И да, можно сказать, что речь идет о том, что роль художника сейчас мегаконсервативна. Это восстановление авторитета богов, теократической какой-то инстанции, впрочем, на более абстрагированном уровне, чем это было прежде. И, я думаю, сегодня волей-неволей каждый художник настроен, собственно говоря, на теоцентрический утопический горизонт.

К.Г.: *Дискурс о том, что функция художника революционна, для тебя устарел?*

П.П.: Да, это суперустаревший дискурс. В архаических текстах мы наблюдаем определенную хрупкость, когда речь заходит о сакральном. Сакральное есть нечто, что требуется сберечь. Это *нечто* намеренно являет себя в нашем мире какими-то хрупкими и шаткими конструкциями. Отсюда возникает тема запретных имен, которые нельзя произносить. Тотемических имен, определенных табу. Сложная система, связанная с культом тайны. Мы, художники, очень много скрываем от мира. И парадокс заключается в том, что мы скрываем то, что мир (или боги) скрывает от нас. Мы — соучастники в деле тайны. Одно неосторожное слово, один неосторожный жест — и сакральное исчезает. Эти лакуны, белые пятна, пустые места — они гарантируют в каком-то смысле нашу свободу, свободу нашего тайного существования. И обозначение этих пустот, лакун, каверн имеет огромное значение в искусстве, музыке, философии и литературе.

К.Г.: *В своих размышлениях о тайне, о лакунах, о неполной прозрачности текста, насколько ты опирался на постструктуралистскую французскую традицию? На Деррида, например?*

П.П.: В какой-то степени опирался, безусловно. Еще в большей степени, чем о Деррида, могу сказать это о Делёзе и Гваттари. Их философское письмо обладает сакрализующей силой. При этом, как всякое сакрализующее письмо, оно имитирует процедуры десакрализации. Фантомной десакрализации. Однако язык, которым написан «Анти-Эдип», очень шаманский. Это ощущается и за это хочется сказать авторам спасибо. Если говорить о современном продолжении магической линии в философии, то можно назвать Резу Негарестани. С удовольствием прочитал его «Циклопедии», это своеобразное продолжение Делёза и Гваттари, но уже в таком странном сырьевом контексте, связанном с Персией, Ираном, Ближним Востоком. И в то же время связанном с Западом.

К.Г.: *Ты говоришь о сбережении богов как о необходимой функции искусства, которая наступает после того, как мы выходим за пределы «Я-сам». Но помнишь ли ты рассказ Борхеса «Рогнарк», где он как раз предупреждает об опасностях такого возврата «богов»? Они возвращаются голодными и злыми. Они хотят жертв.*

П.П.: Прекрасный рассказ. Там боги показаны как недостойные вернуться.

«Рогнарёк» — это гениальный очень маленький рассказ, из которого вынырнул затем огромный роман Нила Геймана «Американские боги», а из романа Нила Геймана вынырнул сериал «Американские боги», то есть эта тема имеет огромное продолжение в культуре. Борхес, как я уже говорил, обладал уникальной способностью создавать эссенциальные концентраты, способные потом разворачиваться в длительные саги, эпические повествования. И об этих концентратах — «Алеф» и «Заир». Это, можно сказать, Альфа и Омега, начало и конец. Алеф — это точка, находящаяся в нашем мире, затерянная, тайная, вглядываясь в которую ты можешь увидеть все вещи, существующие на поверхности Земли одновременно, они предстанут доступными твоему созерцанию все сразу, что физически невозможно. Но в Алефе ты видишь все, и это все становится частью твоего сознания. И — Заир... Некий предмет — ничтожный, маленький. В одном из своих перерождений он фигурирует как монетка в 10 сентаво, надрезанная ножом. Монетка со шрамом — она напоминает таблетку, потому что именно таблетка обладает заранее нанесенным шрамом, облегчающим возможность разломиться пополам. Заир обладает чудовищным свойством — его невозможно забыть. Его ничтожество, его осколочность способны становиться тотальными, единственными. Заир — это своеобразное наказание за блаженство Алефа.

К. Г.: Конечно, Алеф и Заир это не «боги» Борхеса с соколиными и львиными головами. Алеф и Заир — это принцип концентрации текста, технология письма, которая является нашим «детоксом». Технология создания сверхлегкого и сверхтяжелого сгустка, некой виртуальной сверхличности, с которой надо сохранять связь и которая существует за гранями «Эго». И вот выходит роман «Эксгибиционист».

П.П.: С романа «Эксгибиционист» я начал заниматься тем, чем раньше не занимался, писанием от первого лица, якобы о себе самом, о своем прошлом. Я стал это делать с единственной целью — разрушить миф о себе, о «Я», о том, что человек должен заниматься самим собой.

К. Г.: Вообще-то он начинается с посвящения «немецкому языку, которого я не знаю». Роман является посвящением всего тела родного языка, на котором он рассказан, чужому языку, на котором он молчит. В этом уже — подвох, потому что «рассказанное» сталкивается со средой, которая не может его рассказать, она может только отреагировать. Это не то чтобы автобиография. Скорее эксперимент с возможностью рассказать о себе.

П.П.: Это посвящение в романе «Эксгибиционист» немецкому языку, которого я не знаю, — об этом можно много чего сказать. Здесь много слоев. Отчасти, во-первых, имеется в виду язык нескольких поколений моих предков, идиш, на котором говорили евреи в Европе, язык, который я в детстве ненавидел, потому что на нем беседовали мои дедушка с бабушкой в те моменты, когда они хотели посплетничать о моих родителях. Как только я слышал, что у дедушки с бабушкой начинается разговор на этом языке, я тут же подходил к ним и заявлял, что мы живем в Советском Союзе и все люди здесь должны говорить по-русски. Это их очень сместило и совершенно не мешало им беседовать на идиш. Но мне казалось, что этот язык специально придуман для того, чтобы нечто от меня скрыть. И меня это очень раздражало. Но это далеко не единственная коннотация к этому посвящению. Немецкий язык — это язык мира мертвых, язык, на котором говорят немые — «не мы», и нельзя сказать, что я его совсем уж не знаю, все мы пропитаны им очень сильно и из него состоим. Евреи из Германии стали прибывать в славянские страны, и будучи изначально народом восточным, в славянские земли евреи стали проникать в качестве агентов германского мира, они стали ручейками и даже реками германоязычного опыта. Даже все эти фамилии, заканчивающиеся на «ман», «берг», «бург», «штейн», «штерн». Евреи, отвергнутая часть немецкого мира, вошли в глубины славянского космоса. И нам удалось каким-то случайным образом принести славянам то самое холодное сердце, о котором писал Гауф. Не то чтобы мы украли у немцев это холодное

сердце, оно просто случайным образом упало в наш карман. И мы отдали его славянам. А кому еще? Кого еще прикажете полюбить? Я, например, полюбил русских. Я влюблен в мир русских, в Россию. Немцы предали евреев, и мы им этого никогда не простим. И это случилось задолго до Холокоста.

К.Г.: Роман — это поворот обратно, к месту, откуда изгнан. Сама фигура Эксгибициониста такова же. Он нарушает границы — и свои, и чужие, не зная, каков будет ответ. И, конечно, эта фигура противоположна фигуре Параноика. Эксгибиционист не бережет себя, он

П.П.: Дарит себя... И вряд ли Параноик способен на такое же доверчивое распаивание себя перед неведомым зрителем. Существенный элемент практики эксгибициониста — распаивать себя навстречу тайне, некоему X, чему-то абсолютно неизвестному. Если говорить о романе «Эксгибиционист», о том фильме под названием «Эксгибиционист», который разворачивается в самом конце, герой усвершенствует этот ритуал, он дополняет его моментом фиксации, он не просто показывает свое обнаженное тело и возбужденный детородный орган неким незнакомым неведомым девушкам, но он еще и фиксирует, документирует их реакции. Он коллекционирует эти реакции, моменты этих откровений, инсайтов, иллюминаций. И вроде бы эта коллекция предназначена для себя, но в какой-то момент он все-таки впускает в свой мир еще одного зрителя — своего неблизкого, случайного знакомого, который является космистом. И в этот момент Схема обретает свое завершение.

Происходит делегирование синдрома: твое место, как место эксгибициониста, — это некая кабинка, в которую может залезть другой человек. И не случайно этим человеком является Космист, человек, приученный наблюдать далекие миры, черные дыры, квазары, другие галактики, другие вселенные, специалист, наделенный телескопическим зрением. В конце романа, когда происходит открытие гигантского нового телескопа, Амальдаун — ученый, астрофизик — говорит, что самым важным фактом, существующим в космосе, является тот факт, что у этого космоса есть наблюдатель. Амальдаун хочет присвоить телескопу имя «Вуайор», но в результате называет его «Эксгибиционист». Художник по глубинной своей сути, конечно же, вуайерист. Но современный художник обречен на то, чтобы стать эксгибиционистом. Эта сложная мутация навязана нам фатумом, и проходит она непросто, мы склонны скрываться, прятаться и наблюдать из укрытия. Но нам приходится, к сожалению, — we have to expose, we must to expose ourselves.

К.Г.: Вся эта коллекция реакций, это место, с которого они видны все разом, напоминает точку Алефа. И та пугающая космическая неизвестность — Заира. И, наверное, риск современности в том, что получить доступ к тому опыту можно, лишь приманив «пространство» на живца. Распахнуть можно только себя. Но почему тогда просто не назвать себя Художником?

П.П.: Невозможно представить себе ничего более тоталитарного, чем фигура Художника. Особенно для самих художников. Ужасно жить в тени фигуры, которую создали не мы, а общество и мечтательность не-художников. Стоит только на секунду смириться с этим мифом, как тебе — конец. Это пространство перманентной борьбы. Потому что Художник — это гораздо более тоталитарная фигура, чем фигура Путина или Президента США. Однако, если ты всерьез хочешь от чего-то избавиться, ты не должен испытывать к этому омерзения. Я, конечно, с восхищением отношусь к этому мифу, ко всем аспектам этого мифа. Калитка роскошная, инкрустированная. Но главное — проскользнуть под калиткой. Для этого надо уменьшиться.

К.Г.: И сказать о себе «я — эксгибиционист» И написать автобиографический роман В советское время речь о таком не шла — аттракционы были другими.

П.П.: В те времена никто не был собой — ни во время Второй мировой войны, ни во время Революции, ни в поствоенный период. Это было тоже в общем-то «прелестью», как сказали бы православные аскеты. И сейчас нашей задачей является

растворить себя, но не впасть обратно в состояние тех прелестей, которые царствовали в те времена, не солидаризироваться с массовидными телами. Наша задача: проскользнуть между Сциллой под названием «Я» и Харибдой под названием «Мы». Грубо говоря, уйти в «Оно».

К.Г.: А девяностые? Вот там все было иначе? Почему в рассказе «Бог» у тебя появляется не некое сконцентрированное абстрактное пространство, а вполне себе веселый «бог», укорененный прямо в личности другого человека?

П.П.: Девяностые — это miracle, заключающийся в том, что девяностые длились не десять, а двадцать пять лет. Девяностые — это период где-то с 1989-го по 2013-й примерно. Не декада. И в этом определенная таинственная загадка. Теперь — к упомянутому тобой рассказу «Бог». Это рассказ об обломе, это рассказ-облом. Он делегирован русскому интеллигенту. Русский интеллигент нуждается в комплексе вины. Он наследник позднехристианского дискурса, он ищет в своем зародыше некоего преступления, за которое ему стало бы стыдно. Он ищет стыда. И именно такая первосцена описывается в рассказе «Бог». Белогвардейскому офицеру Ветеркову приказывают расстрелять человека своего круга, а «свой круг» для интеллигенции и дворян — важнейшее понятие. Поручик не готов его просто расстрелять. Он предлагает вместо той модели, которую принес XX век, вместо расстрела отпрыгнуть назад к более знакомой интеллигенту модели дуэли. В стиле ретро. Дуэль находится в эпицентре русского дворянского дискурса благодаря Пушкину, Лермонтову. Но ситуация в основе своей остается прежней, это убийство. Как прекрасно поет Лагутенко в одной из своих песен: «А кровь кап-кап-кап: это всё убийство». И мы застаем этого персонажа, Ветеркова, в момент, когда вот-вот должен родиться классический русский интеллигент, с его надрывом, с его щербинкой, с его ощущением вины, которое он будет затем мусолить, наверное, всю оставшуюся жизнь. И тут появляется Бог. Он не дает поручику совершить преступление. Происходит некий сбой программы, и это относится к тому утопическому горизонту, который мы все ощущали в девяностые годы. Тогда нам всем казалось, что нечто изменилось на существенном уровне, очень глубинно, что внезапно отброшены те омерзительные явления, омерзительные заблуждения, та омерзительная доверчивость, которой были пропитаны предшествующие века. Но затем выяснилось, что Бог, конечно, в любой момент может заменить Собой поручика Назарова, но сделает Он это, когда Ему Самому этого захочется. И, в целом, рассчитывать на это не приходится.

К.Г.: Да, постдевяностые — это, видимо, открытие, что структуру «Бога» нам не приобрести в личное пользование по собственному желанию. Однако тогда, в девяностые, намечалось то самое другое «Я», которое было бы чем-то сродни «Божественному». И как писатель в девяностых ты славил «воинов», героев. Тебя волнуют белогвардейцы, красные, фашисты и прочие существа, как бы освобожденные от своих массовидных тел, но при этом еще не заключенные в камеры своих «Эго». Они — герои. Пусть это микроскопические герои, проскальзывающие под калиткой, но все же они герои? Я хочу остановиться на них, даже если эта «утопия» конца XX — начала XXI века потерпела крах.

П.П.: В детстве меня всегда поражал один контраст. Я не любил насилия. Любые насильственные действия меня отвращали. Военные действия казались мне отталкивающим кошмаром и адом. Но при этом почему-то невероятной магичностью, аттрактивностью всегда лучились какие-то военные ордена, униформа. Казалось бы, я должен был либо отвергнуть этот военный мир целиком, либо принять его целиком. Но не получалось ни то, ни другое. Я чувствовал себя влюбленным в какие-то аспекты военного мира. И сейчас, когда я гляжу на униформу белогвардейцев, например, я думаю: она выглядит очень по-детски. Это такие инфантилизирующие формы одежды. Если силуэт человека в подпоясанной гимнастерке, в сапогах, в погонах сравнить с силуэтом человека в партикулярном платье, этот человек в партикулярном платье выглядит как более мужской, серьезный, мрачный и приближенный к Танатосу

силуэт, чем силуэт военного. Если посмотреть на современные пузырчатые скафандры, они, может быть, воспроизводят или умножают потенциально воображаемую мачо-структуру, но униформа тех реально жестоких войн, которые прокатились по лицу земного шара, — совсем не мускулинна. Белогвардейская, красногвардейская, британская, фашистская, советская униформа — это все костюмчики детей. Эта детскость потребовалась, видимо, для того, чтобы люди убивали друг друга или жертвовали собой. Чтобы они почувствовали себя в детской игре, в полностью вымышленном игровом пространстве, иначе они этого делать не будут: убивать, жертвовать собой, погибать, терзать и страдать от ран. Их надо загипнотизировать, ввергнуть в детство. Нужны действительно сильные, мощные инфантилизирующие, нейро-инфранто-генные факторы.

И тем не менее меня очаровывала инфантилизирующая сторона военных наград, военных орденов, та эстетика, которая во всем этом содержалась. Меня очаровывала эстетика поражения. Я впал в наркотическую зависимость от образов терпящих поражение белогвардейцев или фашистов, отступающих под натиском Красной Армии. И в детстве стихийно я готов был встать на сторону неправедных, осуждаемых, но, главное, пораженных сил, которые под ногами наступающей правды превращаются в некое крошево. Но эти созерцания не связаны с мазохизмом. Я не испытывал возбуждения от страдания. Я не стремился ни к наказанию, ни к триумфу. Меня гипнотизировал момент исчезновения. То, что выговорено в стихотворении Тютчева: «Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай». Обращение к сумраку, к теням, к пространству неопознаваемого, которое может принести абсолютный отдых и избавить от ответственности и от любых намеков на нее. Мир, где все могло бы существовать в другом регистре, таком необязательном, игровом, игровом, без нажимов. Понятно, что это невозможно, это утопия, но достаточно тайная утопия, не вполне социализуемая. Но во всяком случае, в литературе ее можно запечатлеть, а для чего еще нужна литература, как не для того, чтобы запечатлеть то, что нельзя запечатлеть в социальной реальности?

К.Г.: *И эта зачарованность ожила в девяностые, пришлось ко двору?*

П.П.: В тот период два процесса происходили параллельно, в двух разных измерениях. Один процесс описывается так: некая мощная социальная модель или разрушилась, или исчерпала себя, и происходит довольно мучительная перестройка, перенастройка гигантского сообщества людей на нечто новое. На некую современность, актуальность, западность, восточность, на прагматизм, на выживание, на единение с окружающим миром. Второй процесс описывается в иных категориях. В течение советского периода нечто вырабатывалось. Нечто, что не могло быть воспринято, пока этот советский период длился. Пока длилось «советское», мы не могли по каким-то причинам воспринять то, ради чего это советское существовало. Это было то самое «варенье на завтра», о котором говорится в «Алисе». Казалось, завтра никогда не наступит, и вот оно наступило. Самые нектарические эссенции советского мира стали доступны для осмысления и восприятия уже после конца советского мира. Это два абсолютно параллельных и непересекающихся процесса: перенастройка на новое, подключение ко всеобщему миру, дальнейшее выживание, с одной стороны, и восприятие того ценнейшего, гигантского материала, который был выработан в советский период, — это с другой стороны. Подчеркиваю еще раз: очень много крайне ценного, что было выработано в советский период, из духовного опыта прежде всего, возможно стало воспринять, абсорбировать, принять в себя только после того, как этот советский период завершился. Вот два противовекторных потока, в которых мы плескались эти двадцать пять лет. Оба потока важны. Первый — важное и неизбежное. Второй — неизбежное, но еще более важное. Потому что на самом деле в этом опыте, в этих сундучках, которые случайно нам достались по наследству от советского мира, содержится рецепт спасения и дальнейшего пути сквозь новый мир, сквозь мир

неокапиталистический, неотехнологический. Там следует разыскать путеводные нити — они там скрываются среди прочего магического хлама.

К.Г.: Ты говорил, что Капитализм — это культура концов. А Социализм — культура начал.

П.П.: Социализм постоянно изобретал собственные Начала. В какой-то момент, когда рухнул Социализм, мы почувствовали, что Начала кончились и начались Концы. И теперь мы живем в мире бесконечных Концов. Я, конечно, не знаю, я могу только как обычный рядовой галлюцинирующий субъект об этом что-то вещать. Достаточно какого-то краешка, который уцелеет, — этого будет достаточно, чтобы смести с лица Земли цивилизацию Интернета и технологий. И, соответственно, наступит нечто абсолютно одичалое, из которого будут раскручиваться новые сюжеты. Но тот путь, который предлагает нам современный капитализм, его технологии, его идеология... В том, что этот путь стопроцентно тупиковый, в этом у меня нет никаких сомнений.

К.Г.: Однако один раз в истории это уже было. СССР — экстатическое пространство на конце Капитализма. Капитализм кончен. Найдена экстатическая структура личности, которая пресекает интеллигентскую рефлексию. Но мы знаем, к чему это привело.

П.П.: Те ужасы, те омерзительные преступления и жестокости, которые были совершены в советский период, — не должны нас испугать. Точнее, должны, но испуг этот сам по себе сакрален. Это нечто беспрецедентное. И я думаю, что самый крутейший писатель за всю историю писателей — Варлам Шаламов, который написал «Колымские рассказы» и это показал. На мой взгляд, «Колымские рассказы» — это главный текст XX века. Какой единственный референтный текст мы можем обнаружить? Это «Книга Иова». Вопль Иова, обращенный ко Господу. Почему основа жизни содержит в себе несправедливость? Но ответ на этот вопрос о структуре жизни, структуре бытия — в том, что сама структура жизни и есть несправедливость. Кто-то живет, и это бесконечно несправедливо по отношению к тем, кто не живет.

К.Г.: Что живые сменяют мертвых?

П.П.: Это еще самое малое. А ты подумай о тех, кто и не родился. Кто никогда и не родится. Жизнь и есть вопль тотальной несправедливости. Жизнь — это преступление по сути. Если мы вдумываемся в такую тему, как этика, то мы приходим к выводу, что жизнь — это самое аморальное, что может произойти. Эти вопросы поднимали Николай Фёдоров, Владимир Ильич Ленин, Карл Генрихович Маркс и Зигмунд Якобович Фрейд.

К.Г.: Но тогда Шаламов обнажает саму суть сталинизма. Именно Сталин открыл эту бесконечную ацтекскую пирамиду.

П.П.: И Сталин является поэтому величайшим из всех негодяев, потому что ему никто не доверял доводить дело до столь сакральных пределов и никто не разрешал ему так сильно вскрывать подоплеку всего происходящего. По какому праву вообще? С того, что он был какой-то там вшивый поэт или семинарист? Это абсолютно его никак не оправдывает. И потому самый осуждаемый персонаж *ever forever* это, конечно, Сталин. В моей голове — это так. И Гитлер с евреями, и Сталин с крестьянами выявляли какие-то скрытые основания жизни как таковой. И вообще XX век грешил этим — желанием прямо и упрямо выявить сакральное. И я рад, что вся эта выявленность закончилась. Я эту выявленность осуждаю. Осуждаю модернизм, иначе говоря, который стремился заставить социальную жизнь соответствовать ее скрытым основаниям, которые навсегда должны остаться скрытыми. В них — тайна. И в этой несправедливости тоже.

К.Г.: В этом смысле литература — это странная сумеречная зона возможной справедливости, где могут появиться сонмы нерожденных Отсюда — из Шаламова тоже — источник твоих «психоделических» текстов. Хотя сам Шаламов считал, что после такого опыта ничего не выживает.

П.П.: Я полюбил «Колымские рассказы» еще в детстве, в одиннадцать-двенадцать лет, хотя непонятно, как такие тексты могли прельстить сознание подростка. Но меня эти тексты успокаивали. Очень успокаивали. Это странно.

К.Г.: Они не имели негативного эффекта наоборот терапевтический

П.П.: Это значит, что вопреки Шаламову нечто все равно очень ценное просачивалось, подспудно возникало и вырабатывалось по ту сторону этого опыта. Нечто таинственное и в Шаламове тоже.

К.Г.: Ты пытался медитировать на те дары, которые остались в этих сундучках? Какие там дары?

П.П.: Я постоянно медитирую. У Кастанеды есть книга «Дар Орла», а мы, то есть «Медгерменевтика», в свое время написали книгу «Дар Сова». Сова — символ советского тайного знания. Этих даров совы на самом деле немало. Например, слабость веры — это тоже дар. Момент ослабления веры до идеологии, когда идеология еще есть, но веры в нее уже нет, это ценнейший момент. Я не могу поверить, что Богу нравится, когда в Него верят. Возможно, Ему больше нравится, когда в него не верят, это дает Ему большую свободу. И время тотального скепсиса, когда все рассказывают анекдоты о Брежнев, когда все стебаются над советским мороком, это и есть самый сакральный момент. Почему нацизм ничего ценного не оставил после себя? Потому что он не дожид до этого момента, когда все немцы бы над ним смеялись, и рассказывали анекдоты о Гитлере. Вот такой культурный феномен, как творчество группы «Рамштайн», они пытаются восполнить то, до чего немцы не смогли дожить, они пытаются это компенсировать. Но «мы» дожили до этого момента, когда мы смогли разлюбить себя, смогли глубинно в себе усомниться. Сейчас это представляется как изъян с точки зрения новой неототалитарной идеологии, но это не изъян, а величайшая ценность. То, что мы жили в период, когда мы могли во всем сомневаться, над всем смеяться, — это редчайшее сокровище, которому могут завидовать поколения. Ничего более блаженного земной мир предоставить не сможет, это я вам точно говорю, дорогие друзья.

К.Г.: Можно ли сказать, что девяностые годы, получившие доступ к советскому без «советского», в этом смысле были терапевтически щадящим периодом?

П.П.: Девяностые репрезентировали мир криминализированный и одновременно мир психоделический. Это — расцвет культуры рейва. Вместо мрачности массовидных тел, вместо капиталистической эго-омраченности временно процветал в начале девяностых некий утопический эйфорический вариант соборности. Слияние в любви. На фоне тотального поражения некоторое время как бы не было идеологического противника. Все эти фигурки в военных формах на недолгое время стали амбивалентны, они стали, по сути, солдатами любви. Как на рейве, где все танцуют и благодаря психоделическому состоянию, навеваемому музыкой, превращаются в единое счастливое существо. Утопия девяностых для меня это и была утопия рейва. На рейве выстроенные прежней героикой человеческие тела переживают трансформацию. Почему в России рейв так «зашел»? Потому что это очень напоминает всенощную литургию. Там есть и воскурения, и музыка, и блаженный сладковатый запах дискотечного дыма, аналог ладана. Работа с освещением. Светомызыка, скрининг, видеинг, перековка пространства в галлюцинаторный храм, где тела распадаются на световые эффекты. Ведь когда человек танцует, он не может взглядом ухватить тела целиком — только фрагменты других тел, и он видит лишь сияющие кусочки, то улыбку, то руки танцующих. Он вплетен в общую мозаику, в сверкание переливающихся фрагментов. В церкви имеет место слияние более платоническое, на рейве более сексуализированное, но все равно возвышенное.

У нашей компании была такая практика: после рейва мы шли в церковь на заутреню. Психоделическая молодежь тех времен не была атеистической. В отличие от современной, которая полностью охвачена атеизмом и для которой церковь

ассоциируется с властью и политикой, для них сейчас религия — это пугающее репрессивное начало, от чего требуется освободиться, им навязан западный образ Бога как наказующего персонажа. Это суровый и брезгливый протестантский Бог, ожидающий, что против него будут протестовать. В девяностые молодежь была настроена мистически. И отнюдь не усматривала противоречия между оргиастическим образом жизни и экстазом религиозного типа. Рейв, конечно, отчасти наследовал хиппизму, Вудстоку. Но в рейве исчезла свойственная хиппи меланхолия. У хиппи было слишком много жалоб и нытья, и музыка хипповская слишком много содержала в себе трагедии и экзистенциала. Рейв отказался от печальной начинки, оставив только эйфорию. Это культура контр-эго, в чем и состояла психоделическая революция девяностых годов. Речь шла об отказе от эго-централизма, переходе к эго-инструментализму. Инструментальное Эго не исчезает, но ты пользуешься им как инструментом, а не оно тобой...

К.Г.: Было такое выражение «гнать телегу», то есть отпустить речь в стихийное плавание. Что сейчас и произошло. Мы как-то докатились до странных выводов. Мы отпустили речь. Это был явно уже «гон». Но этот гон в трансе прикасается к источникам масскультуры. Следующий после «Бога» рассказ у тебя в «Военных рассказах» — про Мадонну, Бритни Спирс, как они скачут по степи. Сильный западный отряд героев масскульты под предводительством Мадонны встречает на своем пути «слабый», монстрический отряд русской попсы, возглавляемый Аллой Пугачвой, которая у тебя фигурирует как символическая дочь Емельяна Пугачва, дочь русского бунта, русского самозванства. Девяностые годы — это еще и годы «телег» и масскульты, принятого в игру, в сумеречном смещении верха и низа, серьезного и нет.

П.П.: Ну конечно... В нашей русской культуре православной огромную роль играет смирение. Для того, чтобы мы могли к этому смирению приобщиться, наша речь должна отчасти утратить авторитетность. Иначе мы не сможем сказать ничего истинного. А связь с массовой культурой и готовность гнать телегу — это все важнейшие знаки тех внутренних трансформаций, когда ты перестаешь контролировать свой дискурс. «Камень, который отвергли строители, сделался главою угла», — сказал Иисус Христос. Поэтому необходимо нисхождение на уровень неконтролируемого дискурса, словоблудия. И мат, и бред, и порнография, и плывущий наркотекст, и криминальный жаргон, и молодежные говорочки, и старческое сюсюканье — все дискриминированные дискурсы пригодятся, все они священные. Потребуется все силы, которыми наградил нас Господь.

К.Г.: Тогда вернемся к сегодняшнему дню. Чем же должна заниматься современная литература?

П.П.: Это даже не ответ, а скорее некоторое наблюдение. Мы ведем беседу на русском языке, но сам он расположен между двух лингвистических мифов. Это немецкий язык, который мы как бы не знаем, и английский язык, который мы как бы знаем. И это два мощных мифа, которые держат наш дискурс в плену. Мы не знаем немецкий, мы не знаем язык, на котором говорят мертвые. Но мы все же слышаны об этом языке, мы как будто отчасти его понимаем и смутно догадываемся о его свойствах. И обратный эффект английского языка. В отношении английского, наоборот, русский язык, на котором мы беседуем, становится языком мертвых. И таким образом мы испытываем все те эффекты, которые мы приписываем немецкому языку, как только рядом с нами возникает английский. Мы гибко владеем нашим родным языком и все же прибегаем к английскому языку. Почему? Потому что для нас это язык самоотречения, язык субмиссии. Это язык нынешнего дня, язык планеты, английский, которому мы уступили дорогу. И таким образом самая главная задача, которую, как мне кажется, должна ставить перед собой русская литература и русский язык, — это глубокая медитация на английский язык, его постижение, глубокая любовь к нему, но ощущаемая с намерением глубинной перевербовки этого морского языка в наших

собственных целях. Для этого надо нырнуть в английский язык очень глубоко. И там на дне — Сундучок Флинта, Ктухлу, Кракена и другие. Различные интересные мертвецы, клады, наutilusы, моби дики, всплывающие на поверхность белоснежными призраками. Убитые альбатросы, как у Кольриджа. Марракотовы бездны. Морские подводные коридоры в мир мертвых. Гигантская фея Каллипсо, распадающаяся на маленьких крабов. Тайник Дейви Джонса. Ужас Южных морей.

И, видимо, русская литература — если она еще остается русской литературой, — обязана осуществить этот заныр, чтобы добраться до самого дна и там что-то очень важное обнаружить: рычаг управления врагом. Вот для чего все это делается, товарищи.

В контексте нашего разговора я вспоминаю о Колобке. Сейчас я работаю над комиксом, который будет называться «Коболок». Это, собственно, обратная судьба колобка. Уже не первый раз я прогоняю Колобка по обратному пути. Коболок рождается из Лисы и приходит в избушку ортодоксальную, где живут Бадед и Дебаба, где живут старые квиры — архе мира. Но на них все дело не заканчивается. Они только охранники врат. Главное — это «сусеки». Коболок должен раствориться, расплыться по этим сусекам. И я стал медитировать на это слово «сусеки» и понял, что сусеки — это Сассекс, Суссеккс, те самые холмы, где окончил свои дни Шерлок Холмс, где он состарился и стал разводить пчел. И только сейчас я понял, почему Холмс так поступил: это и есть расплытие по сусекам. Возможность вернуться в медовую фазу человечеству, регрессировать глубже стадии охоты и магии, вернуться в фазу бортничества и собирательства. А где собирательство, там и разбирательство. Так вот Сусеки, где начинается и по моей версии и заканчивается колобок, — это графство Сассекс. А этот топоним включает в себя слово «секс».

К.Г.: В свете романа «Эксгибиционист», который кончается видением красивой спящей девушки, наш основной месседж — в том, что «колобкам» советского времени и замкнутым на самих себя «бубликам» нашего, просто нужен «секс с другим». И, кстати, девяностые — это первая эпоха открытой сексуальности. Эпоха открытого постмодерна, любящего детские игры и тайны, отказывающегося говорить прямо и помнящего, что такое настоящий ужас.

П.П.: Сейчас принято гнать на постмодернизм. И это глупость полная. Я сам грешил этим. «Медгерменевтика» осуждала постмодернизм еще в конце восьмидесятых. А те, кто делает это сейчас, почему-то полагают, что постмодернизм — это ирония. Устали иронизировать? При чем тут ирония? Речь идет о самой выверенной этической позиции за всю историю человечества. Технократы хотят обвинить постмодернистов в том, что те хотят обратить все в побасенки и смехуечки. Видимо, технократы не понимают терапевтическую ценность смехуечков? Значит, они тупые и не ценят тех, кто единственно может избавить самих этих технократов от мучительнейших страданий, которые не принесут им никакой пользы. Постмодернизм — это может быть кривая, косая, но самая этически выверенная попытка обезвредить токсичность идеологии, избавиться от веры и уверенности, убить самомнение человечества, убить мягко, нежно, без жестокости и дать человечеству возможность почувствовать себя слабым и свободным.