

«Пушкинский дом» А. Битова: кольцо как прием, концепт и способ существования текста

Рассматривается трансформация традиционного приема «кольца» в постмодернистском произведении. Кольцо представляет собой способ существования текста и соотносится с проблемой пустотности. В качестве материала используется роман А. Битова «Пушкинский дом».

The article is dedicated to different transformational device as «circle» in postmodernist works. The circle is the way by which a text exists and it correlates with a problem of «emptiness». The cardinal theses of the article are illustrated by the examples from A. Bitov's novel «Pushkinsky Dom».

Кольцо, одна из древнейших форм организации художественного произведения, в постмодернистской ситуации приобретает особое влияние, хотя и подвергается вместе с тем глубинным трансформациям. Связано это, прежде всего, с принципиальной деидеологизацией текста, свойственной постмодернистскому дискурсу. Отрицается понимание репрезентации в ее классическом смысле как последовательного движения к постижению и выявлению смысла, достижению исходного «трансцендентального означаемого». Утрачивая смыслостремительный вектор, ощущая его исчерпанность, текст освобождается от диктата Идеи, а потому его изучение переносится из сферы фиксированного значения в пространство несамотождественности, или вариативности. На смену данности, предзаданности, определяющей существование как мира, так и текста, приходит «остаток от обозначаемого», непознаваемое, неопределяемое. Объективность замещается субъективностью, уникальность – множественностью подобий, установка творческого движения на новизну уступает место

«открытию открытого». Текст перестает быть подмостками для воплощения, он становится местом нескончаемых превращений. Утверждается ценность присутствия текста, переход в пространство его событийности и телесности, интерес к явлению, предмету, вещи как к некой самодостаточности. Форма теряет смысл, воцаряется открытая антиформа. Примером могут служить в том числе трансформации и мутации, происходящие сегодня в сфере жанрово-родовых отношений.

В этом контексте кольцо, будучи одновременно и приемом, и формой литературного текста, реализует новые возможности сразу в двух своих ипостасях. Утрируется в качестве приема, переставая работать на общий замысел, но обретая самостоятельность и вырастая в собственный текст. А с другой стороны, превращаясь в антиформу, деконструирует прежние формально-содержательные связи, выступая в качестве неделимого единства формы-содержания (произведение строится, как кольцевой сюжет, но собственная жизнь кольца оказывается содержанием). Так или иначе, традиционное движение по кругу с конечной целью выхода в точке замыкания на новый (истинный) уровень знания сегодня представляет собой кольцо сказки «про белого бычка» с отсутствующим входом и выходом. Точки входа-выхода, обозначающие обретение, откровение, устранение, потому что обесценен сам поиск таковых. Вопрос ставится иначе: не зачем существует, а как существует текст. Акцент переносится на незавершенность, процессуальность, бесконечную генеративность текста. И именно кольцо создает для этого пространство. Возникает новый тип замкнутости, концентрированности на самости в пустоте отсутствия Абсолюта, но неисчерпаемой множественности потенциальных возможностей. Безостановочное движение текста по кругу парадоксальным образом снимает собственно проблему замкнутости, поскольку, игнорируя смысл, освобождает от давления оппозиционностей: замкнутое / открытое, пустое / наполненное, чужое / свое. Бинарность сменяется неразличением.

Кольцо перестает быть формой, приемом и т.п., становясь способом существования текста.

Рассматриваемая нами ситуация проявляется уже в ранних текстах отечественного постмодернизма, в частности в романе А. Битова «Пушкинский дом». Указание на жанровую принадлежность не случайно, здесь возникает один из вариантов кольца, по которому движется произведение. Замкнутость круга образуется последовательной индикацией жанровых признаков и неизбежно сопутствующей столь же последовательной их симуляцией. Условности жанра воспринимаются как власть метатекста, а потому нуждаются если не в разрушении, то в деконструкции. Потому, если, например, в случае с поэмой Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» субъективация повествования, диктуемая спецификой жанра, утрируется маргинализацией самого субъекта, то в «Пушкинском доме» объективность романной нарративной структуры подменяется симуляцией описываемой реальности. Более того, первостепенные жанровые показатели замещаются окраинными, внешними, случайными: глобальность проблематики – объемом, исторический фон – позднейшим комментарием, пространственно-временная протяженность – хронологическим алогизмом, разветвленность сюжетных линий – вариантами и дубликатами одного не свершившегося сюжета, иерархия действующих лиц – условно обозначенным главным героем и его многочисленными отражениями и т.д. Появление подобных второстепенных, замещающих, или, в терминологии Дерриды, дополнительных признаков свидетельствует о наличии пустот в сложившейся системе, в данном случае – системе жанров. Вспоминая рассуждения Дерриды, заметим, что сама структура дополнения такова, что предполагает возможность в свою очередь быть дополненной, т. е. неизбежно порождает перспективу бесконечного появления все новых дополнений к уже имеющемуся (3.144-145). В результате мы получаем в исследуемых текстах непрекращающийся процесс реконструкции исходного

жанра, одновременно восстанавливающий первичные характеристики и трансформирующий их, акцентируя периферийные. Круговорот не остановим, поскольку, являясь исходным материалом, традиционная жанровая система не может быть отвергнута, а каждое новое дополнение является традицией для последующего. Вне этого кольца постмодернистский текст существовать не может, лишь закольцованность обеспечивает неразличение прежде противопоставленных новации и традиции, а он по определению не может быть ни новым, ни в полном смысле традиционным.

Очевидно, что литературный жанр сегодня подпадает под общую тенденцию распада денотативных отношений, теряя связь со своим происхождением, превращается из знака в след, означая не столько само явление, сколько его отсутствие. Отсутствие оформляется пустотой кольца, создается пространство наполнения. Таким образом, именно в ситуации постмодернистского круга цитирование жанра обеспечивает вечную «память о его прошлом существовании» (4.139), а пустотность денотата – возможность насыщения новым. Парадоксально, но роман остается романом, не являясь таковым. Впрочем, у этого парадокса есть и другая сторона. Номинация «роман» в современном контексте воспринимается не столько как индикация жанра, сколько как *название* текста. О сходных процессах писал Ж. Делез, анализируя парадоксы Л. Кэррола. Рыцарь объявляет Алисе название песни, которую собирается спеть: «Заглавие этой песни называется Пуговицы для сюртуков» (2.49-50). В нашем случае можно сказать, что у произведения есть *название*: «роман», которое в свою очередь *называется*: «Пушкинский дом». Мы имеем дело с двумя взаимообусловленными типами имен: названием и заглавием. Кольцо, здесь образовавшееся, отнюдь не абсурдно, а пустота бессмыслицы на проверку чрезвычайно интерпретационно насыщена. Поскольку имя утрачивает свою соотнесенность с называемым объектом, возможны любые подмены, и имя жанра метонимически поглощает произведение целиком.

Использование формы «роман» в качестве именной диктуется потребностью назвать смысл, содержание текста в целом, сформулировать его отношения с реальностью. Называя произведение романом, мы неизбежно вкладываем в это название вполне определенное содержание, четко обозначенный уровень проблематики, принцип наррации и т.д. Мы точно знаем, что имеется в виду, когда говорится о романе, наименование формы одновременно становится именем содержания. С этой точки зрения всякий заголовок второстепенен, если не излишен. В лучшем случае он выполняет различительную функцию. В нашей ситуации именование текста Романом было бы вполне оправдано, поскольку речь идет о судьбе жанра, точнее, жанр рассказывает историю своего современного существования, выступая едва ли не главным героем (к слову сказать, именно так поступает В. Сорокин в «Романе»). Потребность озаглавить название обнажает лакуны, провалы смысла, нестыковки ожидаемого и происходящего, некую недостаточность, которую собственно и должен заполнить заголовок. Показательно, что заголовок во многом случаен (заметим, что автор сознательно посвящает читателя в подробности выбора) и отмечен довольно сильным самостоятельным влиянием на текст, поскольку Пушкинский дом – это явление с собственной структурой, значением и существованием. В результате перед нами произведение, одновременно называемое, например, Романом и Пушкинским домом. Заголовок вступает в собственные отношения с названием, что чрезвычайно оживляет текст. Жанр перестает существовать вне текста, на уровне формы, лишь характеризуя произведение, теперь он выступает равноправным элементом содержания. Сюжет героя потому и не свершается, что в центре повествования оказываются совершенно иные сюжеты, в привычном понимании – посторонние: становление романа как события и оформление пространства Пушкинского дома как некоего объекта. Потому сутью происходящего в произведении, собственно, и является история взаимоотношения имени,

заголовка и названия. Таким образом текстовое движение устремляется не вовне, а внутрь, т. е. в круг собственного существования, а движение жанра по кольцу не приводит к деформациям, обеспечивая состояние диалога с самим собой.

Замыкание круга собственно текстового пространства совершается вполне традиционным путем рамки, или кольцевой композиции. Начало и конец произведения либо территориально, либо хронологически совпадают. Однако здесь тоже все не так просто. Прием сначала обнажается, демонстрируется, а затем и вовсе доводится до абсурда, превращаясь в антиприем. Так, книга начинается с подзаголовка первой главы – «Пролог, или глава, написанная позже остальных» и фразы: «Где-то, ближе к концу романа, мы уже пытались описать...» (1.5), а заканчивается вариантами подмены эпилога, даже не заканчивается в прямом смысле, если иметь в виду приложения и комментарии. Эффект получается соответствующий: кольцо всегда замыкается лишь «как бы», на поверку каждый раз оказываясь другим. Эта подмена должна поставить под сомнение осмысленность происходящего и, вообще, смысл как ценность. В первую очередь утрачивается смысл возвращения к началу, а следовательно, и его необходимость. Поэтому важно продемонстрировать мнимость этого возвращения или его симуляцию, или бесконечность возможных вариантов и т.д. Чем подобных примеров больше, тем лучше – случайность становится закономерностью. Поэтому кольца множатся, становясь, по утверждению автора, символом произведения.

Неслучайно первые страницы посвящены подробному воссозданию кольца пустоты, именно в нем будет формироваться Роман. Рассмотрим этот момент подробнее: «Где-то, ближе к концу романа, мы уже пытались описать то чистое окно, тот ледяной небесный взор, что смотрел в упор и не мигая седьмого ноября на вышедшие на улицы толпы... Уже тогда казалось, что эта ясность недаром... <...> [утро] размывалось над вымер-

шим городом и аморфно оплывало тяжкими языками петербургских домов... <...> утро дописывало это письмо, адресованное когда-то Петром «назло надменному соседу», а теперь уже никому не адресованное и никого ни в чем не упрекающее, ничего не просящее, – на город упал ветер. <...> На город спланировал плоский ветер, цвета самолета. Детское слово «Гастелло» – имя ветра...» (1.5). Пустота принимает самые разные формы, причем, чем дальше, тем все более материальные. Сначала – пустота абсурда: подавать как известный, очевидно скрытый финал, утрируя различие фабулы и сюжета, значит, обесмысливать сам факт начинания, настаивая на ином, внесмысловом его значении. Затем тавтологически дублирующаяся пустота чистого окна и ледяного небесного взора (чистое, не имеющее собственных черт, отсутствующее, поскольку беспрепятственно пропускающее, окно и равнодушные, прозрачные, ничего не дающие небеса, к тому же с налетом некоторой штампованности), зеркально отраженная. Нарушается традиционная архетипическая конструкция: окно – дверь в иной мир. Здесь, утратив свой символический статус, окно предстает некой предметной реализацией пустоты, впрочем, как и заледневший (овеществленный) небесный взор. Кстати, в этой исходной роли окно просуществует на протяжении всего произведения: через него Лева увидит Фаину, но, даже открыв окно, не сможет ее окликнуть (соединиться с ней), видимый через окно салют – «свет взорвался в окне» – погаснет «на уровне подоконника, обрезавшего свет в ночь» (1.286), даже не закрашенная после совершенного разгрома замазка на раме не сделает окно другим, видимым. Окно в данном случае лишь эксплицирует замкнутость кольца: даже разбив стекло, нельзя выйти за его пределы, оно фантастически быстро восстанавливается, пустота регенерируется, а событие так и не свершается. Окно выступает как некая самодостаточность, свободная от дополнительных значений, и в единственной роли – декорации. Эта декоративность снимает необходимость влиять на сюжет, какие бы надежды

интуитивно не связывали герои с окном, оно остается безучастно. В свою очередь изменения, происходящие с окном, затрагивают только внешний вид, никак не влияя на содержание, не зависимо от того, открыто или закрыто, из двух половинок стекла состоит или из целого, темнота за ним или свет.

Подобное неразличение воплощено и в толпе, такой же декорации, видимой через декоративное окно. Это следующая форма существования пустоты: все и никто, много, но ни одного нельзя выделить. 7-ое ноября обозначено пустотой толпы, утро 8-го – вымершим городом, первое породило второе, пустота, как мы уже заметили, обладает способностью самовоспроизводства. Эта регенерация достигается переходом из пустоты условно модернистской (смысл, сознание, история, экзистенция), символично представленной в метафоре вымершего города, в постмодернистскую (сама по себе, самодостаточная, облаченная в формы): языки домов, утро, пишущее письмо, ветер-самолет. Пустота абстракции находит вполне конкретное воплощение, метафоры реализуются: возникает некий «назло надменный сосед», а ветер носит имя Гастелло. Переход осуществляется по тому же принципу, что и рассмотренный нами перевод имени жанра в название произведения. Подробное прописывание пустоты, обнаружение ее вещественных отметин позволяет создать соответствующее герою пространство, столь же мнимое, сколь и существование Левы Одоевцева.

Пустота появляется на границе исчезновения↔возникновения, а именно в это состояние попадает текст. Закольцованность дает возможность найденное состояние сохранить, а затем исследовать. Последним, собственно, и занимается Битов, намеренно не отпускает героя, не позволяя ему окончательно ни исчезнуть (умереть), ни возникнуть (свершиться). И то, и другое придало бы персонажу осмысленность, он же нужен как чистое «тело» (1.6), пустота, существующая без смысла, место, предназначенное для возникновения чего-либо или от этого чего-либо освобо-

жденное. Герой сопротивляется круговороту собственной жизни, поскольку не готов признать собственную пустотность. Для него, а возможно, и для автора, она маркирована однозначно отрицательно, скажем, как вторичность. В этом смысле порождающая способность пустоты сводится к воспроизведению собственных подобий. Движение по кольцу у А. Битова происходит если и не ради истины, как это было в модернизме, например, у М. Булгакова, то еще и не во имя самого процесса, как сегодня, например, у В. Пелевина. Это первое погружение в вещество пустоты, ощущение ее повсеместности, а потому довольствующееся методичным фиксированием.

Пустота, или кольцо пустоты, бесконечно расширяясь, оказывается формой существования реальности. И здесь мы в первую очередь сталкиваемся с пустотой условно социального плана: история семьи, дяди Диккенса, деда, страны... Именно на этом уровне и пустота, и кольцо выступают в роли своеобразных концептов: Пустота как разрушение, Кольцо как оковы. Этот срез очевиден и содержит массу примеров: родители, как многие, делают вид, что ничего в стране не происходит; дети и учителя говорят пустые слова и испытывают пустые чувства в день смерти Сталина; на экзамене истории Лева, прочитавший только «Краткий курс» получает высший бал, тогда как Митишатьев с его Карамзиным и Соловьевым – три и т.д. Впрочем, социальная конкретика сопровождается ощущением экзистенциальной пустоты¹: бессмысленности, безвыходности, обреченности... Пустота как единственно реальная форма жизни. Важно, что «реальная» здесь воспринимается не как истинная, а как возможная (можно жить только так). Поэтому вторым поколением (уже начиная с родителей Левы) сомнительность такой «реальности» не замечается, ак-

¹ Здесь мы не останавливаемся на рассмотрении этого уровня пустоты, уже отмеченного в современном литературоведении. См., например, детальное исследование его в работах М. Эпштейна о пустоте у И. Кабакова (9) или М. Липовецкого о пустоте у И. Бродского (7).

центрируются не причины возникновения пустоты и невозможности выйти за ее пределы, а способы жизни в ней. Иначе говоря, в отношении к реальности первичным оказывается не выяснение ее подлинности, а ее обживание, наполнение вещами, симулирующими жизнь. Весьма информативны в этом смысле вещи дяди Диккенса, подаренные–данные на сохранение Одоевцевым. Неопределенность их семантики (с одной стороны – это знаки дома, но вместе с тем – его отсутствия); неустойчивость положения (на время / навсегда); непроясненность роли (знак расположения, благодарности / безвыходности, безысходности), противоположность коннотаций рождает пустоту (ни да, ни нет, вместе и то, и другое). Пустота существования обозначается несуществующими вещами. Внутри кольца возникает собственное движение, зарождается собственная жизнь.

Естественно, пустота начинает принимать все более личные формы. Например, три образа отца, запомнившиеся Леве (воспринимаемые как его заместители), ни один из которых не являлся собственно отцом, не совпадал бы с представлением отца о себе, да и с оценкой автора как наблюдателя. Не случайно Битов настаивает на возможности варианта (версии) биографии Левы: «весь Левин сюжет легко свертывается кольцами» (1.160), ее элементы пустотны, их можно наполнить любым содержанием. В этой ситуации мы имеем дело с пустотностью биографии как жанра. Вообще, биография в XX веке попадает в кольцо собственной условности: это либо житнетворчество, либо «делание жизни с кого-то», подражание, например, либо неподлинность, выдавание себя за другого; двойная жизнь, продиктованная двойными стандартами; игра в биографию и т.д. Так или иначе, биография оказывается, в первую очередь, языковой игрой. История Левы Одоевцева – убедительная иллюстрация этого. Она существует только как череда «сказываний», не превращаясь в последовательность событий. Лучше всех это чувствует сам герой, будучи филологом и не имея возможности вывести из сферы языка (закончить и напеча-

тать) ни одну из своих легендарных работ. Ж. Делез назвал бы происходящее театром не-представления. Не свершающаяся репрезентация, по его мнению, отделяет сцену от зрителя неким эмоциональным, звуковым и семантическим барьером (8.101-102). Нет необходимости верить или не верить игре актеров, их неподлинность не только самоочевидна, но и первостепенна. В этом смысле пустота элементов биографии принципиальна, она позволяет воспитать новое восприятие собственной субъективности, переживание собственного тела как абстрагированного, отчужденного. Биография в этом случае создается историей тела, а не разума. Как следствие, произведение насыщается разнообразными манипуляциями с телом героя, заставляя обратиться его к собственной физичности, а не сознанию, которое обманывает. В свою очередь акцентуация не-события оказывается своеобразной манифестацией отсутствия смысла. Чем больше версий биографии, чем разнообразнее наполнение ее элементов, тем менее значима ее содержательная сторона, но тем больше шансов на ее самостоятельность, проявленность.

В свое время Уиллард Куайн, один из ярких представителей аналитической философии, предложил своеобразный тест на Существование: предметы существуют, если их можно сосчитать (5). Элементы левинной биографии наличествуют, поскольку перечисляются, но вместе с тем они отсутствуют, ибо не совершаются; вероятно, их можно посчитать, но вряд ли возможно сосчитать, т.е. учесть. Они подлинно пустотны: одновременно и есть, и нет, отсутствие с потенцией к наличию. В этом смысле весь роман – диалог пустот. Можно было бы назвать их симулякрами, но ни у героя, ни у автора еще не прошла фаза тоски по подлинности, мир мнимостей еще оценивается и оценивается как негативный или, по крайней мере, болезненный. В мнимости (симулякре) очевидно стерта оппозиционность, пустота прекрасна и даже прагматична именно в своей амбивалентности, в вечном потенциальном присутствии оборотной стороны: ро-

ждения, обретения, насыщения. Для героя эта вторая фаза еще не наступила, или он ее утратил, не успев приобрести.

Поэтому как оксюморон подается совмещение практически во всех персонажах черт максимально несовместимых, уживается то, что раньше неминуемо взорвало бы личность. Дело не в том, что личности нет. Они взаимозаменяемы, как элементы биографии. Вечный Митишатъев (почти мифологический в левином восприятии), отождествляющийся с Фаиной, а по бессознательной догадке Левы, и со всеми (хотя бы по касательной: муж Альбины, Любаша, от противного – сама Альбина) и, главное, с самим Левой. Составляя молекулу («Ни один из нас не представляет собой химически самостоятельной единицы. Мы – единое целое. Где у меня дырка – там у него штырь, где у меня штырь – там у него дырка.» 1.218) на вечере в некоем таинственном, но всем известном, закрытом, но доступном исследовательском институте, Лева сам попадает в замкнутый круг: институтское кафе, в котором он находится, называется «Молекула». Именитые гости подменены X-ом, Y, Z. «Наблюдался даже такой парадокс: X, Y и Z – тоже были в списке, но только где-то ближе к концу, так что вместо них было впущено еще трое» (1.213). Присутствующие не замечают сворачивающихся колец, как не ощущают нелепости ситуации, «им лестно быть причастными» (1.214), подчеркивает автор, они не рефлектируют по поводу собственной «призрачности». Мир застывает в виде конструкции – бессмысленной, но наличествующей, форме без содержания, самодостаточной пустоте: «Смысла не больше и в нашем ребусе: Кто – Лева? Кто – Фаина? Кто – Митишатъев?» (1.218). Отсутствие смысла – основной предмет рефлексий Левы, герой занимается построением разного рода систем, стремясь его уловить, но, вопреки ожиданиям, схватывает и обналичивает пустоту: он оказывается всеми, а любой (или даже все вместе) – им самим. Связи, которые выстраивает сбитый с толку персонаж, бесконечно множатся, причем в основном за счет потенциально воз-

можных, а реальность исчезает – парадокс, мучающий Леву. «НЕОПОЗНАНЫ НА СТРАШНОМ СУДЕ», – реплика Господа, завершающая его рассуждения (1.218). Вообще, сегодня кажется, что главной деформации подвергается структуралистский тип сознания, по-видимому, не столько по воле автора, сколько как знамение времени. Привязанная к конкретике 60-х, ремарка Битова: «так математично думал филолог Лева Одоевцев» в современном контексте выглядит большим, нежели простая ирония. Для героя разрушение условий денотации, существование пустых знаков, безусловная и нескончаемая взаимозаменяемость, равно, как и утрата смысла свидетельствуют о крушении мира, о безвыходности пустоты.

Безвыходные, кольцевые отношения связывают Леву со всеми персонажами: ни одним из них он не может ни расстаться, ни соединиться. Здесь важно его восприятие, ведь герой смотрит на друзей, близких, знакомых, но никогда не видит их в прямом смысле. Видение как узнавание заменяется отражением (узнаванием в другом себя), непроницаемостью (отрицанием другого как чужого, не желанием видеть), мифологизацией (видением желаемого, а не действительного). Иначе говоря, Лева, создавая для себя образы-знаки других людей, никогда не имеет в виду истинность обозначения, его денотация – это всегда подмена. А его денотат всегда пуст. Другое дело, что и означаемое может быть пустым (например, Фаина и пустотность ее разговора на французском, в котором она ни слова не понимает, но умеет сделать вид, что поддерживает). Поэтому созерцание у героя приобретает особую форму: созерцание не мимо другого и не внутрь себя (потому что герой уверен в направлении зрения), но созерцание пустоты.

В этом смысле отношения с Фаиной – это не просто хождение по кругу, а именно погружение в пустоту. К традиционным характеристикам пустоты как отсутствия, бездарности, равнодушия, воплощенным в Фаине, добавляется пустота – не понимание, не знание чего-то важного, не

видение и не ведение (опустошается давний прием мелодрамы – утаивание, сокрытие) и, наконец, пустота как смотрение сквозь, наделение другими, подменными смыслами, неадекватность. В результате Лева не видит, не знает, не понимает и, главное, не хочет всего этого в Фаине. Не случайно Фаина никогда не существует сама по себе, но только как бы глазами героя. Именно «как бы» (автор сам на этом настаивает): этими глазами Лева смотрит через Фаину на себя, на свои «как бы» ощущения. Возможно, именно Лева и порождает Фаину. Так, на вечеринке героиня фиксирует свое раздвоение: «В нем мельком, ощущением, проскочила мысль, что Фаина не находится ни в той, ни в другой из этих разъединенных частей; ее не было, следовательно, и когда эти части были только что вместе – тем более не было, даже, быть может не могло и быть... значит, Фаина и есть сам факт раздвоения, сам разрыв, та *пустота*, что разделяет две части. Она – абстракция, ее и нет – так почему же она реальна, если вся помещается в разрыве?..» (1.159. Курсив мой – Е.Т.). Попытка идентификации героем Другого (человека, явления, абстракции) – определение его границ в пустоте – происходит по одному, уже установленному правилу, через овеществление, опредмечивание безымянного. Парадокс заключается в том, что новообретенный объект сам оказывается пустотой. Сформулировать отношение к происходящему Лева не может. Пустота как разрыв, абстракция, возможность выхода в Иное или провала в бездну устойчивость левиного мира не колеблет, в смятение приводит неожиданная реальность, вещественность пустоты, физическое столкновение с ней.

Апофеозом вещественного воплощения пустоты становится материализация самого приема: кольцо выступает в роли действующего лица. Сначала юный Лева впервые видит трамвайное кольцо (в пустоте пустыря!) и понимает, что это не метафора, как ему всегда казалось, а трамвайные пути на самом деле образуют кольцо, и оно существует. Здесь впер-

вые нарушается стройность его мифологического сознания, жизнь оказывается полной не глубинных тайных смыслов, а банальной конкретики. Затем – история с кольцом Фаины, точнее, история о кольце, потому что, как автор настаивает, речь пойдет «действительно о кольце, о самом обыкновенном обручальном кольце («желтого металла», как выразился бы следователь), о круглом дутом колечке, которое носила на своем пальце Фаина. Только о кольце» (1.141). Такого рода пристальность в описании кольца, а затем его происхождения и судьбы образует самостоятельный сюжет, где Лева – всего лишь персонаж. Кольцо проживает собственную жизнь, меняет хозяев, свой статус и ипостаси существования, уходит и возвращается, становится объектом повествования, но, подобно левиным историям, так и не свершается как событие. Факты его биографии неустойчивы, как взаимозаменяемы элементы историй о герое. Кольцо существует в уже известном нам пограничном состоянии: наличие ↔ утрата, дарение ↔ кража, дорогое ↔ дешевое, новое ↔ старое, мнимое ↔ подлинное и т.д. Причем, сколь ни были бы разнообразны движения кольца внутри сюжета, оно никогда не выйдет за пределы обозначенных границ, так до конца романа и не получив возможности однозначно определить свой статус. Показателен разговор Левы и Фаины, произошедший много позже, «когда все, так сказать, быльем поросло» (1.172): «Слушай, Фаина, сколько стоило твое бывшее кольцо? Скажи правду...» – «Почему бывшее? Всегда это и было. Оно стоит пятьсот рублей» (1.173). Бесконечная череда подмен делает обоюдный обман неразличимым: он знает, что кольцо действительно то же самое, а она истинную цену – 50 руб., причем каждый знает об осведомленности оппонента. Пустота обмана, но последовательно проигранный ритуал эту пустоту превращает в наполнение: «Примечательно, что после истории с кольцом у них был, пожалуй, самый продолжительный и мирный период их отношений» (1.173).

Воспоминание об истории с кольцом рождается у Левы в трамвае: «перед тем, как в д р у г у в и д е т ь кольцо [на руке Фаины], Лева долго смотрел на рельсы, убегающие из-под вагона в этот пустырь...» (1.172, разрядка А. Битова). Ассоциативная связанность, закольцованность двух колец в настоящем (на руке Фаины и кольца трамвая), умноженная на двойное воспоминание о прошлом (о самой истории с кольцом Фаины и о первом знакомстве с трамвайным кольцом) переводит обе данности в разряд бессмысленных и самоочевидных. И прошлое, и настоящее предметно закреплены, но от этого не становятся более достоверными, поскольку фиксирующие их предметы пустотны. Пустота как вещество поддерживается воспоминанием как субстанцией: вещество пустоты как бы наполняет форму-«реальность», которой как бы нет, ведь воспоминание мнимо. Реальность существует, но исключительно в виде ассоциаций и воспоминаний, а потому ускользает, рассыпается, означающее существует без означаемого: кольцо не значит ничего, потому что значит что угодно. Связь между кольцами оказывается вполне случайной, что и демонстрируется последующим утрированием и опрофаныванием ситуации: «Нет, оно стоит пятьдесят», – настойчиво сказал Лева. «Ну да, – сказала она, – в новом масштабе цен оно стоит пятьдесят» (1.173). Итак, кольцо, как пузырь, лопается, оставляя белый лист: не свершается событие, не изменяются герои, не завершается сюжет. Думается, что это имеет все-таки определенный «смысл», правда, не «глубинный», а окраинный, но от того не менее ценный. Важен момент взрыва. Но не символика взрыва, а физика взрыва. Так дети готовы долго надувать воздушные шары ради секундного эффекта от укола иглой. А лопнувший шарик в известной сказке Милна-Заходера – ценнее целого. Не потому, что символизирует внимание и участие, проявляющееся даже в самых нелепых формах, а потому, что демонстрирует свое неожиданное физическое состояние, разнообразя тем самым и собственные отношения с миром (помещается в горшок, что при

позитивной целостности шарика и наполненности горшка не было бы возможным никогда), и реакцию окружающих (шарик не только «входит», что при определенных условиях все-таки можно представить, но и «выходит»; и что совсем не требует комментария – полисемантическое уточнение «замечательно выходит»).

Многочисленные формы колец и проявления пустотности, как эскизы, рассыпанные по тексту, совмещаются в последних историях о Леве, или кульминационной части Романа, или вероятной финальной точке Пушкинского дома. Здесь разные формы существования текста пересекаются не симметрично. Внешне – это замкнутое кольцо пространства, кольцо обязанности, кольцо отношений, кольцо творчества (возвращение к недописанным работам, в надежде их завершить). Внутренне – кольцо биографии (мнимая смерть), кольцо возвращений сюжета (мнимый роман), кольцо литературной традиции (мнимая история).

История трех праздничных дней в жизни Пушкинского дома – это торжество пустоты. Впрочем, все начинается с самого музея, ведь именно его пространство описывается как исходная пустота в начале произведения. Пустые залы при очевидном множестве экспонатов, мнимое присутствие в музее выходного дня, пустотность собственно экспонатов (псевдонаучные диссертации, разлетающиеся из шкафа, пустотелая маска Пушкина¹ и т.п.), печать всеобщей однородности, почему и разрушения окажутся в последствии не замеченными². Пустота демонстрирует множественность собственных проявлений и активно подчеркивает их вариативность.

Это пустота – неподлинность: Лева не может быть естественным ни

¹ Ср. использование в сходной ситуации бюста Аристотеля у В. Пелевина в романе «Чапаев и Пустота».

² Здесь мы не останавливаемся на сомнительности музея как дискурса, а соответственно, разрушении Пушкинского дома как разрушении метавлияния Литературы, тщательно прописанном, например, М. Липовецким (6.121-156).

с Бланком, ни с Митишатъевым. Пустота – бессмысленность: разговоры, ведущиеся в музее, стереотипны, нелогичны, бесцельны, тавтологичны и т.п. Слово оказывается пустым – обманывающим, либо ничего не означающим. Этот эффект усиливается устранением субъекта говорения: лица стерты, голос не имеет автора. Иногда Битов пытается фиксировать имя говорящего, но делает это очевидно не последовательно, а затем и вовсе допускает абсолютную взаимозаменяемость, участвовать в разговоре может даже в принципе отсутствующий персонаж. Не только сам процесс говорения, но и наблюдение за беседующими подается как пустой, или пустотный, акт, не соотносимый с определенным референтом.

Как следствие, возникает пустота не видения, не слышания, не замечания. Люди приходят и уходят незаметно, «за всем не уследишь», – констатирует Лева (1.280). Сначала он «помнил входы – и не помнил выходов», потом и входы стираются. Момент не фиксируется, люди как будто подменяют друг друга, ничего не знача сами по себе. Количество – наполненность – меняется, но ни компоненты, ни их состав не имеют значения. Чуть позже и существование Левы ставится под сомнение: то ли мертв, то ли жив. И его действия (уход, возвращение) также не заметны для других, как никто не заметил следов ночного разрушения, свежей краски и пр. Пустота оборачивается сомнением в реальности: если в начале вечера Лева уверен в своем реальном существовании, но сомневается в существовании других, то к концу вечера, а еще более к концу праздников, эти различия стираются. Устранению различий способствует неиссякаемая порождающая энергия пустоты: вдруг проявляют себя персонажи, которых в музее на самом деле нет (Фаина, Любаша); приходят чужие, незнакомые, случайные люди (зять вахтерши, некто с золотым зубом, «другие два человека», вообще не индивидуализированные). Но и это событием не становится, появление возможно, но не абсолютно. Мнимо возни-

кающие персонажи родственны всем присутствующим в общей нереальности и парадоксальным образом предельно реальны.

Текст обрабатывает новую мифо-реальность. Только в мифе пустота, рождая мир, наделяет его значением, выпускает в жизнь, генерирует движение – ситуации, развитие... Здесь пустота «варится в собственном соку», ничего не выпуская за собственные пределы, все оставляя в стадии «как бы». В мифе вымышленное и реальное неразличимы в пользу реального (позитивного, существующего), здесь неразличение важно само по себе. Там жизнь и смерть образуют замкнутое единство, бесконечный процесс превращений. Здесь – вместеприсутствие, они не сменяют друг друга, а наличествуют одновременно, в результате – не имеют значения. Ни жизни, ни смерти нет, полная внесемантическая пустота.

Интересным вариантом псевдомифологической пустоты оказывается опьянение героев, не различающее достижение определенного физического состояния и субъективную реакцию на реальность (опьянение жизнью). Обыгрывание подобного неразличения более известно по другому произведению этого периода – поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». Здесь отметим только одно показательное совпадение: в романе Битова пустота опьянения вызывает появление привидевшихся станций (1.281).

Таким образом, пустота обозначает себя собственными средствами: вдруг становится наглядна и слышима, тогда как реальность напротив – невидима и неслышима (Лева часто не слышит, что именно говорят, хотя знает, люди говорят; не видит, что происходит, хотя знает, что-то происходит). «Что? Я не слышал... – говорил Лева с митишатьевской улыбочкой на лице. Она плавала в бесформенных уже чертах, как клетка в супе» (1.282). Неразличение предметов и звуков свидетельствует о не возможности дифференцировать себя и Другого. Более того, человека становится трудно отделить от пустоты, поскольку он оказывается всего лишь ее формой или пустой оболочкой. Тогда как пустота вполне успешно овеще-

ствляется и олицетворяется: «клетка в супе», «пауза приплыла и уплыла» (1.283), «вспухла темнота», «сумерк полз по залу», «свет взорвался в окне» (1.286) и т.п. Пустотность самоощущения начинает распространяться на восприятие мира и литературы. В свете своей новой пустотности Лева трактует Лермонтова: «кремнистый путь блестит» – «это пейзаж без деталей», «осенняя пустота» (287), снимая семантическую вариативность эпитета «кремнистый», очевидно, имея в виду больше собственные рефлексии, чем текст Лермонтова. В пустоте замыкаются прошлое и настоящее. Не только история и литература, но и более частное «народное гуляние». «Что такое народное гулянье?» – задумывается Лева (1.288) и приходит к выводу, что в современном ему виде это – форма без содержания.

Итак, серии колец неисчислимы, равно как и серии их интерпретаций, потому со всей очевидностью можно утверждать, что «кольцо» давно вышло за пределы формально используемого приема и даже преодолело свою символическую роль в произведении. Сегодня оно, в первую очередь, соотносится с обнаружением форм пустотности и, с другой стороны, представляет уникальный способ существования текста.

Библиография

1. А.Битов. Пушкинский дом. М.: «Известия», 1990.
2. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. М.: "Раритет", 1998.
3. Derrida J. La dissemination. P., 1972.
4. Derrida J. Psyché;e. Invention de l'autre. P., 1987.
5. Куайн У. О том, что есть // Даугава. 1989. № 11.
6. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.
7. Липовецкий М. Критерий пустоты // Урал. 2001. № 1.

8. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб: «АЛЕТЕЙЯ», 2000.
9. Эпштейн М. Пустота как прием: Слово и изображение у Ильи Кабакова
// Октябрь. 1993. № 10.