

ПУТЕШЕСТВИЕ КАК ФИЛОСОФСКИЙ ПРОЕКТ

Одни путешествуют затем, что ищут себя, другие – затем, что хотят себя потерять¹.

*Ницше. Письмо к фройлян Симон
от 6 февраля 1884 года*

Путешествие – это странствие, маршрут которого не лежит с необходимостью лишь во внешнем (физическом) пространстве. Путешествие – это движение в пространстве культуры: памяти, мифа, воображения, снов, предметов. Экзистенциальное путешествие по внутреннему пространству является одновременно и опытом персонификации истории, и попыткой самоидентификации.

В эссе «Четыре цикла» Хорхе Луис Борхес пишет о том, что европейская культура представляет собой бесконечные вариации и переплетения сюжетов четырех исходных легенд: о героической обороне обреченного на смерть города, о вечном возвращении, о безутешном поиске и о смерти бога. Вторая и третья из этих историй связаны с путешествием.

Что же такое путешествие? Путь к себе? Постигание своего смысла? Или, напротив, попытка вырваться из морока повседневности, лабиринта поступков, потока слов и переживаний? Опыт свободы или обреченности? Прорыв из распаханной мыслью клетки под названием «здесь и теперь» или диктат замкнутости маршрута? Чем обусловлена извечная тяга людей к бродяжничеству, перемене времен и мест?..

Путешествие – опыт личной свободы странника: свободы ухода из привычного мира, пересечения границ, погружения в чужое пространство, свобода выбора маршрута, обусловленного индивидуальными мотивами путешественника, побуждающими его к перемене мест, а иногда и времен.

Наиболее распространенными мотивами путешествия являются стремление к самоидентификации, тяга к открытиям и новому знанию.

Традиционно странствие выступало еще и как социальный ритуал. Например, в средневековой Европе путешествие нередко представляло собой рыцарскую «инициацию», целью странничества было обоснование или подтверждение социального статуса путешественника. Средневековые маршруты странствий имели вертикальный вектор движения. Странник-паломник, следуя своим путем, восходил по лестнице благодати из ада в рай. Повторяемость хождения к святым местам мифологизировала процесс странничества. В текстах хождений доминирует миф об очищении. Весь путь – это путь к благодати, катарсису. Путь средневекового странника – возвращение к истокам, к началу мира. Мирча Элиаде описывает архетип путешествия как сакральный путь бесконечно повторяющегося вне времени возвращения к себе, к «началам всех начал»: «Надо начать свой путь с какого-нибудь определен-

¹ Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 217.

ного момента, как можно более близкого настоящему времени, и проделать весь путь наоборот с целью дойти до истоков, *ad originem*, туда, где самая первая жизнь, “спыхнув” в мире, породит Время, достигнуть того удивительного мгновения, когда Времени больше не будет, так как ничего нет, ничего не проявляется. Смысл и цель этого приема понятны: тот, кто возвращается назад во времени, должен неизбежно достичь исходного пункта, который, в конечном счете, совпадает с созданием мира»².

В секулярной культуре путешествие также выступает своего рода паломничеством. Человек отправляется в путь в поисках тех моментов, когда может выйти за пределы своей личности, реализовать свой потенциал, преобразуя себя в иное, более истинное и свободное самосознание. Путешествие – дорога познания мира и себя через Абсолют: «Древнерусский путешественник предпочитает прикасаться непосредственно к святыне, а новый странник прикасается к репрезентации святыни, к воплощению Абсолюта посредством рецепции другого человека, то есть к познанию через искусство... Предмет искусства наследует сверхъестественные свойства культового объекта»³. Существенно, что странствие является не столько путем познания другого, сколько само моделированием, самоактуализацией.

Энтелехия путешествия

Феномен путешествия представляет для меня интерес прежде всего как энтелехия – форма осуществления человеком себя, как опыт самоидентификации.

Энтелехия (*entelecheia*) – философский термин, введенный Аристотелем и означающий «осуществление», приоткрывающееся сознанию тяготение сущего к форме. Аристотель называет энтелехией выявление внутреннего стремления, заложенного в бытии и понуждающего его к обретению формы, т. е. к реализации своей сущности и смысла: «Материя есть возможность, сущность же – энтелехия»⁴.

В третьей главе девятой книги «Метафизики» Аристотель сближает термины энергия и энтелехия как обозначающие действительность, но указывает, что первый из них изначально подразумевал некое движение или деятельность, в то время как второй обозначает фактическую данность или осуществленность чего-либо⁵.

В первой главе второй книги трактата «О душе» Аристотель определяет энтелехию как сущность и форму вещи, представляя душу как энтелехию тела. «Душа необходимо есть сущность в смысле формы естественного тела, обладающего в возможности жизнью. Сущность же как [форма] есть энтелехия; стало быть, душа есть энтелехия такого тела»⁶. Однако Аристотель не до конца проясняет тождественность души и энтелехии: «Кроме того, не ясно, есть ли душа энтелехия тела в том же смысле, в каком корабельщик есть энтелехия судна»⁷.

² Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2010. С. 84.

³ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840. СПб., 2004. С. 105.

⁴ Аристотель. О душе // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1976. С. 394.

⁵ Там же. С. 238.

⁶ Там же. С. 395.

⁷ Там же. С. 396.

Энтелехия – «живое в возможности», реализующаяся потенция, воплощаемая вероятность чего-либо. «Но живое в возможности – это не то, что лишено души, а то, что ею обладает. Семя же и плод суть именно такое тело в возможности. Поэтому как раскалывание [для топора] и видение [для глаза] суть энтелехия. Так и бодрствование; а душа есть такая энтелехия, как зрение и сила орудия, тело же есть сущее в возможности. Но так же как зрачок и зрение составляют глаз, так душа и тело составляют живое существо»⁸. Энтелехия имеет место, когда материя, физическая или духовная, принимает облик и форму, когда потенция становится воплощенной реальностью, а общее обретает индивидуальность, когда происходит осуществление или явление идеи. Энтелехия, по Аристотелю, это выявление внутренней энергии, заложенной в бытии и понуждающей его к обретению формы, т. е. к реализации своей сущности и смысла. Материя есть возможность, сущность же – энтелехия.

Энтелехия оказалась одной из наименее разработанных, но наиболее существенных категорий европейской философии. Современный исследователь указывает на то обстоятельство, что «с энтелехией связана некая неполная проясненность, ускользание от логической ясности и четкой однозначности, ставящие восприятие этого феномена на грань аналитического познания и внутреннего переживания»⁹.

В интеллектуальной истории Европы Нового времени опыт использования этой категории мы можем обнаружить в работах Готфрида Вильгельма Лейбница. В отличие от Аристотеля Лейбниц различает «душу» и «энтелехию». В «Монадологии» энтелехия выступает не столько обретенным состоянием бытия, сколько самостоятельно существующей дискретной реальностью. «Всем простым субстанциям, или сотворенным монадам, можно бы дать название энтелехии, ибо они имеют в себе известное совершенство и в них есть самодовление, которое делает их источником их внутренних действий и, так сказать, бестелесными автоматами... Если бы хотели назвать душой все, что имеет восприятия и стремления в том общем смысле, как я только что пояснил, то можно бы все простые субстанции, или сотворенные монады, назвать душами; но так как чувство есть нечто большее, нежели простое восприятие, то я согласен, что для простых субстанций, имеющих только последнее, достаточно общего названия монад и энтелехий, а что душами можно называть только такие монады, восприятия которых более отчетливы и сопровождаются памятью»¹⁰.

В XX столетии понятие «энтелехия» используется Эдмундом Гуссерлем для описания европейской культуры как процесса разворачивания во времени идей античной эллинской философии. В главе «История философии нового времени как борьба за человеческий смысл» из книги «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» Гуссерль обращается к категории «энтелехия» не как к воплощенной идее, а как к энергии воплощения открытых в Греции ценностей. В интеллигентном смысле Европа является энтелехией философии как науки. Однако Гуссерль оставляет открытым вопрос о том, присуща ли энтелехия, впервые проявившаяся в греческом народе, человечеству как таковому или нет. Иными словами, остается

⁸ Аристотель. О душе. С. 396.

⁹ Кнабе Г.С. Энтелехия культуры. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1994. С. 141.

¹⁰ Лейбниц Г.В. Монадология // Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 т. Т. I / Ред. и сост., авт. вступит. ст. и примеч. В.В.Соколов. М., 1982. С. 416.

непроясненным, обрело ли европейское человечество вместе с возникновением греческой философии в качестве своей цели стремление быть человечеством, исходя исключительно из философского разума, или же это лишь историческая иллюзия, овладевшая греческим народом в силу определенных исторических событий. От ответа на этот вопрос зависит понимание того, несет ли европейское человечество в самом себе абсолютную идею или оно представляет собой эмпирически фиксируемый антропологический типаж, подобный жителям Китая или Индии. Только в случае положительного ответа на этот вопрос европеизация других народов наделялась бы абсолютным смыслом, входящим в смысл мировой истории.

Гуссерль рассматривает энтелехию не как акт или его результат, а как процесс, не как воплощенную идею, а как бесконечно разворачивающуюся энергию ее воплощения.

Мысль взглянуть на феномен путешествия как на энтелехийный процесс, цель которого самовоплощение, поиск самоидентичности путешественника, появилась у меня за чтением хроники одного необычного странствия, положившего два столетия назад начало новому жанру – путешествию по собственной комнате.

Жанр экзистенциального путешествия по внутреннему пространству не относится к числу самых популярных форм путевых заметок. Это бортовой журнал странников, отправляющихся в путь в поисках того смысла, который (по терминологии Пауля Тиллиха) дает смысл всем остальным смыслам. Такие путешествия – зафиксированный опыт самоидентификации, узнавания себя, своей эпохи и культуры. Череда предметов, населяющих мир странника, оборачивается метафизическим пространством его судьбы, залогом его свободы. Энтелехия путешествия по собственной комнате – опыт обретения самоидентификации, осуществления человеком себя.

Путешествие в интерьере

В 1794 году тридцатилетний офицер Сардинского королевства Ксавье Франсуа де Местр оказался под домашним арестом. Причиной такого положения дел стала дуэль из-за дамы сердца, в результате которой был смертельно ранен противник нашего героя. Заточение длилось 42 дня. Каждый день появлялась новая глава книги, получившей название *Voyage autour de ma chambre* («Путешествие вокруг моей комнаты»).

Сама судьба графа Ксавье де Местра могла бы послужить сюжетом для захватывающего исторического романа. Писатель, чей талант отмечали Шарль Огустен де Сент Бев во Франции и Владимир Иванович Даль в России, пейзажист и портретист, запечатлевший шестилетнего Александра Пушкина, блестящий офицер эпохи наполеоновских войн, Ксавье де Местр был двенадцатым из пятнадцати детей в семье сардинского дворянина. Ксавье был младшим братом знаменитого философа Жозефа де Местра, с легкой руки которого книга «Путешествие вокруг моей комнаты» увидела свет. (Записки брата Жозеф считал интересными и без ведома автора отдал книгу в издательство.)

Ксавье служил лейтенантом в сардинской армии до 1800 года, участвуя в войнах с Францией в 1796 и 1798–1800 годах, а потом поступил на службу в русскую армию под командование генерала Багратиона. В отставку Ксавье де Местр вышел генерал-майором Главного Штаба российских войск и вскоре женился на Софье Ивановне Загряжской, тетке Натальи Николаевны Гончаровой, жены Александра Сергеевича Пушкина.

В начале повествования Ксавье де Местр признается, что идея описать странствия по собственной комнате появилась у него давно, однако представившийся случай вынужденной несвободы позволил замыслу воплотиться. Прежде чем отправиться в путь, писатель замечает, что его путешествие уникально тем, что не требует денежных затрат и доступно каждому, а в пупочки он может пригласить всех своих читателей.

Свое путешествие он именуется трансцендентальным. Обычно в путешествие отправляются душа и тело человека вместе, в его же случае путешественницей оказывается лишь душа. Такой тип путешествия Ксавьер де Местр считает самым замечательным. Несмотря на то, что тело нашего героя продолжает томиться взаперти, душа его свободно перемещается во времени и пространстве, обретая новое знание о самой себе и формируя личность пишущего. Это занимательное 42-дневное путешествие молодого человека можно сравнить с катарсическим опытом самопознания, исповедью или даже мистерией. «Путешествие моей души вокруг собственной комнаты дало мне ощущение метафизической свободы»¹¹.

Ежедневно в центре внимания автора оказывается новый предмет интерьера его пристанища. Всматриваясь в вещи, каждая из которых имеет свое место и свою историю в его судьбе, писатель совершает захватывающее ментальное путешествие в свое прошлое, настоящее, а иногда и в будущее, беседует с друзьями и близкими, находящимися вдали от него, анализирует смысл повседневности и пережитого.

Странствие по комнате полно забавных эпизодов. Первым объектом, оказавшимся в центре внимания путешественника, становится его кровать, символизирующая вход в мир светской круговерти, сторонним наблюдателем и судьей над которой он теперь ощущает себя.

Следующий предмет, привлекающий его внимание – портрет миловидной виновницы дуэли. Задумавшись над естественнонаучным объяснением природы художественного феномена: в каких бы концах комнаты ни находились зрители, у каждого смотрящего на портрет создавалось впечатление, что взор дамы устремлен именно на него, – Ксавье де Местр неожиданно переходит к заключению, что этот портрет гениален в своей правдивости. Женское сердце непостоянно: даже будучи рядом с ним, его возлюбленная, не переставая, переглядывается и кокетничает со всеми окружающими ее кавалерами.

Дни идут, меняются сюжеты.

Письменный стол, в недрах которого хранится память о минувшем...

Бюст отца – теплая ласка домашнего уюта...

Высохшая роза – несгораемая, неутолимая страсть...

Гравюры, изображающие городскую повседневность, – истовая проповедь грезящего о революции вольнодумца...

Автопортрет Рафаэля – виртуозное эссе о несхожести природы живописи и музыки: творчество художника требует опыта, искусства мышления и символизации смыслов, музыкант же отдает страсть души напрямую, без посредства рационализирующего ума...

Лабиринты книжных стеллажей – непредсказуемые грани странствующей души...

И, наконец, зеркало – гениальное изобретение, отражающее, по мнению писателя, взгляд каждого из нас на себя сквозь призму искренней, чистой и безусловной любви к себе самому. Каждый человек получает удовольствие, любясь своим лицом и неизменно обнаруживая в нем именно то, что он так

¹¹ *De Maistre X. Voyage autour de ma chambre. Edition Jose Corti, 1984. P. 82.*

хотел увидеть. Не существует людей, не испытывающих чувства блаженно-го наслаждения от созерцания собственного отражения, преобразованного их воображением до неузнаваемости в угоду все преодолевающей любви к самим себе. Хорошо было бы, замечает Ксавье де Местр, изобрести другое зеркало, отражающее внутренний мир людей и демонстрирующее каждому его идеалы и ценности, мотивы поступков и принципы действий, однако, продолжает писатель, вероятно, никто не захотел бы заглядывать в такое зеркало, кроме философов, да и те вряд ли.

Странствие вокруг комнаты заканчивается шумным спором двух дам – души (*l'ame*) и плоти (*la bete*), оспаривающих свое приоритетное право на вояж. В результате автор заключает между ними мировую, уравнивая значимость души и тела, и делает вывод о двойственной природе сущего. Залогом осуществимости интеллектуального путешествия провозглашаются и чувственность, и телесность, поскольку для своих трансцендентных странствий душа нуждается в ощущениях, доставляемых ей плотью.

Путешествие как опыт метафизической свободы

Трансцендентальное путешествие по собственной комнате Ксавье Франсуа де Местра, причиной которого служит его опыт несвободы – домашний арест, воспроизводится на иной лад полтора века спустя в одном из эпизодов знаменитой повести Альбера Камю «Посторонний» *«L'Étranger»* (1942). Главный герой рассказа – тридцатилетний француз по имени Мерсо, живущий в Алжире, оказывается заключенным в тюрьму. Суд приговаривает его к смертной казни. Поводом для такого приговора стало непреднамеренное убийство. В ожидании приговора в одиночной камере Мерсо переживает опыт полной изоляции от внешнего мира. Пребывая в абсолютном событийном и информационном вакууме: вне времени, счет которому им потерян, без возможности какого-либо передвижения за пределы камеры, вне любого вида коммуникации (свидания и чтение ему запрещены), Мерсо пытается не утратить свою самотождественность, отыскать способ сохранения своего «я». В результате после нескольких безрезультатных усилий Мерсо находит способ автономизироваться от пустоты, уберечь свою личность от распада: «Да, пришлось перенести некоторые неприятности, но я не был очень уж несчастным. Важнее всего, скажу еще раз, было убить время. Но с тех пор, как я научился вспоминать, я уже не скучал. Иногда я вспоминал свою спальню: воображал, как выхожу из одного угла и, пройдя по комнате, возвращаюсь обратно; я перебирал в уме все, что встретил на своем пути. Вначале я быстро справлялся с этим. Но с каждым разом путешествие занимало все больше времени. Я вспоминал не только шкаф, стол или полочку, но все вещи, находившиеся там, и каждую вещь рисовал себе во всех подробностях: цвет и материал, узор инкрустации, трещинку, выщербленный край. Всячески старался не потерять нить своей инвентаризации, не забыть ни одного предмета. Через несколько недель я уже мог часами описывать все, что было в моей спальне. Чем больше я думал над этим, тем больше позабытых или находившихся в пренебрежении вещей всплывало в моей памяти. И тогда я понял, что человек, проживший на свете хотя бы один день, мог бы без труда провести в тюрьме сто лет. У него хватило бы воспоминаний для того, чтобы не скучать. В известном смысле это было благодетельно»¹².

¹² Камю А. Посторонний / Пер. Н. Немчиновой. М., 1989. С. 71.

Источником свободы оставаться самим собой для героя Камю, как и для другого узника – Ксавье Франсуа де Местра, оказывается архетип вечного возвращения, иницирующий энтелехийное экзистенциальное путешествие в замкнутом пространстве человеческой памяти.

Жанр трансцендентального путешествия вокруг собственной комнаты, введенный в литературно-философский оборот Ксавье де Местром, оказался необычайно востребованным только в XX веке. Однако точности ради нужно заметить, что в 1863 году немецкий просветитель, педагог и писатель Герман Вагнер опубликовал книгу для детей «Путешествия по комнате», предназначенную для ознакомления малышей с окружающим миром. К жанру трансцендентального путешествия это издание, разумеется, не относится.

Ментальное путешествие по замкнутому пространству собственного жилища, отправными точками в котором являются предметы мебели, книги, сувениры и другие вещицы, придающие неповторимое лицо дому и служащие вехами судьбы путешественников, важно не путать с другим популярным литературным жанром XX века – шозизмом (вещизмом, от французского слова *«chose»* – *«вещь, предмет»*). Отцом-основателем шозизма принято считать Алена Роб-Грийе, автора романа «В лабиринте». Идея шозизма состоит в подробном описании предметов самих по себе, вне связей между ними, в выписывании бытовых деталей, казалось бы, совершенно излишних и оттесняющих рассказ о событиях и образы персонажей:

«По натертому полу тянутся проложенные суконными тапочками лоснящиеся дорожки – от кровати к комоду, от комода – к камину, от камина – к столу. Вещи на столе, очевидно, были переставлены, и это нарушило целостность серой пелены, его покрывающей: более или менее пухлая, в зависимости от давности образования, местами она совсем повреждена: так, левый, дальний конец стола, не в самом углу, но сантиметров на десять отступя от края и параллельно ему, занимает четкий, словно начерченный рейсфедером, квадрат полированного дерева. Сторона квадрата равна сантиметрам пятнадцати. Коричневато-красное дерево блестит, почти не тронутое серым налетом.

Справа хотя более тускло, но все же просвечивают, покрытые многодневной пылью, какие-то совсем несложные контуры; под известным углом зрения они становятся довольно четкими, и можно с достаточной уверенностью определить их очертания. Это что-то вроде креста: продолговатый предмет, размером со столовый нож, но шире его, заостренный с одного конца и слегка утолщенный с другого, перерезанный много более короткой поперечиной; поперечина эта состоит из двух придатков, похожих на языки пламени и расположенных симметрично по одну и другую сторону основной оси, как раз там, где начинается утолщение, – иначе говоря, на расстоянии, равном примерно одной трети общей длины предмета. Предмет этот напоминает цветок: утолщение на конце образует как бы продолговатый закрытый венчик на верхушке стебля с двумя листочками по бокам, чуть пониже венчика. А может быть, он смутно походит на человеческую фигурку: овальная голова, две коротеньких руки и тело, заостренное книзу. Это может быть и кинжал, рукоять которого отделена гардой от мощного, но тупого клинка с двумя лезвиями...

Над всем этим в правом углу стола возвышается лампа: квадратный цоколь, длина его сторон пятнадцать сантиметров, диск такого же диаметра, рифленая колонна с темным, слегка коническим абажуром. По внешней стороне абажура медленно, безостановочно ползет муха. Она отбрасывает на потолок искаженную тень, в которой нельзя узнать ни малейших признаков

самого насекомого: ни крыльев, ни туловища, ни лапок: все это превратилось в какую-то нитевидную, ломаную, незамкнутую линию, напоминающую шестигранник, лишенный одной из сторон: отображение нити накаливания в электрической лампочке. Этот маленький незамкнутый многоугольник одним из углов касается внутренней стороны большого светлого круга, отбрасываемого лампой. Многоугольник медленно, но безостановочно перемещается по окружности светлого пятна. Достигнув стены, он исчезает в тяжелых складках красного занавеса»¹³.

Подобные описания завораживают. Автор ставит над читателем, да и над самим собой, неожиданный эксперимент, отводя человеческому сознанию роль демокритовского пустого «небытия» – вместилища бесконечного ряда вещей. Бытие в текстах такого рода сводится к описи предметов, его заполняющих. Эти предметы имеют значение лишь для самих себя, являются знаками себя самих, а не символами или метафорами.

Путешествие как коммунальный проект

Другим опытом энтелехийного путешествия по комнате, превосходящим имманентность шозизма, является социально ориентированный коллективный проект круга московских концептуалистов 1970–1990-х годов – Ильи Кабакова, Иосифа Бакштейна, Андрея Монастырского и др. под названием «Комнаты» (1986)¹⁴. Авторы проекта подчеркивают в преамбуле сборника, что их работа посвящена «жилищным проблемам мирового авангарда середины 80-х годов»¹⁵.

Примечательно, что сами концептуалисты именуют свое объединение «географическим клубом», а себя путешественниками и открывателями terra incognita – советской жилищной реальности в частности и советской бытовой традиции в целом для внешнего Советскому Союзу мира. Рефлексия над пространством «социалистической повседневности» стоит в центре творчества концептуалистов.

Реалии советского существования нуждаются в объяснении для всех, кто с ними не знаком по собственному житейскому опыту, иначе невозможно понимание смысла творчества этих художников. Работы концептуалистов предполагают «сопричастность» жизненной и культурной ситуации их авторов. Печальный парадокс состоит в том, что мощнейшая недосказанность работ концептуалистов понятна только близким им по типу повседневной культуры людям, а толкование и объяснение их произведений для внешнего зрителя требует такой досказанности, которая неумолимо уничтожает смысл их работ. Для художников этого круга было важно, чтобы их творчество не пропало, не сгинуло в одночасье вместе с советской эпохой, чтобы их работы прозвучали и остались в отечественной культуре, были бы задействованы в общей европейской художественной традиции. Ведь произведения искусства живут только тогда, когда они дают творческий импульс зрителям, оставаясь необходимым звеном в преемственности творческого процесса.

Проект «Комнаты» создавался как метапутешествие концептуалистов в советскую повседневность. Коммунальная квартира в этом контексте обретает статус важнейшей составляющей советской жизни, выражающей ее суть.

¹³ Роб-Гриве А. В лабиринте. СПб., 1999. С. 11.

¹⁴ Там же.

¹⁵ <http://www.conceptualism-moscow.org/files/komnati.pdf>

Советская реальность в «Комнатах» выступает не только как политизированная, идеологизированная форма повседневности, но является и экзистенциальным объектом эмоционального отношения художников.

В центре проекта – инсталляция Ильи Кабакова «Комната. (Человек, улетевший в космос из своей комнаты)»¹⁶ (1985), рассматриваемая его коллегами как проблематизация автором обыденности, «попытка эстетической сублимации житейской стихии»¹⁷.

«Комната» Кабакова представляет собой одну из комнат в большой перенаселенной коммунальной квартире. Внутри этой комнаты предметы находятся в крайнем беспорядке: валяются вперемешку палки, банки, ремни, газеты, бумаги... Обстановка жилища убога: вместо кровати – раскладушка со старой подушкой и одеялом, стола вовсе нет, стены вместо обоев обклеены всевозможными плакатами, размещенными в самом нелепом соседстве один с другим, так что вместе они образуют немислимый абсурд. Посреди всего этого в воздухе висит загадочная машина, состоящая из сидения для стула, пружины и резиновых жгутов. Одиноким обитателем этой комнаты, как становится ясно из рассказа его соседа, был обуреваем мечтой о путешествии в космос, и мечту эту – свой «великий проект» – он осуществил. Однажды ночью соседи по коммуналке были разбужены ужасным грохотом. Вызванный ими участковый милиционер зафиксировал исчезновение жильца и сквозную пробоину непонятного происхождения в потолке его жилища.

Учитывая многовековую историю русской мечты о полете в космос и космической миграции человечества с перенаселенной Земли на ближайшие планеты, несложно включить инсталляцию «Комната» в ряд сходных проектов, среди которых можно назвать идеи Николая Федорова и Константина Циолковского.

Если в «путешествии» Ильи Кабакова преобладает гражданско-идеологическая тематика, то маршрут из четырех инсталляций второго участника проекта – Ирины Наховой под общим названием «Комнаты» (1984–1987) характеризуется главенством художественно-эстетического аспекта и очевидной «социальной незадействованностью». Проект Ирины Наховой был ориентирован на воссоздание эмоционального переживания своей повседневности жителями коммуналок, выдвижения на первый план метафизического пласта их существования. Ее работы невозможно однозначно проинтерпретировать на языке региональности, поскольку специфика места не важна, а привносимое в них зрителем социально-политическое содержание (или его отсутствие) ничего не меняет в замысле автора.

«Комнаты» Наховой создавались не в творческой мастерской, а в обычной жилой квартире, что дало особый эффект путешествия-перехода в сакральную искусственную среду.

Отправной точкой маршрута¹⁸ выступала Комната № 1 (1984), ярко освещенная и целиком заклеенная белой бумагой. Вход в комнату также был завешен бумагой и составлял одну плоскость со стеной. Пустое белое пространство (по ощущению зрителя и замыслу автора), не имеющее визуальных границ, размеры которого невозможно было оценить взглядом, строилось по

¹⁶ В 2013 г. данная инсталляция Ильи Кабакова была продана за рекордную для произведений этого художника сумму.

¹⁷ <http://www.conceptualism-moscow.org/files/komnati.pdf>. С. 17.

¹⁸ Важно иметь в виду, что все четыре композиции выстраивались в одной и той же комнате, через определенный временной интервал, поэтому, говоря о путешествии, в данном случае мы имеем в виду путешествие в реальном времени.

принципу «разлетающейся и раскручивающейся чаши». Зрители находились на дне «чаши». Внутренность «чаши» (пол и стены комнаты) была выклеена яркими и блестящими фигурками, вырезанными из модных западных журналов начала 70-х годов. Каждый зритель-путешественник, оказавшись в этом странном месте, становился еще одной фигуркой, знаком, что еще более подчеркивало размытые границы белого света, порождавшего ощущение бескрайности замкнутого пространства.

Следующим этапом на пути следования зрителя-странника оказывалась Комната № 2, также целиком выклеенная белой бумагой. Но теперь на белые поверхности были наклеены черные и серые листы бумаги разных форм с тем расчетом, чтобы создавалось впечатление игры пространства. В отличие от Комнаты № 1, где зритель был в неопределенном по жанру пространстве, в этой комнате зритель чувствовал себя в пространстве, полностью построенном по принципу картины.

В Комнате № 3, в отличие от предыдущих, были оставлены на своих местах все предметы обстановки: письменный стол, табурет, мольберт с картиной, динамики от проигрывателя, прислоненные к стене картины, люстра и настольная лампа. Все это было обклеено белой бумагой, включая окна, подоконники, батареи и т. д. Комната была освещена одной настольной лампой, направленной на балконную дверь. Следуя источнику света, все поверхности комнаты и предметов были запылены черной краской: если выход на балкон был совершенно белый, то вход в комнату был черный. Дверь на балкон была чуть приоткрыта. При желании зритель мог открыть дверь и увидеть абсолютно черную поверхность, закрывающую выход на балкон.

В последней точке маршрута, Комнате № 4, как и в предыдущей, все вещи оставались на своих обычных местах. Хаотически по предметам, стенам, потолку и полу были приклеены куски черной бумаги неопределенных форм. Таким образом, что все пространство комнаты наполовину было закрыто этими клочьями. В результате возникал эффект перевертывания «фигуры» (комнаты) и «фона» (черной бумаги).

В этих четырех «Комнатах» мы видим состояние мира: его трансцендентную распаханность в глубь себя.

Результатом этого странствия становился эффект последовательного переживания различных комбинаций эмоционально-психологических состояний, посещаемых рядовым обитателем среднестатистического коммунального жилища эпохи «развитого социализма».

Различия путешествий Ильи Кабакова и Ирины Наховой по коммунальному пространству отечественной советской реальности кроются в несхожести их подходов к осмыслению этой реальности. Перед нами два разнонаправленных экскурса: экзистенциально-социальный и экзистенциально-эстетический.

Экзистенциальный пласт работы Кабакова порождался тем, что автор отождествлял себя с персонажем, обнажающим свою суть, экзистенцию. Главный импульс автора-героя – искреннее желание выбраться, вылететь из ситуации советской повседневности. Экзистенциальная составляющая «Комнат» Наховой, напротив, создается смещением перспективы и погружением, растворением автора-зрителя в профанном пространстве коммуналки, вплоть до его сакрализации.

В классическом культурном контексте полнота жилища не выступает как сакральное пространство: кухня или прихожая – места обыденные, а вот спальня или кабинет – сакральны. В ситуации же коммунальности и скучен-

ности советской повседневности, где кухня плавно переходит в спальню и в рабочий кабинет, ввиду отсутствия сакрального помещения с четкой границей, появляется любопытный феномен – «сакральная точка». Таким образом, сакральное выступает в форме очень динамического, борется за свое существование. Мы становимся свидетелями мистического превращения профанного в сакральное.

На мой взгляд, «квартирный миф» московских концептуалистов можно рассматривать как особый жанр путешествия, попытку перейти от плоскости «картины» к объемной, разомкнутой, динамической реальности. Входя в «комнату», зритель оказывается целиком внутри произведения. Структура восприятия и переживания замысла художника, смысловые особенности его работы определяются соотношением ритма изображения и путешествием по нему зрителя, изменением положения его тела. Тут не существует традиционной выставочной дистанции между зрителем и произведением. Возможность свободного перемещения-путешествия в экспозиционном помещении определяет как свободу восприятия работы автора, так и свободу от ее воздействия. Активность зрительского поведения, его субъективность не приглушается логикой автора, что позволяет зрителю-страннику оставаться независимым, самому порождать эстетические значения.

Проект «Комнаты» включает в себя еще и визуальное путешествие по пятнадцати маршрутам – реальным интерьерам комнат представителей элиты советского андеграундного искусства эпохи «развитого социализма». Этот вояж по комнатам призван засвидетельствовать образ жизни и душевный строй их обитателей-художников. Теперь уже в качестве гида-комментатора выступают не сами «авторы» комнат, а их товарищ и коллега, художник-концептуалист Георгий Кизевальтер, написавший текст «Пятнадцать комнат» – развернутый комментарий к галерее фотографий.

Переходя от фотографии к фотографии и прочитывая текст за текстом, мы словно перемещаемся из комнаты в комнату огромной коммунальной квартиры, приютившей цвет русского «авангарда». Здесь и комната-«проходной двор», где среди хаоса и вопиющей бедности мы вдруг замечаем на кровати швейцарский саксофон, в углу возле окна – модный и дорогой усилитель звука «Ямаха», и скромная, тщательно прибранная комната, отличающаяся отсутствием бытовых излишеств, граничащим с аскетизмом, и мрачная каморка битника или хиппи. Есть тут и комната, главное отличие которой – теснота. Это как раз пример той самой «универсальной» комнаты, в которой сочетаются спальня, гостиная и мастерская. «Кроме самого художника, его супруги и детей в этой комнате проживает кошка, довольно большая собака, пара волнистых попугайчиков, а в санузле (совмещенном) еще и коза – дело для города непривычное, но зато у детей всегда есть молоко...»¹⁹.

Приведу полностью один этюд – описание комнаты классика советского авангардного искусства, замечательного писателя и публициста Льва Рубинштейна:

«Комната Рубинштейна на Маяковской представляет собой сочетание всех миров – здесь и спальня, и детская, и кабинет. Хорошо еще, что этот интеллигентный однокомнатный уют не нарушает столовая (она же гостиная), вынесенная на довольно просторную кухню. В последнее время Лев редко бывает здесь – по семейным обстоятельствам – но случается, что ему все же удается поработать за письменным столом или взять какую-нибудь книгу из длинной стенки слева от камеры и завалиться на диван. Комната очень «до-

¹⁹ <http://www.conceptualism-moscow.org/files/komnati.pdf>. С. 326 (168).

машня», достаточно современная (если не учитывать мрачноватый коврик над детской кроваткой). На стенках кое-где – детские рисунки, рисунки Герлобина, еще кого-то, фотографии. В общем, все в норме... Именно поэтому резкий диссонанс вносят в облик комнаты шесть или семь мешков, наваленных кучей возле окна. “Что это?” – спросил я у его жены. “Как – что? Зерно!” – совершенно спокойно ответила Ира. “Зачем?” “Для голубей. Ты что, не знаешь, что Левка во дворе голубей разводит? Господи, это он сейчас в Люберцах пропадает, а раньше, как с работы придет, сразу на голубятню и часа два там шурует. А теперь вот мне их кормить приходится!” Ира вздохнула, а я вспомнил известное высказывание “каждому – свое”... Вот вам, батенька, и известный авангардный поэт!»²⁰.

Путешествие как опыт самопознания

Пик увлечения философическими путешествиями по собственной комнате пришелся на первую половину прошлого столетия. К классическим произведениям этого литературного жанра я бы отнесла рассказ Сомерсета Моэма «Гонолулу» и эссе Германа Гессе «Прогулка по комнате».

Сомерсет Моэм, как мне кажется, раскрыл секрет большинства «комнатных путешественников»: «Один старый француз написал книгу под названием *Voyage autour de ma chambre*. Я не читал этой книги и даже не знаю, о чем она, но ее заглавие будоражит мою фантазию. Подобным бы образом я бы мог совершить кругосветное путешествие...»²¹. Рассказ Моэма «Гонолулу» (1921) как раз и служит опытом такого кругосветного путешествия.

Заметив в самом начале своего повествования, что истинно мудрые путешественники странствуют лишь в своем воображении, а «самые прекрасные путешествия – это те, которые вы совершаете сидя у камина, ибо тогда вы не утрачиваете иллюзий», писатель отправляется в дальний путь.

Наиболее притягательными для паломничества местами странствующий рассказчик считает края, традиционно окруженные ореолом романтики. Путешественник обычно ожидает увидеть там нечто прекрасное, но складывающееся у него впечатление оказывается неизмеримо сложнее того, которое может дать простое созерцание красоты. Паломник обречен на неизбежное разочарование, придающее, однако, этим местам особую притягательную силу. Эту особенность Моэм уподобляет слабостям великих людей, делающим их менее замечательными, но зато более интересными.

К «загадочным местам» Моэм относит Россию, страну, окном в которую для него служит икона, висящая на стене его комнаты. Китай, символ которого – фарфоровая безделушка, красующаяся на книжной полке. И Гонолулу – город первобытных суеверий, одно из которых и составляет сюжет рассказа.

Другой опыт подобного путешествия – «Прогулка по комнате» (1928) Германа Гессе – виртуозная исповедь писателя, осваивающего маршрут обретения внутренних опор в пору угасающей молодости, когда наступает время вынужденного примирения с вступающей в свои права «зимой жизни». На этом этапе нынешнее и грядущее соткано из прошлого и строится в основном из воспоминаний и рефлексии над некогда уже случившимся. «Наступает новое время, другая жизнь – жизнь в комнате, при свете лампы, с книгами и иногда с музыкой, жизнь, в которой тоже много прекрасного и глубокого,

²⁰ <http://www.conceptualism-moscow.org/files/komnati.pdf>. С. 340 (182).

²¹ Моэм С. Гонолулу // Каталина: рассказы. Киев, 1990. С. 44.

но переход к ней тяжел и неприятен, она начинается с озноба, грусти и внутреннего сопротивления... Еще совсем недавно моя комната была полным воздухом приютом для часов покоя и работы, прибежищем с распахнутыми дверями и окнами... Я бывал в этой комнате только гостем, жизнь протекала не здесь, а снаружи, в лесу, у озера... И теперь внезапно комната опять стала важна, стала домом – или тюрьмой, постоянным обиталищем...»²².

Автор пристально вглядывается в новую обитель – свою старую комнату, пытаясь «сблизиться и подружиться» с ней. В этом его главные помощники – предметы привычного интерьера: старые книги, большой письменный стол, стулья, краски, акварели, которые Гессе именуется осязаемыми кусками своей памяти. Это вещи, к которым он проникся доверием за долгие годы, наблюдая за тем, как они постепенно стареют. Тут и невиданный плюшевый зверь «наполовину олень, наполовину жираф, с растерянным сказочным взглядом», долгое время служивший ему единственным домашним зверем, заменяя собаку или кошку, и цейлонская священная реликвия из бронзы – вебрь (козел отпущения в Ветхом Завете): «Вебрь для меня не редкая вещица, а скорее символ, он мне брат среди нас, отмеченных знаком, ясновидцев, шутов и поэтов, с их покрытыми стигмами душами, несущих на себе проклятия эпохи, в то время как их современники танцуют и читают газеты»²³... И только когда внутреннее примирение с новым образом жизни произошло, к Гессе приходит привычка к комнатному существованию и жизни взаперти. Такая жизнь в итоге кажется писателю вполне сносной.

Путешествие как социальный феномен

Вторая половина XX и начало нынешнего столетия тоже не чужды интереса к жанру путешествия по комнате, однако дух этих странствий заметно изменился. Субъективная и объективная составляющие путевых дневников оказались расколоты и существуют независимо друг от друга. Так, полярными примерами «субъективного» и «объективного» восприятия маршрута вокруг своей комнаты могут служить эссе Вячеслава Пьецуха и Анри Волохонского.

Текст популярного в годы горбачевской перестройки писателя и публициста Вячеслава Пьецуха можно рассматривать как путешествие в 1990-е. Приглашая читателя на прогулку по своей однокомнатной квартире, расположившейся под крышей высотки на далекой московской окраине, автор распахивает перед нами дверь в свою частную жизнь. Последнюю декаду XX столетия Вячеслав Пьецух называет «бесчинством зловредных времен». События той противоречивой поры он представляет в стиле «чистой экзистенции», снабжая своего попутчика-читателя несметным количеством глубоко интимных переживаний, успевая при этом обильно цитировать собственные художественные произведения разных лет.

В первых же строках своего эссе, озадачившись вопросом «зачем люди путешествуют?», Пьецух отвечает прямо: «Сдается мне, что общечеловеческая страсть к путешествиям – это от недостатка ментальных сил»²⁴. И продолжает обосновывать свою мысль: «Совершенно другое дело, когда путешествуешь по своей комнате. Дорожный костюм самый обыкновенный: сит-

²² Гессе Г. Прогулка по комнате // Гессе Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1995. С. 331.

²³ Там же. С. 332.

²⁴ Пьецух Вяч. Путешествие по моей комнате // Октябрь. 2004. № 10. С. 38.

цевый халат, пошитый бывшей супругой на манер японского кимоно; сверху не каплет, сквозняков не бывает, температура воздуха благоприятная, около 20°C даже в самые лютые холода; безопасность полная, ну разве что шальной самолет снесет твой двадцать второй этаж, что представляется маловероятным, если принять в расчет максимальную удаленность от всех подмосковных аэродромов; средства передвижения предельно надежные, пересадок бывает только две, а именно с дивана на ноги и с ног на диван, где вообще полеживается так ловко, что кажется, будто ты воспаряешь над своим ложем от избытка ментальных сил; питание регулярное и качественное... Наконец ты ни от кого не зависишь, и ничто не может отравить тебе путешествия: ни исламисты, ни жулики-туроператоры, ни забастовки транспортников, ни колики в животе»²⁵. Таким образом, исполненный ментальных сил, наш вояжер погружается в недра своей памяти.

Путешествие Вячеслава Пьецуха выполнено в жанре мемуаров. Предметы интерьера и воображение то и дело уносят автора в дальние страны, в которых он сам никогда не бывал, однако главная тема его странствий – собственная персона в интерьере перестроечной России. Текст «Путешествия по моей комнате» интересен не столько тем, что является своего рода экспозиционным актом своего автора, сколько тем, что представляет собой важнейший документ эпохи. «Может быть, русский человек из культурных только потому и способен еще радеть о благе отечества и веровать в лучшее будущее, что он ненавидит Россию нечистоплотную, обпившуюся, продажную, беспардонную и беспринципную, но в основном за то ненавидит, что она не такая, какая видится ему в грезах, а такая, какая есть. Во всяком случае, умнейшие русские люди свое отечество не любили, от Пушкина до академика Павлова, а уж как его Ленин ненавидел, так еще только Петр I на дух не выносил. По мне, это все отношения несоразмерно сильные, даже и чересчур. Не то чтобы я обожал Россию (хотя я ее бессознательно обожаю), не то чтобы не любил (хотя я ее, конечно же, не люблю). Я скорее ее боюсь»²⁶.

Я полагаю, что ничто другое не может так верно настроить человека на саморефлексию и самопостижение, как путешествие. Недаром порой незнакомые дорожные попутчики за несколько часов разговоров со случайными собеседниками узнают о себе самих столько, сколько не открыла бы им ни исповедь, ни допрос. Путевые записки – самый энтелехийный литературный жанр.

Очерк Анри Волохонского «Некоторые картины из моей комнаты» завершает недавнюю книгу этого автора «Воспоминания о давно позабытом». Анри Волохонский – знаковая фигура русского андеграунда 1950–1970 гг., «ленинградско-израильско-германский на разных этапах жизни поэт» (Данила Давыдов). Его текст напрочь лишен экзистенциального, эмоционального и душевного измерений. Рассказ Волохонского сродни домашней игре. На столе карточки-картинки, выложенные таким образом, что можно получить основательное впечатление о жизни на чужбине отечественного эмигранта рубежа XX–XXI столетий. Стоит только взять в руки одну из составляющих эту мозаику карт, перевернуть ее, и вы прочитаете важную информацию о данном предмете интерьера и культурном контексте, в который он погружен, а, вероятно, еще и услышите исторический анекдот или занятную историю из эпохи, в которую появилась на свет та или иная вещица из повседневного окружения автора, старательно избегающего даже намека на свое, личное, сокровенное бытие: «На торце стеллажа висит латунное распятие в форме ромба с

²⁵ Пьецух Вяч. Путешествие по моей комнате. С. 38.

²⁶ Там же. С. 47.

просверленными по углам дырами для прикрепления к могильному кресту. В 1972-ом году я шел как-то летом по городу Владимиру и встретил мальчика лет восьми, который неистово тер мелом это распятие, стараясь счистить патину. “Осторожней, а то испортишь”, – сказал я и проследовал своей дорогой. Через какое-то время мальчик догнал меня и отдал изделие. Пониже располагается тарелка с синей птицей. Думали, что это птица дронт. Рисунков дронта у меня много: гравюра из энциклопедии Брокгауза и Ефрона, открытка с известной картиной Савери, яркое изображение в бестиарии Алоиса Цёгла, две фотографии – в профиль и в фас – модели дронта из коричневатого пуха страусихи, которая была выставлена в местной аптеке, в ее окне. Я считаю дронта геральдической птицей российской интеллигенции, поэтому при случае собираю изображения. Но на тарелке оказался не дронт, а птица феникс»²⁷.

Какая чудесная метафора для заключительной главы книги мемуаров русского интеллигента, не правда ли? На месте дронта, исчезнувшей нелетающей, неплавающей и плохо бегающей птицы, символизирующей вымирание, нечаянно обнаружить символ вечного обновления – мифическую птицу феникс, которая, предвидя смерть, сжигает себя, а затем вновь возрождается из пепла...

Путешествие как опыт обретения идентичности

Классическим путешествием по собственной комнате в поисках обретения себя и прояснения энтелехии своего существования является, на мой взгляд, книга Иосифа Бродского «Полторы комнаты» (1985)²⁸. Это многомерный человеческий документ в жанре философического эссе, затрагивающий реалии Советской России 1950–80-х годов.

Текст «Полторы комнаты» был написан Бродским на английском языке во время эмиграции в США. В центре повествования – судьба самого поэта сквозь призму жизни его родителей²⁹. Летом 1972 года Иосиф Бродский был вынужден эмигрировать в Соединенные Штаты. Возможность даже краткосрочного возвращения в СССР была для него навсегда закрыта. Он никогда больше не увидел свою мать Марию Моисеевну Вольперт и отца Александра Ивановича Бродского, которые двенадцать раз за двенадцать лет одиночества подавали заявление с просьбой разрешить им повидать сына. С такой же просьбой к правительству СССР обращались конгрессмены и видные деятели культуры США, но даже после того, как Бродский в 1978 году перенес операцию на открытом сердце и нуждался в уходе, его родителям было отказано в выездной визе. Мать Бродского умерла в 1983 году, немногим более года спустя умер отец. Оба раза Бродскому не позволили приехать на похороны.

«Кто беден, готов утилизировать все. Я утилизирую чувство вины», – с этого признания начинается Иосиф Бродский свою книгу, написанную на пересечении мемуарного и утопического жанров. «Теперь, когда они

²⁷ Волохонский А. Воспоминания о давно позабытом. М., 2007. С. 109.

²⁸ В 2008 г. по мотивам книги Иосифа Бродского «Мои полторы комнаты» был снят игровой фильм «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину» (режиссер Андрей Хржановский, автор сценария Андрей Хржановский и Юрий Арабов). В 2012 г. муниципалитет Петербурга официально объявил об ожидаемом в скором времени открытии в доходном доме Музури (Литейный проспект, дом 24, кв. 28) музея-квартиры Иосифа Бродского, создаваемого на базе полутора комнат, которые семья Бродских занимала там с 1955 г. и откуда поэт навсегда уехал из России в 1972 г. в вынужденную эмиграцию.

²⁹ Помимо эссе «Полторы комнаты» Бродский посвятил родителям книгу «Часть Речи», стихотворения «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» и «Памяти отца: Австралия».

[родители. – Ю.С.] умерли, я вижу их жизнь такой, какой она была прежде, а прежде она включала меня. То же, я думаю, они могли бы помнить обо мне. Если, конечно, сейчас они не обладают даром всеведения и не наблюдают меня сидящим на кухне в квартире, которую я снимаю у колледжа, пишушим эти строки на языке, которого они не знают, хотя, если на то пошло, теперь они должны быть всеязычны. Это единственная возможность для них повидать меня и Америку. Это единственный способ для меня увидеть их и нашу комнату»³⁰.

«Полторы комнаты» – это разговор Иосифа Бродского с самим собой, путешествие в глубь себя, попытка догнать себя и понять себя ушедшего, поиск самоидентификации, наконец, автопортрет одного из героев XX века, чей личный опыт оказался типичным для многих его соотечественников и современников.

Эпиграфом к судьбе своих родителей Бродский выбирает строки Анны Ахматовой из «Северных элегий»:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

Повернутая чей-то анонимной волей река, бегущая к чужеродному искусственному устью... Никогда не реализованные, обузданные и направленные не в то русло человеческие возможности... Очевидно, что эти строки в полной мере могут быть прочтены как жизнеописание самого поэта.

Размышляя над маршрутом своей жизни, Иосиф Бродский возвращается в детство, в то время, когда ребенок стремится к взрослости и самостоятельному существованию, жаждет вырваться из дома – своего тесного гнезда – наружу, в огромный мир, в настоящую жизнь. В положенный срок это желание сбывается, и молодой человек, захваченный новыми перспективами, принимается за строительство собственного гнезда, собственной реальности. Но когда новая реальность изучена, самостоятельность осуществлена, вдруг выясняется, что старое гнездо исчезло, а те, кто дал ему жизнь, умерли. И тогда приходит осознание себя как лишённого причины следствия. «Если некогда и существовало что-либо настоящее в жизни, то это именно гнездо, тесное и душное, откуда так нестерпимо хотелось бежать. Ибо гнездо строилось другими, теми, кто дал ему жизнь, а не им самим, знающим слишком хорошо истинную цену собственному труду, пользующимся, в сущности, всего лишь данной ему жизнью... Ведь при всем своем мастерстве человек так и не сможет воссоздать то примитивное, прочное гнездо, которое услышало его первый в жизни крик. И он не сумеет воссоздать тех, кто поместил его туда. Будучи следствием, он не может восстановить своей причинь»³¹.

Бродский знал, что его судьба тревожила его родителей, они страдали, но всегда поддерживали его, насколько могли, потому что он был их ребенком. «Впоследствии, когда мне удалось кое-что напечатать там и сям, они были польщены и временами даже гордились мной, но я знаю, что, оказавшись я обыкновенным графоманом и неудачником, их отношение ко мне было бы точно таким же. Они любили меня больше, чем себя, и скорее всего не поняли бы вовсе моего чувства вины перед ними...»³² [Бродский И. 1995: 95].

³⁰ Бродский И. Полторы комнаты // Новый мир. 1995. № 2. С. 55.

³¹ Там же. С. 94.

³² Там же. С. 95.

Размышляя о феномене комнаты в коммунальной квартире как ограниченной территории, на которой прошли его молодые годы, Бродский отмечает, что сжатие пространства, как ни странно, всегда понятнее и лучше организовано, чем простор. «Для ограниченного пространства и названий больше: камера, чулан, могила. Для просторов остается лишь широкий жест»³³.

В СССР минимальная норма жилой площади была 5 квадратных метров на человека. При всех неприглядных сторонах этой формы бытия, коммунальная квартира, по мысли Бродского, имела одну важную метафизическую особенность. Она обнажала самые основы существования: разрушала любые иллюзии относительно человеческой природы. «Какими колкостями или медицинскими и кулинарными советами, какой доверительной информацией о продуктах, появившихся вдруг в одном из магазинов, обмениваются по вечерам на коммунальной кухне жены, готовящие пищу! Именно тут учишься житейским основам – краем уха, уголком глаза. Что за тихие драмы открываются взору, когда кто-то с кем-то внезапно перестал разговаривать! Какая это школа мимики! Какую бездну чувств может выражать застывший, обиженный позвоночник или ледяной профиль! Какие запахи, ароматы и благоухания плавают в воздухе вокруг стоваттной желтой слезы, висящей на растрепанной косице электрического шнура. Есть нечто племенное в этой тускло освещенной пещере, нечто изначально эволюционное, если угодно; и кастрюли и сковородки свисают над газовыми плитами подобно тамтамам»³⁴.

Бродский подчеркивает и еще одну важную особенность организации пространства в России. В нашей стране труднее, чем где бы то ни было, смириться с разрывом уз. «Россияне куда более оседлые люди, чем другие обитатели континента, которые перемещаются гораздо чаще хотя бы потому, что у них есть автомобили и нет повода всерьез воспринимать границы. Для нас же – квартира практически пожизненное пристанище, город – пожизненно, страна – пожизненно»³⁵. Следовательно, представление о постоянстве, малой родине, привязанность к месту в отечественной культуре глубже, так же как трагичнее и непоправимее и ощущение их утраты.

Мысленное возвращение в Ленинград, в российские годы жизни выводит Бродского на главный вопрос его книги, встающий перед каждым, чья судьба – маршрут поиска себя, обретения смысла своего существования как череды попыток превзойти себя нынешнего: когда и где переход от свободы к рабству и от рабства к свободе обретает статус неизбежности? Когда выбор свободы делается приемлемым для обывателя? Для какого возраста наиболее безболезненна подмена свободного состояния? Ответ на эти вопросы поэт оставляет открытым, однако сами эти вопросы вовсе не являются для Бродского риторическими: «Революционеру или завоевателю по крайней мере следует знать правильный ответ. Чингисхан, к примеру, его знал. Просто убивал всякого, чья голова возвышалась над ступицей тележного колеса»³⁶.

Экзистенциальное путешествие по собственной комнате как способ самоидентификации и опыт самосбережения существует в культуре и в поэтической форме. Чудесным примером психологического импрессионизма в описании такого путешествия может служить одно из предсмертных стихотворений поэта и переводчика Василия Бетаки «Взгляд на нечто» (2012). В отличие от своего современника и земляка – Иосифа Бродского, поэт-петербуржец, пере-

³³ Бродский И. Полторы комнаты. С. 50.

³⁴ Там же. С. 55.

³⁵ Там же. С. 96.

³⁶ Там же. С. 101.

живший вынужденную эмиграцию (вторую половину жизни Василий Бетаки провел во Франции), будучи погруженным в иную культуру, продолжал всю жизнь писать на родном языке. Во время последней болезни, обреченный на затворничество, Бетаки описал свой опыт этелехийного путешествия:

1.

Ох, как завален стол передо мной!
Обилие предметов обосновано,
Но все же ограничено стеной,
А замкнутость пространства продиктована
Причиной неотвязно возрастной...

Привычно все свое, как чашка чая –
Хоть ближний лес, хоть стулья вокруг стола,
И что мой стих, меня не замечая,
Подсовывает к носу зеркала...

2.

Вот шкаф – альбомы, книги и кассеты –
Ну, белый потолок над головой
А вот интересуют нас предметы
И времена, поросшие травой.
Тот быт, которого давно уж нету,
Чужой – нам интереснее, чем свой.

Чуть отодвинешь чашку из-под чая –
История, качаясь и тощая,
Капризно нас подталкивает в путь.
Куда, зачем зовет, сама не зная...
К примеру, на Алезию взглянуть.

3.

И словно ты пакет с прошедшим взрезал:
Так что ж там смутной памятью дано? –
Мечи. Щиты. Верцингеторикс. Цезарь...
Крошенный камень, ржавое железо,
Банальное фалернское вино...
Хоть амфоры пусты давным-давно....

4.

И хулиганит память: все, что скрыто,
Вдруг явится откуда ни возьмись.
Между археологией и бытом
Нет пропасти, – есть только взгляд и мысль?

Вот миска, из которой к Пацюку
Вареники скакали в рот той ночью,
Под Рождество, и видим мы воочью
Сквозь время и веселую строку,

Что миска стать должна музейной миской...
Неважно, что колдун набил живот –
Все дело в слове Гоголя – и вот
Вареники веками не прокиснут!

5.

Своя географическая карта
У каждого, отлична от других.
Порой апрель случится прежде марта
И серой прозой обернется стих...

Предмет еще не текст, но текст за ним
Выходит неминуемо из тени.
Как только вдруг его мы проясним,
И сам он прыгнет в рот, как тот вареник:
Так Гоголю перо, так ведьме веник,
А памяти предмет необходим!

6.

Глухая неизменная крапива...
Въезжаешь – деревенька тут была –
Меж домиков пятиэтажка криво,
Да рядом три каштановых ствола...

Среди бульжников – остатки рельс
Когдатошнего давнего трамвая...
Нередко заглушая голос месс,
Полвека тут ходил он, огибая
Округлый пруд... А над прудом ветла
И церковка (от времени кривая)
Из желтого песчаника – цела.

У церковки почти тысячелетней
Неистово магнолии цветут,
И одуванчики, чтоб стать заметней,
Всей желтизной заглядывают в пруд.
Все, как тысячелетие назад,
И вдруг... нет, не колокола звонят:
Но что-то тут играет с тишиной?
Давно минули времена трамвая...
Откуда ж, маску с времени срывая,
Он возродился, хоть слегка иной?

А в церковке рядок старинных книг...
Они – не рельсы, возвратишь ли их?!
И в стороне две нитки новых рельс...

Пусть не Христос – так хоть трамвай воскрес!

7.

Асфальт – он серый, гладкий и пустой.
Заменены асфальтом – и недаром –
Панели по старинным тротуарам,
Те, что звались лещадною плитой,
Или пеньки торцовой мостовой
(Их плашками тогда именовали)
И молотами их в песок вбивали,
Плотнее подогнав одну к другой.
Любая восьмигранником затейным
Смотрелась... Их убрали. На Литейном –
Последнюю в тот год, в тридцать седьмой...

8.

«Я и пейзаж» сменяются с годами
на «я и интерьер»... Почти в любой
Квартире неизменно правит память
Всей археологичной чепухой.
Вот фотография в старинной раме –
Прочти-ка, что таит за слоем слой...
Так археологичны интерьеры –
Превыше всяких мер и всякой веры.

9.
Тюльпаны в вазе – вовсе не предметы,
Им выдан статус временных жильцов.
А впрочем, и на нас есть та же мета,
Поскольку их судьба в конце концов...
Как для кого – мир комнаты – таков.
Но и пейзажу ведь не чуждо это:
Не настоящим остается лето,
Пока его листва не влезла в стих.
И существуют вечно – не предметы,
А то, что было сказано про них.

Для меня жанр экзистенциального путешествия по собственной комнате представляет собой опыт философской саморефлексии и обретения тождества с собой. Эти литературные путешествия не сродни историческим меуарам, они не бросают вызов смерти и не представляют собой бегство от забвения. Память неминуемо избирательна, что делает ее неотличимой от забывания, небытия. Изъяны памяти, как и находки воображения, искажают реальность. Чем короче память, тем длиннее жизнь, говорит пословица. Иначе – чем длиннее будущее, тем короче память. Путешествие по собственной комнате – не воспоминание, а живой, действенный энтелехийный процесс, реализующий вероятность самовоплощения, цель которого – обретение себя.

Энтелехийное путешествие представляет собой событие индивидуализации общего. Это воплощение физической или духовной материи в реальность облика и формы посредством экзистенциального эксперимента. Иными словами, метафизическое путешествие – выявление общего свойства, принципа, парадигмы из суэты повседневности, осуществление реализации потенциального.

Важно заметить также, что ментальное путешествие по внутреннему пространству трансцендентно пространственно-временному континууму. Сам рассказчик оказывается по ту сторону пространственного и временного измерения своего пути, наблюдая за ним как бы «со стороны»³⁷. Очевидно, что подобно обычному путешествию ментальное путешествие всегда происходит с привязкой к определенной точке пространства, будь то природный ландшафт, замкнутое пространство собственной комнаты, миф, сон или виртуальный мир. Каждому моменту путешествия соответствует включенная в маршрут одна определенная точка пространства (неважно, реального, виртуального или воображаемого). При этом временная координата оказывается дополнительной, а иногда и лишней. Метафизическое путешествие может состояться в любой момент: до, во время и после самого фактического путешествия.

Осуществление энтелехийного путешествия предполагает два определяющих вектора движения – «вверх»: к отвлечению от повседневных событий и стереотипов поведения, к обобщению практики в идеях, понятиях и образах, и – движение «вниз»: к обыденной жизненной деятельности. Определяющей же особенностью траектории путешествия-рефлексии является его принципиальная открытость – бесконечность горизонта, отсутствие в маршруте фиксированной точки «прибытие».

³⁷ См.: *Данн. Дж.* Эксперимент со временем. М., 2000.