

## *Предисловие*

Идея этой книги родилась случайно, можно сказать, благодаря курьезу. В ноябре 2015 года мой аккаунт в фейсбуке был на несколько дней заблокирован после совершенно безобидного, как мне казалось, поста, точнее, из-за комментариев под ним — в них упоминались частная клиника и обстоятельства довольно темной истории, которые я поторопился принять за плод изощренной графомании, не более того. (Это было одно из многочисленных «писем в редакцию», полное феерических сюжетных и словесных завихрений, вполне себе безумное — и безумно смешное. Я воспроизвел у себя на странице небольшой начальный фрагмент, без указания авторства и каких-либо задних мыслей — в соцсетях часто делятся подобной «паралитературой».)

Последствия блокировки оказались неожиданно болезненными, не отпускало чувство, словно бы ты отрезан от мира (свернутого до новостной ленты). Но главное — жаль было некоторые рабочие записи, экспромты, замечания «на полях», далековатые сближения, моментальные снимки... Все они бесследно исчезли, как будто кто-то прошелся мокрой тряпкой по грифельной доске. В общем, после разблокировки аккаунта (чему предшествовала процедура многоступенчатого дознания в цифровых инстанциях) я решил заархивировать свои фейсбучные записи — и архивировать их впредь, — копируя в специальный вордовский файл.

Когда количество страниц в файле приблизилось к сотне, я поймал себя на мысли, что в этой чересполощице примечаний, сносок, путевых и черновых набросков, экскурсов и меморий что-то есть. Что-то многофункциональное и кроссжанровое, существующее в режиме квазипубличности и обладающее способностью к самовозрастанию — и одновременно стиранию (пост всегда можно удалить, сразу или спустя какое-то время; иногда, из-за сбоя настроек, он перестает быть видимым, «пропадает»). При этом принцип чередования записей, сколь угодно интимных, как будто безличен, диктуется алгоритмом машины, порождая комбинации, отдаленно напоминающие «объективный случай» сюрреалистов или облако схолий к отсутствующему «основному» тексту. Не то чтобы это была некая невиданная доселе форма, но меня заинтриговало, выдержит ли она — при определенном отборе и отсечении части интерфейса — перенос в традиционный бумажный формат. Возможен ли такой «стык» старого и нового, вернее, не возникнет ли побочный непредвиденный тектонический эффект благодаря такому «стыку»? Несколько пробных публикаций, в том числе на страницах «Нового литературного обозрения»<sup>1</sup>, убедили меня в том, что опыт стоит довести до конца. (Вероятно, характер записей после этого несколько поменялся, стал менее спонтанным; не берусь судить.)

В книгу вошло, конечно, не все. Прорежены в первую очередь сугубо утилитарные вещи, «голые» анонсы и ссылки на мероприятия, публикации, выступления, фильмы и т. п., а также отдельные ситуативные записи, вне конкретного контекста, не поддающегося восстановлению, теряющие смысл; во вторую — значительная часть стихов и переводов (оставлены лишь относительно свежие и еще не зарубцевавшиеся, как, например,

---

<sup>1</sup> Скидан А. Лит.ра. Избранные фб-записи (2014–2016) // Новое литературное обозрение. 2019. № 156; Он же. Лит.ра. Избранные фб-записи (2017) // Новое литературное обозрение. 2020. № 163.

несколько переводов из Майкла Палмера). Не стал я воспроизводить и ноябрьский пост, запустивший механизм архивации, что можно приписать суеверию или рассматривать как эквивалент детской фотографии матери в зимнем саду, которую Ролан Барт не захотел поместить в «Светлую комнату» (объект моего давнего почитания и тайного культа). Поскольку записи делались с разных устройств, в разных состояниях и условиях, иногда, что называется, на бегу, их оформление, стиль, правописание не отличаются однородностью; я не стал приглушать эту разноголосицу и задним числом вводить разбивку на абзацы и прописные там, где их изначально не было.

От Бибемю открывался вид на старый мотив Сезанна, гору Сент-Виктуар, которая громоздилась вдали и которую он писал снова и снова. На заднем плане лежала обнаженная каменоломня, открытая капризам погоды, ветру и палящему полуденному солнцу. На охристых скалах пустили корни деревья и кустарники. Вся местность напоминает одичавшие остатки странного сада. Она отмечена какой-то своеобразной хаотичностью. Побывавший там Джон Ревалд говорит: «Кажется, будто добыча в каменоломне велась без всякого плана. Иногда каменную глыбу разбивали и тут же бросали, не начав разработок. Между глубокими впадинами и мелкими бороздами так и стоят одинокие глыбы...»

*Петер Корнель. Пути к краю*

2013

**2 января 2013 г.**

Друзья, встречавшие Новый Год у Глюкли, никто часом не ушел в моей шапке (черная снаружи, белая внутри, с миникармашком на белой молнии) и зеленом шарфе? Они бы мне еще пригодились, особенно шапка.

**9 января 2013 г.**

*#слияниевразорванности*

Штрабу посвящены самые захватывающие страницы «Образа-времени» Делёза (о стратиграфии классовой борьбы, лакунарных пейзажах, новом аудиовизуальном строе (диссоциация звука и изображения), о кинематографическом образе как скальной породе). Из любимого: «Создается впечатление, что миру необходимо расколоться и быть погребенным ради того, чтобы из руин воздвигся речевой акт» (пер. Б. Скуратова).

**16 февраля 2013 г.**

У кого-то читал (не помню) о свойстве животрепещущей классики переходить со временем в разряд подростковой литературы (Гюго, Диккенс, Жюль Верн...). Похоже, настала очередь Толстого. (По крайней мере, «Анны Карениной».) С другой стороны, Стоппард как драматург (сценарист фильма) явно зарпортовался, начиная с «Берега Утопии» все стрижет под Чехонте (чахоточный водевиль с искрометной сценографией).

**26 февраля 2013 г.**

«(Не следует только смешивать значение со значимостью, вообще ценностью и т.д. — произведение может быть ничтожной ценности и вместе с тем быть характерным и даже значительным в данной системе.)» Я бы выделил курсивом «в данной системе», да нет такой опции. Вообще, «О пародии» (1929) Тынянова чрезвычайно любопытная вещь, особенно в свете того, что количество «систем» с их собственной аксиоматикой возрастает, а общая площадь пересечения, напротив, становится меньше.

**26 февраля 2013 г.**

В 1993 году Владимир Котляров (Толстый) привез в Петербург десять марсельских поэтов (половина из них были, по нашим меркам, художниками-перформансистами, очень изысканными), а в 1994-м, наоборот, в Марсель — некоторое количество петербургских. Это отдельная история. А еще отдельная история — выставка Толстого про деньги в начале 2000-х в «Борее», спровоцированная переходом на евро, по следам которой я написал нижеследующий текст (он, кажется, вошел в каталог, который сейчас не могу отыскать). Много букв, в некотором роде — поворотных. Вспоминаю его с нежностью.

**ЭКСПРОПРИАЦИЯ ЭКСПРОПРИАТОРОВ**

Именно потому, что все товары как стоимости представляют собой овеществленный человеческий труд и, следовательно, сами по себе соизмеримы, — именно поэтому все они и могут измерять свои стоимости одним и тем же специфическим товаром, превращая таким образом этот последний в общую для них меру стоимостей, т. е. в деньги.

*Карл Маркс. «Капитал»*

Поначалу возникает искушение истолковать жест художника как реквием по национальным валютам, вообще по бумажным деньгам, на смену которым все больше и больше приходят пластиковые карты и банковские транзакции. К такому, несколько грубоватому, прочтению подталкивает актуальный контекст, контекст глобализации, и прежде всего переход ведущих европейских стран (в том числе и Франции, где обретается Толстый) на единую валюту. Но не будем торопиться с интерпретациями, попробуем совершить небольшой эксперимент. Представим на минуту, что мы не знаем кто такой Толстый, ни что в качестве материального носителя его посланий использованы денежные купюры, ни содержания самих посланий. Иными словами, ограничимся чувственной достоверностью, очевидным.

Что же мы видим? Красочную расписанную поверхность, причудливую пышную вязь, узорочье, чья жизнерадостная, если так можно выразиться, цветовая гамма и непосредственность напоминают наивное искусство, лубок. Блестки, яркие краски, орнаментальность, пестрядь — все это придает росписи вполне самостоятельную декоративную ценность. Она нам нравится, радует, что называется, глаз, создает праздничное настроение. И в то же время вроде бы ни к чему не обязывает: просто приятная, выполненная в оригинальной технике картинка, которую многие, наверное, с удовольствием повесили бы на стену у себя дома, чтобы украсить жилище (в чем, собственно, и заключается функция декоративного искусства).

Приглядевшись, однако, мы увидим за вязью, за переливчатой игрой фактуры проступающие буквы, слова, текст. Именно в таком порядке, потому что потребуются некоторое усилие, чтобы его прочесть, вычленив из общей цветовой массы. В процессе чтения нам открывается, что под этим текстом ручной выделки, текстом

нарисованным или написанным от руки, имеется другой, печатный (причем, как правило, на французском языке). Разобрать этот последний полностью практически невозможно, поскольку, с одной стороны, на него накладывается, закрашивая, каллиграфический русский (назовем его текст-1) вкуче с отростками орнамента, а с другой, под ним проступает, частично сливаясь, — и тут мы приходим к материальному носителю, — типографская поверхность дензнаков.

Перед нами, таким образом, палимпсест, состоящий из трех (по меньшей мере) слоев: денежная купюра, уже сама по себе являющаяся «произведением искусства», мастерски выполненной графической миниатюрой; далее, оттиснутые на ней личные печати, гербы и экслибрисы Толстого, аллегорические, подчас весьма фривольные изображения, девизы и т. д.; и наконец, нанесенный поверх всего этого витиеватый узор посланий, сообщений, афоризмов — чаще всего политэкономического, нравоучительного, публицистического толка. Например: «Власть в России захватил класс паразитов-распределителей им не принадлежащего, взяточников-функционеров, воров и спекулянтов. Коррупцированный президент, правительство уголовных преступников, обслуживающие их „либералы“ и холуйствующие псевдоинтеллигенты-образованцы, не скрываясь, участвуют в раскрадывании коллективно нажитой собственности! Задушенное производство, голодающие производители, врачи, учителя — действительные творцы богатства, духовного и физического здоровья народов великой страны обобранны вплоть до пауперизации, унижены и исключены из всех форм общественной жизни! Демагогия и ложь проституирующих средств массовой информации усугубляет раскол между тружениками и преступниками, между совестью и подлостью!» (Текст № 104).

Поначалу контраст сугубо декоративной, праздничной фактуры и столь яростного, однозначно агрессивного

политического «содержания» способен озадачить, вызвать недоумение. Вместе с тем, наряду с подобными, заставляющими вспомнить позднего Льва Толстого (периода «Не могу молчать!»), обличениями, встречаются и другие. Их можно охарактеризовать как эстетические и одновременно жизнестроительные манифесты. Один из таких текстов Толстый так и называет — «16-й Манифест Вивризма»: «Превращать деньги и ценные бумаги в произведения искусства, а не наоборот — это и есть окончательно отрефлектированный образ искусства. Ибо „наоборот“, т. е. превращать результат труда в деньги — это образ ремесла!.. Превращая деньги в произведения искусства, вы обогащаете и себя, и человечество! А кроме того, вы лишаете рычага давления тех, кто, являясь хозяином денег, ведет себя как хозяин жизни, подавляя, угнетая, унижая тех, кто трудом обогащает человечество! Превращать деньги и ценные бумаги в произведения искусства — это и значит быть артистом! Деньги унижают душу и достоинство человека. Искусство возвышает личность. Артист, творящий бескорыстное искусство — единственный спаситель человечества!» (Текст № 22-0).

«Слоистость», как формальная, так и содержательная, собственно, и создает необходимое напряжение, эффект, выводящий «картинку» за пределы чисто визуального восприятия, из-под юрисдикции неприятельного декоративного искусства, «украшательства». Как же соотносятся между собой эти «геологические слои»?

Как я уже сказал, денежная купюра представляет собой в своем роде законченное «произведение», в этом смысле деньги и ценные бумаги можно рассматривать как знаки определенной — государственной — эстетики, Государственного Искусства. Эта знаковая природа денег в качестве эстетического объекта парадоксальным образом совпадает, но как бы в перевернутом виде, с тем, как описывает в «Капитале» функциональное

бытие денег Маркс: «Самостоятельное выражение меновой стоимости товара является здесь лишь преходящим моментом. Оно немедленно замещается другим товаром. Поэтому в процессе, в котором деньги переходят из одних рук в другие, достаточно чисто символического существования денег. Функциональное бытие денег поглощает, так сказать, их материальное бытие. Как мимолетное объективированное отражение товарных цен, *они служат лишь знаками самих себя*, а потому могут быть замещены простыми знаками» (курсив мой. — А. С.).

Итак, Толстый использует дензнаки в их эстетической функции, как знаки самих себя. В то же время он задействует саму их поверхность в качестве материала, материального носителя: жест, вписывающийся в траекторию исторического авангарда, траекторию перманентной эстетической революции, нацеленной в пределе на отмену, уничтожение границы между искусством и внеположенным ему («искусством» и «политикой», «искусством» и «жизнью»). Это революционное устремление можно проследить как череду отказов: от прекрасного, от образа, от фигуративности, от двухмерности, от холста, от краски, от живописи как таковой, от конвенционального пространства типа музея или галереи и т. д. Материал в этом отношении играет важную, конституирующую роль; обращение художника к «неэстетичным» объектам, к безобразному, низменному, к отбросам и мусору обнаруживает в нем свой эквивалент. Так, кубисты вводят в коллаж рекламу, обрывки газет, комья земли, обломки мебели; футуристы печатают книги на обоях; дадаисты еще более расширяют ассортимент эстетически немаркированных, вызывающе «бросовых» материалов; Дюшан выставляет в качестве художественных объектов сушилку для бутылок, велосипедное колесо, писсуар; Уорхол рисует банки кока-колы, консервы, раскрашивает автомобили; современные

художники выставляют экскременты, трупы, внутренние органы: крайнее — материалистическое — выражение антитезы «возвышенным объектам» традиционного, до-модернистского искусства.

По отношению к материалистической логике перманентной революции, достигшей сегодня своего предела, Толстый занимает двусмысленную позицию. С одной стороны, рисовать или писать на деньгах — это все равно что писать на тех же экскрементах (согласно народной пословице, равно как психоанализу, установившему в бессознательном существование ряда эквивалентов: ребенок — пенис — фекалии — деньги — подарок). С другой, конечный продукт слишком красив, красив до непристойности, чтобы полностью, без остатка подчиниться модернистской логике радикального отказа от «возвышенного». Скорее, он ее приостанавливает посредством грубой — антипрогрессистской, почти русофильской — иронии, отсюда и ощущение лубочности, китча. Вспоминается Малевич с его «Идите и останавливаете прогресс!», лубочная эстетика Гончаровой и Ларионова, антиурбанистический пафос русского авангарда в целом, опрощение того же Льва Толстого.

Экскурс в историю искусства мог бы завести нас далеко. Закончить же я хотел бы одной деталью, «рифмующейся» с предыдущими наблюдениями. Дело в том, что личные печати и экслибрисы Толстого, оттиснутые на деньгах, выполняют функцию почтовых марок, они символически «гасят», экспроприируют государственные ценные бумаги и деньги в качестве средств платежа. Установленному государством принудительному курсу, тем самым, противопоставляется другой — курс на произведение искусства посредством эстетизации денег как воплощения общественного труда, наличного бытия меновой стоимости, или абсолютного товара, как сказал бы Маркс.