Максим Лепехин (Константин Чадов)

Интермедиальные эксперименты и современный религиозный опыт в сборнике «Искусство ухода за мертвецами»

Maksim Lepekhin (Constantine Chadov)

Intermedial Experiments and Contemporary Religious Experience in The Art of Caring for the Dead

Максим Лепехин (Константин Чадов) (независимый исследователь, Москва) mlepehin33@gmail.com.

Ключевые слова: современная поэзия, интермедиальность, поэзия и фотография, медиапоэзия, религиозная поэзия, эзотерика, нью-эйдж

УДК: 82-1

В статье предлагается анализ сборника Олега Пащенко и Янины Вишневской «Искусство ухода за мертвецами». Ключевой особенностью сборника является то, что в нем совмещены поэтические тексты и фотография — таким образом, он действует сразу в нескольких медийных регистрах. Интермедиальное устройство сборника отвечает сложному, композитному устройству (поэтического) субъекта, чье взаимодействие с сакральным в (пост)секулярном мире опосредовано сразу множеством факторов, например современными медиа. Совмещение разных логик репрезентации позволяет Пащенко и Вишневской инсценировать столкновение субъекта с сакральным, его подчас мучительное взаимодействие с ним.

Maksim Lepekhin (Konstantin Chadov) (Independent scholar, Moscow) mlepehin33@gmail.com.

Key words: contemporary poetry, intermediality, poetry and photography, media poetry, religious poetry, esoteric, New Age

UDC: 82-1

This article is devoted to an analysis of the poetry collection *The Art of Caring for the Dead* by Oleg Pashchenko and Yanina Vishnevskaya. The key feature of the collection is the mix of poetry and photography; in this way, it is acting in several media registers at once. The intermedial structure of the collection is echoed in the complicated, composite structure of the (poetic) subject, whose interactions with the sacred in the (post)secular world is mediated by a multiplicity of factors, for example, by contemporary media. By combining different logics of representation, Pashchenko and Vishnevskaya stage the encounter of the subject with the sacred, and its sometimes painful interaction with it.

В этой статье я хотел бы поговорить об одной из форм, которые может принимать современная религиозная поэзия. Этот вопрос уже обсуждал Илья Кукулин, выделивший несколько сущностных черт того, что он назвал «новой религиозной поэзией». В современном — секулярном — обществе Кукулин отмечает все больший интерес к неканонической религиозной образности. В России она возникает в том числе на фоне противоположной, консервативной и архаизирующей тенденции, в которой религиозная, прежде всего христианская, образность используется для утверждения реакционной идеологии. В религиозной поэзии 2000-х изображение трансцендентного всегда должно быть остранено и опосредовано, например иронией, перед тем как утвердиться в новом качестве. В какие бы формы ни выливалось это остранение, речь всегда

идет о «радикальной проблематизации современного субъекта» [Кукулин 2019: 356]. Неканоническая религиозная образность позволяет вести разговор о современных страхах и проблемах, о тяжелом наследии XX века и обо всех противоречиях XXI-го, постоянно при этом переопределяя, что может значить религия и трансцендентное в современном мире. Такой разговор ведут поэты и супруги Олег Пащенко и Янина Вишневская.

Олег Пащенко — одновременно поэт, художник и веб-дизайнер — выпустил в 2009 году сборник «Искусство ухода за мертвецами»¹, фотографии к которому сделала Янина Вишневская. Одна из тем, занимающих Пащенко, — это новые формы религиозного и эзотерического опыта в условиях новых медиа, будь то видеоигры или пространство интернета. Как показал историк современного эзотеризма и контркультуры Эрик Дэвис, новые технологии приносят с собой и новые формы воображения, которыми подпитываются религиозные, нередко мистические, представления. Технологию Дэвис предлагает воспринимать как трикстера, который смешивает технологическое и религиозное в комбинациях, которые невозможно угадать заранее [Дэвис 2008: 22].

В «Искусстве...» Пащенко и Вишневская предлагают посмотреть на религиозный опыт как на опосредованный фотографическим воображаемым. Фотографию, конечно, нельзя считать новой технологией, но она с самого своего появления была связана с дискурсами если не сакрального, то мистического: приписывая фотографии научную объективность и прибегая к ней, например, на спиритических сеансах, европейцы XIX века находили все новые и новые доказательства существования потусторонних сил и загробной жизни. Ее связь с дискурсом религии и сакрального сохраняется и по сей день уже в иных формах. Эти связи поддержаны устройством фотографии как особой семиотической системы — именно оно позволяет Пащенко и Вишневской нюансированно вести разговор о современном религиозном опыте. На этих связях я и хотел бы остановиться подробней.

Фотография и сакральное

В статье «Недостижимый свет: фотография и сакральное» культуролог Питер Д. Осборн обсуждает пересечения дискурсов фотографии и религии. Он демонстрирует, что нередко как в ранний, так и в более поздний дискурс о фотографии проникала теологическая риторика. Осборн отдельно останавливается на вопросах репрезентации — в этом проблемном поле фотография и религиозные практики обнаруживают точки схождения. Так, например, индексальная природа фотографии делает ее похожей на реликвию. Реликвии были свидетелями сакральных событий и/или принадлежали определенному святому, а теперь они свидетельствуют о явленности сакрального. Будучи при этом материальными знаками, указывающими на свою имматериальную сущность, на возможность посмертного бытия, они действуют одновременно как индексы и символы. Фотография действует как реликвия, когда она включена в работу скорби: фотографии заверяют бытие умершего человека и реальность

¹ Все стихотворные цитаты даются по изданию: [Пащенко, Вишневская 2009], цифра в скобках указывает на номер страницы.

прошедших событий и одновременно указывают на них как на недоступные, иномирные, то есть сакральные [Osborne 2019a: 88].

Осборн уточняет свои наблюдения с помощью концепции парасакрального, разработанной философом Виктором Тэйлором [Taylor 2000]. Согласно Тэйлору, в современном мире не осталось универсального сакрального — после устранения «трансцедентального означаемого» сакральное не может быть безразлично к формам своей репрезентации, оно зависимо от дискурсивных форм и через них проявляется. Другими словами, сакральное становится гетерогенным. Парасакральное — это сакральное, которое учитывает эффекты форм собственной репрезентации: этот концепт позволяет приблизиться к сакральному и универсальному через негацию. Человек всегда имеет дело с ощущением собственной конечности и смертности, а в мире, где отсутствует универсальное сакральное, ему приходится постоянно обновлять само его определение, которое обнаруживается только на границах разных форм репрезентации. Осборн так формулирует эту проблему: «Оно [парасакральное] представляет собой возвращение к сакральному, которое теперь, однако, воспринимается как "необходимая фикция" — с его помощью мы, сталкиваясь с пограничным, определяем и переопределяем себя. Оно расположено на границах рациональности, чувств и ощущения конечности, в том месте, где язык, культурные ценности и формы репрезентации начинают давать сбой» [Osborne 2019b: 96]. Для фотографии взаимодействовать с сакральным значит поверять собственные границы, свою способность репрезентации мира. Эти границы уже заданы правилами дискурса, которые, например, определяют фотографию как знак, непосредственно связанный со своим референтом.

Об искусстве как о способе продемонстрировать ограниченность любой из систем репрезентации писал Жан-Франсуа Лиотар в своем анализе категории возвышенного. Возвышенное — категория эстетики Эдмунда Бёрка и Иммануила Канта, она обозначает явления, которые превосходят возможности нашего воображения и не поддаются репрезентации. Эти грандиозные явления, например стихийные бедствия, заставляют переживать двойственное чувство страха и удовольствия. Искусство устраняет непосредственную опасность, позволяя переживать возвышенное как усиление интенсивности переживаний. Согласно Бёрку, усиление интенсивности в живописи возможно только через ослабление ее миметических свойств. Поэтому современное искусство, по Лиотару, порывает с прежними конвенциями репрезентации и изобретает все новые и новые, стремясь «представить непредставимое», то, на что оно не может указать прямо. Задача искусства в XIX и XX веках это «свидетельствовать о неопределенности» [Lyotard 2012: 539]. Чувство возвышенного в постмодернизме — это ощущение того, что ни одна из систем репрезентации, ни одна из дискурсивных формаций не является конечной и всеобъемлющей.

Лиотар не связывает напрямую переживание возвышенного с опытом сакрального. Однако такое сопоставление можно увидеть уже у Бёрка. В эксплицитной форме оно представлено в работе «Священное» (1917) немецкого религиоведа Рудольфа Отто [Отто 2008]. Отто описывает особый род сакрального переживания — нуминозный опыт, то есть опыт явления сакрального (эпифания), явления божества во всем его могуществе. Нуминозное является как ужасающее (Отто использует латинское слово «tremendum»), оно вызывает у человека чувство тварности, абсолютной зависимости от творца. Кантовское

возвышенное Отто называет одним из самых близких аналогов нуминозного². Нуминозное/возвышенное у Отто предшествует любым рассудочным структурам, это чистый аффект, поверх которого затем выстраиваются семантические структуры в виде религиозных систем. У Лиотара все несколько иначе: для него важна интенсивность переживаний, указывающая на запредельное, непредставимое и приводящая к «онтологическому смещению» (dislocation); но эти переживания возникают уже как эффект столкновения множества дискурсивных систем. Вновь мы видим, что сакральное, на этот раз в форме возвышенного, проявляется как результат (мета)дискурсивных операций.

Как уже было сказано, и Лиотар, и Осборн с Тэйлором акцентируют неразрывную связь сакрального и репрезентации. Этот акцент особенно важен в случае со сборником Пащенко и Вишневской, интермедиальным произведением, совмещающим разные типы медиа и логики репрезентации. Пащенко и Вишневская продолжают традицию интермедиальной религиозной поэзии, которая в русской традиции берет начало с визуальных стихов Симеона Полоцкого. У Пащенко и Вишневской разные медиа несводимы друг к другу: ни язык, ни визуальные образы не отсылают к единому трансцендентному сакральному (как в знаменитом тексте Полоцкого в виде креста), оно возникает как конфликтное в своей основе на пересечении нескольких систем репрезентации.

Выражение сакрального у Пащенко гетерогенно уже на уровне поэтического дискурса: разные формы неканонической синкретической религиозности, возникающие в текстах, суть разные системы репрезентаций. Уже они демонстрируют, как сложно устроен современный религиозный опыт, в котором сакральное можно ухватить только на границах дискурсивных систем. Вишневская же в фотографиях инсценирует явление сакрального, оборачивающееся утратой фотографией способности репрезентации; именно инсценировка позволяет увидеть дискурсивный характер религиозного опыта. Вместе же тексты Пащенко и фотографии Вишневской проблематизируют формы современного сакрального, опосредуя его несколькими системами репрезентации: поэтическим языком и формами воображения, порожденными новой технической и медийной средой; сама фотокамера, которая определяет устройство субъекта и формы его опыта и отношение с миром, становится одной из таких сред. Каждая из этих сред и все они вместе позволяют субъекту артикулировать свои отношения с сакральным, претендующим на абсолют и грозящим этот субъект уничтожить. Субъект помнит о своей конечности и не может ее бежать, стремится к сакральному переживанию, но постоянно старается очертить собственные границы. Проследим, как это происходит.

Искусство ухода за мертвецами

Тексты и фотографии сборника моделируют такое состояние поэтического субъекта, при котором он оказывается насильно элиминирован, стерт вследствие катастрофической разъятости самого мира, в котором он действует, — это справедливо и для ранних текстов Пащенко, созданных в 1990-е годы и вошедших в сборник «Узелковое письмо» [Кукулин 2002].

² Более подробно о сопоставлении нуминозного и возвышенного см.: [Зенкин 2011: 205—211].

Тексты из книги 2009 года возникли после продолжительного перерыва. Новые стихотворения указывают на интерес Пащенко к разнообразным формам неортодоксальной неканонической религиозности, или, как сформулировал это Кирилл Корчагин, к «православной доктрине, понимаемой через призму визионерского "нью-эйджа"» [Корчагин 2010: 253]. Катастрофическая расколотость субъекта в новых стихотворениях является результатом его взаимодействия с сакральным — эта ситуация возникала уже в первом сборнике, но именно в «Искусстве...» она становится главной темой.

Среди течений, которые Пащенко прививает к православной доктрине, присутствуют неоязычество, оккультный традиционализм, а также опыт так называемого эзотерического подполья Британии, участники которого скрестили наследие психоделических 60-х с эзотерическими учениями, в первую очередь кроулианством и гностицизмом. Само название сборника отсылает к роману Роберта Пирсига «Дзен и искусство ухода за мотоциклом», посвященному в том числе изложению одной из доктрин нью-эйджа.

Важно при этом учесть, что каждое из привлекаемых течений остранено своеобразной макабрической иронией — например, перевод Хильшера снабжен цитатой из советской песни «Марш монтажников», которая звучит в фильме «Высота»: «гляди уже спустился / к нам ворон-птицеед // он держит нас, и с высо- / ты шлёшь нам свой привет» (обратим внимание на разложение слова — из «высоты» вычленяется «ты», — маркирующее дестабилизацию мира, вызванную богоявлением). Течение очищено от своего идеологического наполнения, оставаясь при этом источником для преобразования сознания и вслед за ним — конструкции поэтического субъекта.

В текстах и фотографиях Пащенко и Вишневская моделируют сознание, находящееся в экстремальных и измененных, лиминальных состояниях: к ним относятся и состояние болезни, дремы или бессонницы (скорее, даже намеренной депривации сна как одной из возможных оккультных практик), алкогольное и наркотическое опьянение, которые в части упомянутых течений служат средством для трансцендирования сознания. Сознание, тем или иным способом преодолевающее свои границы, оказывается под угрозой размывания и уничтожения, поэтому рекуррентной темой у Пащенко становится ситуация приближения к смерти. Так, уже первый текст сборника, «череп и молод», акцентирует близость жизни и смерти, из которой вытекает и постоянная близость сакрального. Герою стихотворения скоро должно исполниться сорок лет; сорок дней, согласно некоторым православным верованиям, продолжаются мытарства души в аду: «Скоро сорок, готовимся, / бегаем по утрам, отжимаемся, / как-то ритмически организуем речь» (с. 5).

Второе стихотворение, «мёд», фиксирует сдвиг к образу героя как существа слабого: «Мне мама в детстве выколола глазки» (с. 7). Что еще важнее, заканчивается текст ссылкой на парапсихологические практики Станислава Грофа — чешского и американского психиатра, разработавшего технику холотропного дыхания. Согласно Грофу, с помощью определенных дыхательных техник, и особенно — учащенного дыхания, приводящего к гипервентиляции легких, можно войти в состояние измененного сознания. В этом состоянии человек испытывает те же ощущения, что он переживал при своем рождении, причем этот опыт связан и с переживанием смерти, отрыва от матери. Таким образом, Пащенко, вероятно, сопоставляет ритмическую организацию речи — поэзию — с холотропным дыханием, которое индуцирует сакральные переживания:

Ведь мама мне когда-то выколола глазки, вследствие чего, физически, я— инвалид и быстро устаю, когда о только что увиденном рассказываю. Мне надо выпить или выспаться, я на Второй Перинатальной раненый.

(C. 7)

Пащенко связывает эти эзотерические переживания с опытом человека, пережившего военные действия. Приметы войны и террора встречаются в некоторых текстах сборника — «умер», «красное смещение», «смарагду», «сверкалочка», — война выступает как еще одно лиминальное пространство, дестабилизирующее устройство субъекта.

Сопоставляя поэтические тексты и фотографии, можно предположить, что визуальный ряд как раз и имитирует зрение раненого человека, находящегося в измененном состоянии сознания, которому мир открылся в незнакомых, катастрофических своих ипостасях:

Колыханье оборванных трубок, шипение, брызги этого самого. Такой человек слышит необычные звуки, созерцает странные образы.

(C.31)

Все большее упразднение миметического сходства, благодаря которому в изображении проявляется сакральное, имеет теологическую перспективу, важную для Пащенко. Михаил Ямпольский, анализируя повесть Лескова «Запечатленный ангел», обращается к эпизоду, в котором лик ангела на иконе запечатывают сургучом. Ямпольский связывает это действие и его результат — уничтоженную икону — с понятием кенозиса. Христос, согласно христианскому вероучению, был воплощенным образом Божьим, который уничтожил/опустошил (это и есть значение глагола «kenos») себя во время крестных мук и лишился этого образа. Антимиметическое изображение есть в таком случае подражание Христу в его муках. Такое «самоотрицание изображения» позволяет перенести почитание с изображенного, с идола, на его первообраз [Ямпольский 2007: 500]. При этом речь может идти не только об изображениях, воспроизводящих лица и лики, но и вообще о любых образах [Там же: 502].

Намеренное применение практик по расширению сознания и/или пребывание в лиминальном состоянии, близком к смерти, можно считать одной из форм кенозиса — субъект во время подобных практик умаляет себя, открываясь навстречу сакральному. «Опустошение» субъекта приводит и к уничтожению привычных образов мира.

Это предположение, однако, нуждается в уточнении и развитии. Обратимся для начала к тексту «битца», фоном для которого, вероятно, является дело «битцевского маньяка» 2006—2007 годов. Таким образом, уже заглавие отсылает к ситуации насильственной смерти, развоплощения сознания, которая в тексте, впрочем, заменяется на ситуацию самоубийства; этот аутореферентный жест и объясняет отчасти разъятость субъекта на «я» и «он», убитого и убийцу в одном лице. Герой текста прыгает из окна («из окна человечек / выходит...»; «гремит и пружинит карниз / пустой, оцинкован, как вёдра») — именно этот момент перед прыжком и запечатлевает фотография

 $(uл. 1)^3$. Субъект текста неустойчив: речь ведется то от первого, то от третьего лица, а благодаря совмещению театрального пространства и пространства сна подчеркивается условность и эфемерность любой из позиций говорения:

Как дамой накрытый валет, не виден под ночерью вечер. Смотрю, из окна человечек выходит и движется в лес.

Строений углы обогнув, вплывает в смятенную темень, и тёмные тени растений его пеленают. В плену

он видит какие-то сны, развитие и продолженье, как он продолжает движенье под сенью бессонной сосны.

Жужжит в деревах шестерня, луна опустилась на нитке, за нею спускаются лунные детки и обступают меня.

(C. 15)



Ил. 1

³ Слово «битца» можно в стиле орфоарта («языка падонков») прочесть как эрратив от слова «биться». Такое прочтение сигнализирует об еще одном источнике неообэриутской эстетики, которую Пащенко разделяет с другими авторами своего поколения.

Фотография, сопровождающая текст, снята с увеличенной выдержкой: от домов будто отслаиваются их фантомы, сами они становятся зыбкими, начинают просвечивать. С технической точки зрения длинная выдержка означает, что затвор фотокамеры дольше остается открытым, и на снимке в виде силуэтов, возникающих вокруг вещей, запечатлеваются изменения, материализуется время. При этом события разворачиваются не последовательно, а явлены все разом, симультанно. В сборнике мы имеем дело с нагромождением времен, со столкновением разных его моментов — подвергнутые декомпозиции, мозаичные кадры, либо же, наоборот, размытые и расфокусированные снимки эквивалентны раздробленному строению субъекта.

Каковы следствия из того, что фотографии в сборнике представляют собой зрение субъекта, опосредованное фотокамерой? Обратимся к теории фотографии, разработанной Уильямом Флюссером. В отличие от многих других теоретиков, Флюссер начинает не сразу с разговора о финальном продукте фотографирования — снимке, — его рассуждения содержат несколько промежуточных этапов, среди которых — анализ действия фотокамеры. Флюссер разделяет саму фотокамеру, продукт индустриального производства, и принцип ее действия как аппарата, который связан уже с логикой постиндустриального общества. Споря с Маклюэном, Флюссер пишет, что аппараты не являются продолжением органов человека (как это происходит в случае с индустриальными орудиями труда), пользователь связан с ними иначе — через возможности, которые аппарат предоставляет и которые пользователь перебирает, играя; фотоаппарат и человек «сливаются в единое целое» [Флюссер 2008: 30].

У Пащенко в тексте «перед сном» встречается пример такого симбиотического слияния человека и фотоаппарата: «ранние сумерки, выдержка 100, смирение 5.6» (с. 57) — параметр «выдержка» омонимичен черте характера, а смирение, в свою очередь, поддается цифровой калибровке. Кроме того, в теории Флюссера мир становится поводом для реализации всех возможностей программы, заложенной в аппарат, а через ее посредство — и образа, который бы запечатлел определенное «положение вещей». В поисках нового образа фотограф совершает переходы в мире, «преодолевая барьеры отдельных пространственно-временных категорий», однако вскоре понимает, что количество таких переходов бесконечно [Там же: 42—43].

Ни один из кадров и ни одно из создаваемых им «положений вещей» не будут последними, единственная константа в обращении с аппаратом — это неупорядоченность того почти бесконечного числа вариантов, которые он позволяет реализовать. Сам мир, на который фотограф смотрит через аппарат, становится родом лиминального пространства, техника обеспечивает приближение к сакральному и его переживание в экстремальных состояниях, которые сама же провоцирует.

Наглядно конфликт потенциально бесконечных точек зрения, уничтожающий миметическую сличимость, виден на фотографиях с монтажным напластованием снимков, сделанных будто бы с разных точек зрения, в разные моменты времени (ил. 2). Кажется очевидным, что фотография к тексту «развязывание узлов» снята из квартиры многоэтажного дома, однако окно не открывает путь взгляду, а, напротив, опрокидывает его в иную, апокалиптическую, ахроническую констелляцию. Соседний с фотографией текст схожим образом построен на мотиве смены циклического движения на центростремительное влечение к событию, подрывающему привычное восприятие, выводящему сознание в другую темпоральность:

Повернуть ключ дважды по часовой стрелке.

Сесть пред огромным и чистым окном, любуясь на то, как редки летающие снежинки. Как смеркается. Как кружение по циферблату, круг за кругом, не то что выходит на финишную прямую, но радиус устремился к нулю, и в этой точке — Божественный зрак, пронзительный свист, перемена мест слагаемых, уменьшаемых и вычитаемых.

(C. 9)



Ил. 2

Итак, субъект при взаимодействии с сакральным, проявление которого опосредовано различными техниками по расширению сознания и принципом работы фотокамеры, утрачивает собственную агентность. В сборнике можно, однако, выделить и тенденцию ко все большей релятивизации сакрального, к обретению субъектом все большей независимости, ради которой приходится пройти через опыт уязвимости.

Игра не на равных

Теорию Флюссера можно истолковать на теологический манер в еще одном аспекте, что может быть продуктивно для анализа работ Пащенко и Вишневской, которые, прибегая к подобному техномистицизму, одновременно иронизируют над ним. Согласно Флюссеру, постиндустриальное общество устроено как иерархически организованная цепь программ [Там же: 32—33]. Пользователь поэтому не владеет аппаратом — его притязания ограничены вышестоящими программами, которые и определяют спектр предоставленных ему возможностей. В христианской перспективе такой метапрограммой для камеры будет Бог как источник света, обеспечивающий функционирование камеры. Этой точки зрения придерживался шотландский физик и натурфилософ Дэвид Брюйстер, один из ранних апологетов фотографии, для которого она была новым шагом на пути к божественному совершенству [Harley 1988: 298]. Фотография, по Брюйстеру, есть форма божественной истины, поскольку она сразу же и без посредников запечатлевает божественный свет.

Разница между позицией Брюйстера и Пащенко/Вишневской в том, что для первого такая связь между Богом и его явлением миру — безусловное благо, вторые же ее проблематизируют. Их позиция ближе к теории Флюссера, в которой между уровнями программ устанавливаются властные, порой антагонистические, отношения. Так, на одной из фотографий Вишневской (uл. 3) божество являет себя через свет, который уничтожает субъекта, неспособного пережить этот нуминозный опыт; о том же идет речь и в соседнем с фотографией тексте:

Вспышка.
В лесу, где солнце
протискивается между ветками,
паче чаяний мы застигнуты
Божественным Светом
<...>

Мы во гробех, словно в камере фотопленка, засвеченная Нетварным Сиянием. Даром что нет ни пламени, ни диаволов. Видимо, все-таки мы в аду.

(C.33)

Божество, с которым пытается сообщаться герой сборника, порой как будто само играет с героем, подавая знаки, которые невозможно расшифровать; сакральное является, разрушая референцию, но оно не ошеломляет, а запутывает. Так, в тексте «иногда выбегают олени» происходящее при всей поверхностной понятности восстановить проблематично: герой или сбивает оленя и смотрит на него, наклонив лицо (и тогда дорожный знак появляется слишком поздно), или же он сбивает сам знак (но тогда перед ним нельзя было бы остановиться). Само слово «знак» остается пустым, не отсылая ни к чему определенному, а божество приобретает черты беса:



Ил. 3

Представь, едешь ты по грунтовой дороге на старом «шеви». Вдруг как будто что-то изнутри толкает в спину словно сердце переваливает через лежачего полицейского; что-то внутри вынуждает тебя остановиться у знака, предупредившего тебя о том, что на дорогу иногда выбегают олени. «Если ты ждешь знака, посмотри вокруг». Ты выходишь из машины, не захлопнув дверцы, на поролоновых ногах приближаешься к знаку, наклоняешь к нему лицо, и вдруг слышишь: хи-хи. хи. хи. хи. хи. ха-ха-ха. хе-хе

(C. 11)

Образ божества в сборнике напоминает одновременно ветхозаветного Бога, с которым боролся Иаков, и гностического демиурга. В тексте «смарагду» Пащенко перетолковывает на гностический манер герметический принцип «то, что вверху, аналогично тому, что внизу», содержащийся в главном герметическом тексте, «Изумрудной скрижали» (словосочетание «tabula smaragdina», возникающее в тексте, — это и есть название скрижали на латинском). Богоявление здесь — это на самом деле череда непрекращающегося насилия, спускающегося от одного демиурга к другому:

парни, мы все подохнем и встретимся во гробех. вспыхнет шарахнет жахнет и я увижу вас всех

Интермедиальные эксперименты и современный религиозный опыт...

мы молнии с неба, мы цапли, плачь, лягушачий народ, роняем кровавые капли среди изумрудных болот.

(C. 19)

В других текстах сборника Пащенко развивает этот гностический сюжет. Чтобы лучше увидеть один из важных его аспектов, вспомним слово, которое использует Флюссер для описания взаимодействия пользователя и аппарата: игра. Флюссер указывает на амбивалентность этого действия: в игре с аппаратом пользователь всегда отчужден от себя самого, число возможных комбинаций в аппарате намного превосходит имеющуюся у пользователя способность игры; кроме того, действия фотографа всегда определяются программой самого аппарата [Флюссер 2008: 43]. Игра становится одной из универсальных категорий сборника — в пространстве игры герой может попытаться оспорить сложившиеся властные отношения с божеством.

Игра у Пащенко — это пространство неопределенности, часто связанное с переживанием сакрального. Например, в стихотворении «на черный день» игра в шахматы заставляет героя испытывать страх, приоткрывающий субъекта навстречу нуминозному. Герой становится свидетелем тому, как шахматная партия перерастает в Рагнарёк, день, в который и должен появиться Нагльфар, корабль из ногтей мертвецов:

В без-семнадцати-час белый король стрижет ногти на левой руке. Черный корабль из ногтей, раковина, корабль из ногтей, сливное отверстие... < ... > множество черных фигур угрожает ему и всему, страх наполняет страхом всю мою жизнь, я боюсь испугать бояться до смерти умереть.

(C.63)

К модели игры, на этот раз видеоигры, Пащенко еще раз обращается в тексте «где сердце», где вновь возникают гностические мотивы. Стихотворение начинается с измененной цитаты из арии Германа в «Пиковой даме» Чайковского: «Что наша жизнь? survival horror» (с. 71). Вместо обобщенного ответа из оригинала, «игра», Пащенко указывает конкретный жанр видеоигр, в котором игрокам приходится бороться за жизнь, сталкиваясь с монстрами — например, с зомби, которые встречаются в стихотворении Вишневской, откуда Пащенко позаимствовал эпиграф. В этом опасном пугающем мире, в симуляции, люди оказываются благодаря разработчикам, за которыми видятся все те же демиурги. Герой вынужден играть по правилам божества, поместившего его в этот мир.

Заместителями богов в этом тексте выступают насекомые, бабочки, которым герой приносит в жертву собственное сердце. Насекомые часто возникают в текстах сборника («комикстрип», «именно так»), их присутствие каждый раз маркирует близость сакрального, иноприродного человеку. Жужжание насекомых, описанное в тексте «чистосердечный приступ», возникает и в других стихотворениях: жужжат театральные механизмы в «битце», молния в «хочу поделиться...» трещит, как «электронасекомое».

Связь насекомых, игр и сакрального проясняется в стихотворении «сонет». Пащенко играет на многозначности слова «bug», означающего и «жук», и недочет в (игровом) коде, который либо нарушает правильную работу программы, либо позволяет действовать в обход установленных правил:

О, я, наоборот, стараюсь относиться к телу как к немного там и сям протекающему скафандру. К организму как к механизму, удобства и неудобства, bugs and features.

(C.83)

Функция багов у Пащенко двойственна, остранена иронией. Это ирония мерцающая: первоначальный смысл не отменяется ироническим жестом, он все еще виден за ним и все время выходит на поверхность; с похожим движением плоскостей и планов мы еще встретимся ниже. В этом тексте баги, с одной стороны, обнаруживаются в самом теле — поломки в его функционировании, приближение к смерти, и обеспечивают изменение сознания и встречу с нуминозным. С другой стороны, Пащенко отсылает к иронической фразе «не баг, а фича (feature)», переводя ее в онтологический план: организм не (только) прорывается к сакральному с помощью багов, он (еще и) вырастает из них, создается ими как изначально гетерогенный. Баги в этой своей второй функции (не отменяющей, напомню, первую) суть разные системы репрезентации, подрывающие унифицированный порядок/код репрезентации.

Иными словами, тело в своем движении к смерти вовлечено во взаимодействие с сакральным, и те же механизмы, которые позволяют приблизиться к сакральному, дают возможность держать его на расстоянии. Например, герой может критиковать притязания сакрального на абсолют, переписывая значение первого и представляя его как часть дискурса идеологии. Это происходит в тексте «именно так» — в нем насекомые, знаки сакрального, становятся элементом имперского пейзажа.

В тексте «хочу поделиться с вами опытом созерцания тварного света» Пащенко субверсирует саму ситуацию богоявления: нетварный свет, в который Христос облекся на Фаворе, превращается в «тварный» свет, в молнии, которых пугается подчеркнуто комичный герой. Слова «жужжащей, как электронасекомое», как и финальная фраза «я был в ужасе», — ироничны, а текст в целом является иллюстрацией тому «парадоксальному сочетанию кенозиса и богоборчества», которое Кукулин назвал одной из черт «новой религиозной поэзии» [Кукулин 2019: 361]:

Я досчитал до семи, но ничего не последовало, кроме жужжащей, как электронасекомое, тишины. Отъял руцы мои от ушей моих.

Далее, рядом с обыкновенными, видел и шаровую молнию. Я вдругорядь притих, зная, что могут быть вспышка и взрыв. Но не было взрыва.

(C.77)

Пример такого противоречивого взаимодействия с сакральным можно увидеть в стихотворении «перед сном», где сходятся уже обозначенные мотивы и проступают новые. Этот текст позволяет увидеть новый вариант субъектности, которая движется навстречу сакральному переживанию, но стремится не потерять себя окончательно; субъектности, которая борется и спорит с неидеальным божеством и находит себя в нем.

В первой строфе языковая игра закладывает мотив смещения, движения и неустойчивости:

ранние сумерки, выдержка 100, смирение 5.6, за туманом и за запахом горького миндаля через кровь, пот, пьянство, гортанобесие, сияние тварное, сияние сортировочное.

(C.57)

Эпитет «сортировочное», за которым скрывается «сортировочная железнодорожная станция», деформирует семантику слова «тварное» — по соседству с ним оно прочитывается как сияние товарное, что вновь отсылает к модели вокзала, транспортного узла, на котором никогда не прекращается движение (в свою очередь, проглядывающее просторечие «сортир» отсылает к хтоническому пласту текста, который затем еще раз проявится в словах «червячная передача»).

Вторая строфа продолжает этот мотив движения, помещая субъекта в вечно смещающийся мир, за которым тот не поспевает:

всё проходит, и я как бы лающая на всё проходящее маленькая собачка. я лилия, поставленная в коньяк. проигравший сегодня покупает себе выпивку

(C.57)

Мотив смещения, недостижения или «перелета» — сквозной в сборнике. Названия некоторых текстов отсылают к ситуации накануне или после важного или даже эсхатологического события: «перед свадьбой», «ночь после рождества», «день осьмой»; отслаивающиеся контуры предметов на фотографиях смещены относительно изначальной вещи. В стихотворении «ankoku butoh» смещения приводят к развоплощению субъекта:

Не донеся до рта еды, или не дошагнув единого шага, или где-нибудь на полуслове спохватился: ба! я же гол и бел, полупрозрачен. Словно бумага, на которой никем не написано никаких слов.

Кто сей? с чем отождествлён? Где он. Я — где. Я — ствол какого-то дерева, бел и гол, полуобозначен. Какие у меня были листья, имя, плоды, какой пол?

(C. 91)

Сходный процесс происходит и в третьей строфе текста «перед сном». Субъект растворяется в сложной системе зеркал: вначале строфы возникает vis-à-vis,

Другой, с которым герой ведет диалог — этот диалог и запускает постепенное ослабление референции, заметное на фотографии. Через Другого является сакральное, разрушающее привычные образы, что дает основание думать: эта инстанция, этот Другой и есть божество, причем в нем акцентированы его хтонические черты («червячная передача»), свидетельства его связи с сакральным. Сакральное персонифицируется, взаимодействие с ним инсценируется как сложно устроенный, неравноправный диалог:

по сверхплоскому телевизору лица моего vis-a-vis идёт какая-то червячная передача. знаешь что, дорогой, давай просто съешь своё сердце, скажи пожалуйста, я что, сейчас с зеркалом разговариваю?

(C.57)

На связь же телевидения и трансляции с миром смерти Пащенко указывает в тексте «как все пройдет», героя которого после гибели показывают на телеэкране, в который превратилось небо. В «перед сном» экран телевизора претерпит еще несколько трансформаций, поэтому важно вспомнить о той роли,
какую экран играет в строении субъектности. Согласно Михаилу Ямпольскому,
экран как поверхность для записи и/или проекции — это овнешненная сцена
субъектности, которая не просто дополняет субъектность человека, а является
необходимой ее составляющей [Ямпольский 2012: 73].



Ил. 4

У Пащенко эта система экранов намеренно осложнена, в ней сходятся логики сразу нескольких плоскостей-экранов, делая процесс самоопределения по от-

ношению к сакральному безостановочным и бесконечным. Вернемся к последней строфе, чтобы это увидеть. Экран, по которому уже ведется трансляция в этом случае трансляция телевизионная, — уже есть род эпифании: нечто невидимое, стоящее за явлением, являет себя через разрушенный/разрушающий образ. Отметим при этом парадоксальную игру глубины и плоскости — черви в земле и «сверхплоский телевизор». Пащенко имеет в виду и «белый» телевизионный шум, помехи, из-за которых экран приобретает сложную топологическую структуру: поверхность как устойчивое поле исчезает, она слагается из бесконечного количества то открывающихся, то закрывающихся провалов. Эта неустойчивость поверхности отзывается в конце строфы: в последнем стихе Пащенко вновь деформирует привычное словоупотребление, подставляя во фразу «я что, со стеной разговариваю?» зеркало вместо стены. Сама фотография (ил. 4) построена как асимметричное зеркальное отражение, как будто изображающее столкновение двух временных рядов. При этом важно, что при распаде референции на снимке сохраняется важная индексальная деталь тень фотографа. Демонстрируется и само условие проявления сакрального: оно становится в определенной мере зависимым от самого человека — тень позволяет увидеть, что он держит в руках камеру. Персонифицированное сакральное выведено как несговорчивое, даже капризное: «я что, со стеной разговариваю?» — так обычно разговаривают с ребенком; в том числе эта интонация позволяет субъекту противостоять разрушающему эффекту эпифании. Однако странным образом именно такая неподатливость сакрального позволяет субъекту увидеть и утвердить себя в нем хотя бы в виде собственного слабого отголоска — тени как (неполного) эквивалента отражения. Воля ни одной из сторон уже не является финальной: приближение к сакральному представлено как необходимое и неизбежное противоборство с ним и субъекта — с самим собой.

Заключение

Поэтико-фотографический проект Пащенко и Вишневской демонстрирует, как сложно и гетерогенно устроен опыт сакрального в современном секулярном мире. Он никогда не дается как готовый, а обретается субъектом в сложной борьбе с самим собой. При этом важно помнить, что переживание сакрального — это часто еще и коллективный опыт. У Пащенко также заметен этот интерес к коллективным формам переживания, к их генезису в социальном устройстве общностей: это заметно уже в тексте «именно так» и разработано в стихотворениях «хорошие люди» и «родина». Этот интерес, помимо всего прочего, роднит его с Сергеем Кругловым, который также исследует формы коллективных религиозных переживаний в стихотворениях про отца Натана и в цикле «Окна» (в последнем случае религиозный опыт, как у Пащенко, опосредован современными медиа). Изучение этого аспекта новой религиозной поэзии позволит увидеть ее более глубокую связь с другими практиками современного поэтического письма, осмысляющими интерсубъективный опыт.

При этом поэзия Пащенко наследует нескольким эстетическим явлениям, возникшим внутри советской неофициальной культуры. Это не традиция религиозной поэзии в лице, например, Ольги Седаковой или Олега Охапкина (впрочем, ее влияние на современную поэзию пока что почти не обсуждалось),

а опыт некрореалистов и психоделический дискурс, который разрабатывало младшее поколение московских концептуалистов, в частности группа «Медгерменевтика»⁴. Наиболее перспективным кажется первое сравнение: вместе с Олегом Григорьевым и Владленом Гаврильчиком (и отчасти «митьками») некрореалисты были опосредующим звеном между обэриутским абсурдизмом и стебом и чернухой, которые развились в 1990-е и которые, насколько можно судить, важны для Пащенко. Языковые игры у Пащенко появляются в результате диалога с этой традицией, идущей от ОБЭРИУ; у некрореалистов Пащенко наследует внимание к экстремальным трансгрессивным практикам, в которых гротеск оборачивается комизмом — в кинематографе некрореализма это сделано через стилизацию под немые комедии 1920-х, — а нелепое, наоборот, становится страшным. Эта связь между эпатажем, абсурдом и стремлением к трансгрессии не раз возникала в поэзии 1990-х (самый яркий пример — Алина Витухновская).

Наконец, что касается интермедиального аспекта сборника, то похоже, что в современной российской поэзии, задействующей разные медиа, наметилась определенная тенденция: технические медиа используются для анализа сакрального переживания или того, что можно за него принять. Еще одним примером, помимо «Искусства...», служит компьютерная игра Ростислава Амелина «SimStab (Симулятор стабильности)». Анализ работы Амелина требует отдельного обстоятельного разговора и, возможно, более широкой контекстуализации, пока что достаточно будет описать ее в общих чертах. В игре легко угадываются современные российские политические реалии, пользователь на каждом ходе должен выбирать один из двух или трех вариантов действия. Политика представлена в игре как алогичное пространство сна и абсурда, пользователю может показаться, что в игре нет конца или что закончить ее можно только случайно, так как правила все время меняются; политическое оборачивается возвышенным и поэтому угрожающим. Техническая/медийная среда в таких работах перестает быть просто темой, становясь организующим принципом произведения. Внешняя медийная среда обеспечивает новые конфигурации субъектности, закрепощая или освобождая субъекта; медиапоэтические работы позволяют эти конфигурации отрефлексировать и поставить под вопрос.

Библиография / References

[Дэвис 2008] — Дэвис Э. Техногнозис: мир, магия и мистицизм в информационную эпоху. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2008. (Davis E. TechGnosis: Myth, Magic, Mysticism in the Age of Information. Ekaterinburg, 2008. — In Russ.)

[Зенкин 2011] — Зенкин С. Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. 2011. № 1—2. С. 197—222.

(Zenkin S. Yavlennoe sakral'noe (numen) // Sotsiologicheskoe obozrenie. 2011. № 1—2. P. 197—222.)

⁴ Не стоит, впрочем, забывать про Александра Миронова: он был одним из хеленуктов, закономерно поэтому, что вопросы репрезентации, которые ставит авангардизм, отзываются в его религиозных текстах.

- [Корчагин 2010] *Корчагин К*. Русская книга мертвых [О поэзии Олега Пащенко] // Новое литературное обозрение. 2010. № 102. С. 252—259.
- (Korchagin K. Russkaya kniga mertvykh [O poezii Olega Pashchenko] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 102. P. 252—259.)
- [Кукулин 2002] *Кукулин И*. Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка // Новое литературное обозрение. 2002. № 53. С. 273—297.
- (Kukulin I. Aktual'nyy russkiy poet kak voskresshie Alenushka i Ivanushka // Novoe literaturnoe obozrenie. 2002. № 53. P. 273—297.)
- [Кукулин 2019] Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии // Кукулин И. Возрождение религиозной образности в русской поэзии начала XXI века. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 355—387.
- (Kukulin I. Proryv k nevozmozhnoy svyazi: stat'i o russkoy poezii // Kukulin I. Vozrozhdenie religioznoy obraznosti v russkoy poezii nachala XXI veka. Ekaterinburg, 2019. P. 355—387.)
- [Отто 2008] *Отто P*. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Пер. с нем. А.М. Руткевича. СПб.: Издво Санкт-Петербургского ун-та, 2008.
- (Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Saint Petersburg, 2008. — In Russ.)
- [Пащенко, Вишневская 2009] Пащенко О., Вишневская Я. Искусство ухода за мертвецами: Стихи, фотографии. М.: Додозавр, 2009.

- (Pashchenko O., Vishnevskaya Ya. Iskusstvo ukhoda za mertvetsami: Stikhi, fotografii. Moscow, 2009.)
- [Флюссер 2008] Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2008.
- (Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Saint Petersburg, 2008. In Russ.)
- [Ямпольский 2012] Япольский M. Экран как антропологический протез // Новое литературное обозрение. 2012. N° 2. C. 61—74.
- (lampol'sky M. Ekran kak antropologicheskiy protez // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 2. P. 61—74.)
- [Ямпольский 2007] Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (lampol'sky M. Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture. Moscow, 2007.)
- [Harley 1988] Harley J. The "Tartan Album" by John and Robert Adamson // History of Photography. 1988. Vol. 12 (4). P. 295—316.
- [Lyotard 2012] Lyotard J.-F. The Sublime and the Avant-Garde // The Bloomsbury Anthology of Aesthetics. London: Continuum, 2012. P. 531— 542.
- [Osborne 2019a] Osborne P. The Unapproachable Light: Photography and the Sacred, Pt. 1. New York: Routledge, 2019. P. 79—94.
- [Osborne 2019b] Osborne P. "Life's Redemption": Photography and the Sacred, Pt. 2. New York: Routledge, 2019. P. 95—120.
- [Taylor 2000] *Taylor V.* Para/Inquiry Postmodern Religion and Culture. London: Routledge, 2000.