

Tatiana Rybalczenko

Tomsk

Мистификация и демистификация текста в романе В. Отрошенко *Персона вне достоверности*

Проза Владислава Отрошенко (1959) – одно из многочисленных свидетельств взрыва русского постмодернизма в конце XX века – свидетельствует о потребности в литературной саморефлексии в период ломки прежних эпистем, как социальных (распад советской империи), так и культурных (дискредитация „большого стиля”, кризис представлений о „реальности”). Можно выделить два пласта в прозе Отрошенко: реконструкция исчезнувшей эмпирической реальности (деконструкция детского мифа о жизни предков в „повестях в рассказах” *Двор прадеда Гриши* 1997, *Новочеркасск* 2000) и мистификация реальности (романы *Персона вне достоверности* и *Приложение к фотоальбому*¹).

В произведениях первого ряда Отрошенко выступает как модернист, воплощающий „внутреннюю реальность”, реальность сознания, в которой соединяется отражение, воспоминание, воображение, образотворчество. Онтологическая проблематика – проблема феноменологической природы внешней реальности, её изменение и исчезновение – соединяется в этой прозе с гносеологической проблемой – проблемой ограниченности индивидуального сознания, не способного вобрать огромность и разнообразие реальности, но вместе с тем обладающего интенцией не только к осязаемой реальности, но и к метафизике бытия. Отрошенко заявлял о несущественности влияния „отражаемой” внешней реальности на художественную реальность: „Способность отражать внешнюю, всеми узнаваемую жизнь... – второстепенная способность...”; „Реальностей действительно много. [...] Но есть одна – не подлежащая никаким сомнениям. Та, о которой всю жизнь твердил Юнг. Реальность психе – человеческой души – и всего того, что в ней происходит”; „Всё, что

¹ Основные книги В. Отрошенко, куда вошли названные произведения: *Приложение к фотоальбому*, Время, Москва 2007; *Персона вне достоверности*, FreeFly, Москва 2005; *Тайная история творений*, Культурная революция, Москва 2005.

вызвано ею к жизни, должно служить дорогой к *порождающим центрам*, а не первым и конечным пунктом критических размышлений”².

Второй из названных пластов прозы Отрошенко обращает на себя внимание не только изошрённой мистификацией, фантазмагоричностью изображённых ситуаций, но и тем, что здесь онтологическая проблематика скорректирована в сферу текстов, замещающих реалии и проявляющих „внутреннюю реальность” творца. Саморефлексия Отрошенко направлена на понимание онтологической сущности текстов, что, собственно, разводит модернистскую и постмодернистскую эстетику, на пересечении которых строится художественный мир Отрошенко. Сводится ли текст к игре субъективного сознания или он отражает реалии действительного мира, или он проявляет фрагменты бытия и художник принимает мыслеобразы как формулы бытия. То есть Отрошенко ставит вопрос о природе „символических форм” (Э. Кассирер) сознания: о их произвольности или надсубъективности, об их внесубъективном источнике или об их формо- и жизнетворческой миссии, об их соответствии онтологии за пределами сознания. С одной стороны, человеческое сознание фиксирует феномены реальности в артефактах: документах, фотографиях, будто бы схватывающих исчезающую реальность в „единственной, в „единственной, незыблемой, предназначенной всецело лишь одному нерушимому мигу картины, где не двинется дальше заветной точки внезапно плененное время” (так определяется фотография в романе *Приложение к фотоальбому*)³. Но именно фотография, текст нового времени, обнаруживает несоответствие статичного и ограниченного текста действительной реальности: текст останавливает время, фиксирует феномен вне целого, подменяет реальные отношения имитационными, „постановочными”. Всякие тексты, особенно тексты искусства, – всегда мистификация, сокрытие или искажение, изменение, часто идеализация возможного подлинного. В повести *Прощание с архивариусом* фантазмагорический сюжет, связанный с фотографией, открывает признанную людьми миссию искусства идеализировать реальность, придавать ей отсутствующий смысл. Обитатели Новочеркасска, преодолевая бессмысленность и приземлённость действительной жизни, фотографируются с бакенбардами, в казачьих одеждах, на фоне батальных картин, ценя недостоверные образы выше, чем

² *Реализм: мода или основание мировоззрения*. Дискуссия: введ. К. Кокшенёва, „Москва” 1998, № 9, с. 42–44.

³ В Отрошенко, *Приложение к фотоальбому...*, с. 51.

подлинную реальность, чем „богоданный вид”. Вопреки постановлению атамана: „Исключить из процедуры фотографирования наклеивания усов, бровей и проч. лицевой растительности, дабы всякий военный чин, действительный или отставной, а также свободный от военной службы казак имел на портрете свой собственный, Богоданный вид”⁴ – люди стараются остаться в будущем и прибегают к закреплению жизни в тексте (текст оценивается как способ сопротивления исчезновению), фальсифицируя, идеализируя свой реальный вид (текст-фотография даёт возможность сопротивляться необходимости действительной жизни и реализовать, проиграть потенциальные возможности).

Безусловно, главный предмет рефлексии у писателя Отрошенко не визуальные образы-тексты, а тексты, создаваемые словом, допускающие высшую степень свободы человека выстраивать субъективный образ мира и впоследствии определяющие представления людей об окружающем мире. Слово не требует соответствия обозначаемому, оно способно вызвать разные ассоциации и тем самым вывести знак от конкретной реалии к универсальности, которая возможна за пределами феномена. Будучи случайным знаком, слово становится средством выявления скрытого от эмпирического сознания бытия, однако невозможно утверждать объективность и истинность той сущности, которая обозначается словом. Утверждения первенства слова над реальностью приводит к тому, что сознание оказывается в плену неразличения текстовой и физической реальностей, и человек тем охотнее подчиняется окультуренной текстами реальности, что объективная сущность бытия скрыта от него, остаётся только интенция к тому, что вовне. „Язык – автономная и неисследимая сущность, обладающая способностью к самоорганизации”, национальные языки – „аватары языка как такового – особой системы, ставящей пределы человеческому сознанию, а возможно, и миру в целом. За пределами – неизвестно что. Ничего; бессмысленность; без-мысленность; Бог; или радость чистого зрения мира...”⁵.

Тем не менее Отрошенко воспроизводит не мифы сознания, а онтологические прорывы текста, рефлекслируемые современным сознанием как знаки, версии, мистификации бытия. Таковы повести, написанные на рубеже 1980–1990-х годов и собранные в романе *Персона вне достоверности: Прощание с архивариусом* (далее *Архивариус...*),

⁴ В. Отрошенко, *Персона вне достоверности...*, с. 11. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы.

⁵ *Язык наш свободен: Дискуссия в рубрике Родная речь*, „Знамя” 2006, № 12, с. 190.

Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия (далее *Тамбурмажор...*, *Тайны жалонёрского искусства, или Разоблачения господина Казина* (далее *Тайны жалонёрского искусство...*), *По следам дворцового литавриста* (далее *Литаврист...*), *Дело об инженерском городе*. С этим „романом в повестях” связана книга „эссе-новелл” (авторское определение) *Тайная история творений*, написанных, по признанию автора, в 1995 году и представляющих пограничную поэтику филологической интерпретации текстов и экзистенциальной рефлексии творческого сознания авторов этих текстов – Катулла, Овидия, Шопенгауэра, Ницше, Пушкина, Гоголя, Платонова. Будто бы следуя эстетике *non-fiction*, Отрошенко использует при воссоздании историко-литературных фактов принципам художественной литературы: „воображение, преобразование, вымысел и домысел”⁶. Отрошенко создаёт филологическую прозу, прозу о слове, о письме, о текстах, о текстовой реальности, мистифицирующей внешнюю эмпирическую реальность.

Заглавие книги *Персона вне достоверности* выдвигает в центр вымышленный образ человека, что и приближает книгу к жанру романа, то есть к судьбе индивидуальной личности человека в реальных, частных обстоятельствах незавершённой движущейся реальности. Невозможно определить, кто из персонажей претендует быть центром художественного мира, хотя есть сквозные персонажи в составляющих роман повестях, образы провинциалов из Новочеркасска начала XX века, представителей утратившего самобытность казачьего мира, ставшего имитацией имперского стиля жизни: таинственный книгоиздатель Кутейников, авторы книг, изданных в издательстве Кутейникова, – сотник Туркин, литаврист Ставровский. Но истории этих и других персонажей утратили подлинность с исчезновением исторической эпохи, и столь же недостоверный современный автор вынужден реконструировать мир прошлого по текстам, оставшимся от прошлого. Так на первый план выходит история текстов, их создания, их судьбы, их истолкования. Роман *Персона вне достоверности* может быть в равной мере назван *Тайной историей текстов*, историей фальсификаций и мистификаций текстов, что проявляет амбивалентную природу текстов: с одной стороны, они фальсифицируют, то есть подделывают реальность, намеренно лгут (лат. *falsus* – ложный, неверный), с другой стороны, мистификация – это не только намеренное введение в заблуждение, но и введение в тайну (гр. *mystika* – таинственные обряды),

⁶ В. Отрошенко, [Выступление в рубрике *Резонанс*], „Знамя” 2006, № 3, с. 168.

и тогда тексты исполняют миссию посвящения в тайну, недоступную эмпирическому знанию.

Проблема авторства текстов – один из аспектов проблемы текстов, и у Отрошенко проявляется в запутанной системе субъектов повествования. Определение „персона вне достоверности” может быть отнесено к автору-повествователю и к авторам вымышленных текстов, их издателям, переводчикам, комментаторам, пересказчикам. Современный автор-писатель является не столько автором историй, нарратором, рассказчиком (лишь в финале *Архивариуса...* возникает эпизод с автором-рассказчиком, встреча не то с хранителем текстов, не то с их фальсификатором), сколько анонимным читателем-исследователем, пытающимся с помощью сохранившихся текстов, подлинность которых трудно доказуема, реконструировать смысл найденных им текстов (мистификация Отрошенко). Эта задача делается главной, отодвигая задачу реконструкции реальности прошлого, поскольку даже оставшиеся в живых свидетели исчезнувшей реальности (архивариус, дряхлая сестра одного из персонажей) уже не могут идентифицировать соответствие текстов исчезнувшей реальности, поскольку они не могут отличить сохранившееся в памяти от вообразённого. Так утверждается „читательская” позиция современного писателя, человека, барахтающегося в оставленных текстах, в предложенных им языках, с другой стороны, мистификатора, сочиняющего тексты, выдавая их за тексты других авторов и за знаки действительной жизни.

Фабульная основа всех входящих в роман повестей связана с историями нескольких текстов, опубликованных в начале XX века или же умело фальсифицированных в иное время, что почти невозможно утверждать в том „архиве” текстов, в которые превратилась жизнь. В центре повестей – разыскания не только автора-читателя и скриптора, но и персонажей (внук одного из авторов текста, Туркина; странный лектор, читающим в Бутане лекцию о русском тамбурмажоре; сходящий с ума читатель трактата о сновидении). Разыскания направлены на установление подлинности публикаций и авторства апокрифических для своего времени текстов, которые не могли быть опубликованы и были уничтожены, но будто бы сохранились и теперь должны быть признаны либо за источник некоего знания. Определение подлинности текстов необходимо для признания или непризнания подлинности содержания, знаний о прошлой реальности и, что важнее, о сверхреальности, о бытии, скрытом за границами знания, даваемого общепринятыми текстами. То есть читателями, толкователями являются все персонажи романа.

В текстовой структуре романа Отрошенко соединяет принципы филологического исследования (цитаты, комментарии, ссылки на источники, на рецензии) и детективного расследования (аргументация подлинности источников, датировка, документальные свидетельства, письма, факты жизни существовавших или выдуманных людей). Не повествование о событиях, а текст-коллаж, построенный как „отчёт исследования”, как материалы разоблачения, плагиатора, как „дело”, свод официальных документов, об издательстве „Донской арсенал”, о плагиате книги о жалонёрском искусстве, об авторе брошюры *О некоторых свойствах подвижных реальностей и неизменного сновидения*, о неосуществлённом плане Нового Черкаска, материализовавшемся в город-мираж.

Наряду с образами „читателей-скрипторов” создаётся образ, связующий тексты почти всех повестей, – образ „издателя” Кутейникова, субъекта, обеспечивающего материализацию текста как равной физическим предметам реальности. Текст сознания, овеществлённый в книге, подтверждает материальность образов сознания, уравнивает отражение и воображение. Издатель – посредник между текстом и читателем – тоже мистификатор и фальсификатор. С одной стороны, он существовал, если книга издана, с другой стороны, это выдуманный авторами образ передатчика текста, актатор текста. По одной из версий, Кутейников выдуман Павлом Туркиным, чтобы скрыться от ответственности за публикацию; по другой версии, он придуман владельцами фотографии, привлекавшими клиентов публичным спором с фантомным издательством, расположившемся в здании фотографии; по-третьей версии, он мог быть вымышлен князем Черкесовым или архивариусом.

Фальсификация может исходить и от автора, и от читателя, превращающегося в скриптора и передатчика текста. Фальсификация не сводится к преступному подлогу, она в природе текстов, так как тексты, проявляющие представления о реальности автора, претендуют быть свидетельствами о действительной реальности, то есть неизбежно фальсифицируют действительность. Авторы, сознавая несоответствие, фальсифицируют авторство, скрываясь за маской мнимого автора. Недостоверность текстов порождает недостоверность авторства, и наоборот. Отрошенко не сводит постмодернистскую констатацию смерти автора к неизбежной цитатности любого текста, к обречённости любого высказывания на коллажность, запутывающую авторство. Он обнаруживает онтологическую анонимность текстов в возможности любого текста проявить неотрефлексированную, неосознаваемую, метафизическую

сущность явлений (далее будет изложена концепция „неизбежного текста“). Текст анонимен, если он потенциально может проявлять какие-то свойства бытия поверх воли и рационального понимания автора. Другое основание анонимности текста: автор надеется не только на прочтение текста, но и на понимание его смысла, и он жертвует собой, использует псевдоним, опираясь на авторитет ложного автора – либо свидетеля, либо авторитетного автора.

В фабуле романа есть одна цементирующая разные истории текстов ситуация: за короткое время (1911–1915) в издательстве „Донской арсенал“ С.Е. Кутейникова опубликованы странные книги, принадлежащие разным авторам. Хотя издательство не было обнаружено по указанному адресу, его существование подтверждается текстами – газетными публикациями, объявлениями об открытии, фотографиями книгоиздателя, материалами спора издателя с владельцами дома, фотографами; предсказанная смерть в Люксембурге подтверждаемой письмом Казина, свидетельствующего об имени Кутейкина на могиле. Свидетельствуют об издателе сами книги, оставшиеся после исторических бурь и после уничтожения (по официальным свидетельствам, конфискованные книги *Тайны жалонёрского искусства* войсковой атаман изрубил шашкой), возвращенные в новую реальность архивистами, исследователями, читателями. Остались тексты, но разгадка их авторства безрезультатна и бессмысленна, как и разгадка соответствия их смыслов действительности.

В повести *Тайны жалонёрского искусства* объясняется источник и причина мистификации. Из текста письма Павла Туркина, прадеда персонажа-повествователя этой повести, обнаруживается, что Кутейников – его мистификация. В 1910 году Туркин вместо служебной инструкции для линейных на солдатских парадах (жалонёров) написал философский трактат и опубликовал его под грифом мнимого издательства Кутейникова: „Ваш прадедущка, выступивший в роли издателя под этой фамилией“ (с. 115). Фамилия Кутейников на надгробном камне, как и фамилия Туркина, отданы захоронениям двух русских вахмистров. В такой версии судьба Кутейникова – это судьба одного из авторов, обозначенных на опубликованных текстах, вынужденно принявшего псевдоним.

Следующий слой „персон вне достоверности“ – это череда образов авторов „исследуемых“ книг, будто бы изданных в 1912–1915 годы таинственным Кутейниковым: сотника Павла Туркина, написавшего книгу *Тайны жалонёрского искусства*, Исторические разыскания Евлампия Харламова о походе казаков на Индию, книгу *Великие тамбурмажоры*

некоего Степана Харузина, а так же изданной будто бы в Санкт-Петербурге брошюры безумного литавриста Ставровского *О некоторых свойствах подвижных реальностей и неизменного сновидения*, отчётов французского инженера де Волланта о нереализованном плане Нового Черкаска и множества других текстов-мистификаций, на которые ссылаются исследователи названных текстов.

Третий круг приближения к авторству связан будто бы с образами „подлинных” авторов, но именно „подлинность” авторства не может быть установлена, потому что она фальсифицирована и самим автором, и его читателями – переводчиками, публикаторами, плагиаторами, фальсификаторами. Так, судьба Павла Туркина, автора книги о жалонёрском искусстве, не может быть восстановлена, так как разные версии подтверждаются разным набором текстов-документов. Версия правнука, восстановленная по документам (предсмертная записка и надпись на могиле), – трагическая версия: вынужденная эмиграция и самоубийство в 1927 году. По версии авантюриста Казина, Туркин эмигрировал, взяв его имя: „скандальное имя, затрёпанное газетчиками, оказалось гораздо надёжнее, чем имя выдуманного мною книгоиздателя, - жёлтый дом угрожал мне лишь в лучшем случае, в худшем – мне уготовлен был трибунал” (с. 122), и под именем Казина опубликовал в Америке свой собственный текст 1910 года, выдав его за перевод древнего текста. Третья версия возникает как опровержение версии Казина: это не Туркин, а авантюрист Казин взял книгу застрелившегося в России Туркина и скрылся за границей, издал книгу как перевод текста IV века до н.э., сделав себе научную карьеру; когда его разоблачил правнук Туркина, Казин выдаёт себя за Туркина, взявшего фамилию Казина. Смерть Казина и зыбкость памяти сделали невозможной идентификацию; в финале полубезумная сестра Казина, не различающая образы фантазии от образов памяти, путает их с образами действительности.

Невозможность определения авторства спровоцирована самими авторами. Всегда есть конкретная причина фальсификации, которая оборачивается в будущем искажением и авторства, и текста. Так, в версии Казина, Туркин поместил свою фотографию на издании *Тайн жалонёрского искусства* под именем Кутейникова, что должно было подтвердить подлинность Кутейникова и избежать наказания начальства за написание „брёда” вместо воинской инструкции. В последующем подлинность Кутейникова, подтверждённая текстом, становится препятствием для удостоверения подлинности Туркина, а это позволяет авантюристу Казину выдавать себя за Туркина, за прапрадеда потомка.

Исходные в „исследованиях” тексты (будучи мистификацией Отрошенко) могут быть разделены на два вида: сознательная мистификация персонажей, выражение их субъективных фантазий (в *Архивариусе...* – это фальсификация книгоиздателем записок есаула Харитонов, якобы участвовавшего в неизвестном столетней давности походе казаков в Индию) и мистические тексты, запечатлевающие прозрения, сны, откровения персонажей, проявляющие в текстах запредельное.

Фальсификация авторства, являющаяся исследовательской проблемой фавулы, объясняется желанием привлечь внимание к смыслам текстов и избежать обструкции или наказания. Таковы письма князя Черкесова, будто бы зафиксировавшие неудостоверяемые телефонные откровения того же Кутейникова, пересказывая и закрепляя в тексте письма дочери мысли Кутейникова, Черкесов получает возможность оставить свои собственные, не приличествующие высокому лицу представления о бытии. Брошюра безумного литавриста Ставровского о формопорождающей миссии жалонёров позволяет какому-то рационалисту высказать иррационалистические концепции реальности. Интервью известного тамбурмажора Сальвадора, напечатанное в газете, или мистифицированное Харузиным, позволяет отдать интересной для читателя персоне свои сокровенные мысли о реальности и сознании. Текст сотника Туркина о жалонёрском искусстве наказуем в границах обязательного мышления, но имеет право на внимание. Если он принадлежит мнимому королю исчезнувшего королевства.

Если сюжеты мистификации авторства связан с проблемой автора как творца или скриптора, фиксирующего чужие тексты, то метатекстовая структура романа (пересказ, комментарии, дискуссия по поводу трактовки) позволяет обнаружить онтологический, метафизический смысл текстов, проявившийся в тексте независимо от авторства. Проза Отрошенко утверждает значение текстов в выстраивании бытия, в „проявлении бытия”, в утверждении реальности отсутствующей „здесь и сейчас”, невыговоренный в границах уже существующих текстах – невоплощённое в текстах бытие даётся интуиции человека и случайно проявляется, проговаривается в текстах-мистификациях. О. Павлов полагает, что Отрошенко наследует древнюю эпическую и одновременно пушкинскую эстетическую позицию вневременности, позволяющую равноправно соединять вымысел и действительности: „Вымысел, сплетённый с достоверностью, есть способ создания своего, вневременного мира, поэтического надмирного созерцания...”⁷.

⁷ О. Павлов, *Господа казаки*, „Литературная газета” 1997, № 15, с. 11.

Называя повести Отрошенко „мистериями”, О. Павлов видит их смысл не в мифологизации реальности и не в игровой стилизации прошлого, но в противоборстве осознанию смерти реальности („мистерии бесстрашной схватки со смертью”). Однако декларируемая Отрошенко позиция сценариста корректирует позицию мистика, оставляя ему только роль фиксатора текстов. Мистика же текстов проявляется при переводе бытия на язык текстов: тексты проявляют наличие некой внешней реальности, но, приближаясь к тайне, дают лишь версию.

Сюжетная фантазмагория нужна, чтобы проявить в исходном тексте „ощущение вневременного не смертельного пространства”, торжество онтологии в тексте при знании условности текста. Постмодернизм Отрошенко нацелен не на развенчание иллюзий, навязываемых текстами, а на признание за текстами экзистенциальной миссии давать смысл феноменам бытия, сопротивляться абсурду бытия. Это эстетический бунт человека, осознающего трагизм существования. Размышляя о вере в тексты, о требовании идентичности текстов реальности, Отрошенко принимает позицию „честного вранья”: „Как добросовестный обманщик, я этой доверчивости рад. Как залгавшийся гражданин действительности, я вижу в том некий атавизм, оставшийся от времён, когда литература. Не осознавая своей великой роли – быть оторванной от жизни, подобострастно искала связей с действительность, прислуживала ей, порочно совокуплялась со своей наглой, развратной и, разумеется, младшей сестрой”⁸. Кажется бы, утверждая миф и воображение основой искусства, Отрошенко ставит условием искусства оторефлексированность условности, сотворённости образов-мифов: „В литературе меня привлекает только возможность обманывать, фальсифицировать, вводить в заблуждение и нечаянно попадать в светозарное поле мифа. Где можно обрести окончательную достоверность всего сущего, ибо мифы и вымысел есть *высшая реальность, которую мы можем постичь при жизни*” [там же, выделено мной – Т.Р.]. Принцип деконструкции вымысла, демифологизации как художественной реальности, так и мнимой достоверности текстов выделяют у Отрошенко большинство критиков, в частности Д. Пэн, И. Вишневецкий⁹.

⁸ *Реальность в поисках литературы: Дискуссия*, „Общая газета” 1994, № 49.

⁹ Д. Пэн, *Грамматика им метафизика аттракциона*, „Москва” 1995, № 1, с. 158; И. Вишневецкий, *Неузнаваемое отсутствие*, „Октябрь” 2001, № 10.

Обозначим главные аспекты философии текстов у Отрошенко.

1. Тексты – свидетельство исчезнувших реалий, ибо текст вечнее феноменов действительности.

2. Тексты – мистификация, выдумка реальности.

3. Тексты – преображение действительности, воплощение идеальных потенций.

4. Тексты – проявление мистического, то есть тайного, недоступного пониманию бытия.

Субъект слова – с одной стороны, скриптор, фиксатор образов-знаков или слов-знаков, то есть медиум языка, проявляющего онтологию; с другой стороны, это скриптор, записывающий чужие тексты, то есть герменевтик, интерпретатор, читатель.

В первом случае Отрошенко реконструирует модернистское представление об искусстве как воспроизведении образов-мифов сознания. Во втором случае, писатель постмодернистски демифологизирует субъективное жизнетворчество, интуитивное выражение бытия, отводя творению художника или философа статус текста, смысл которого остаётся в границах субъективности, теряется для читателя, подменяет реальность, а не открывает её сущность. Особый у Отрошенко поворот концепта „текст” – идея архтекста, претекста, выражающего и проявляющего смыслы бытия (вымышленная автором „непроявленная книга”, *Авьакта Парва*, названная в эссе *Призрак последней точки*). То есть текст не модернистское выражение субъективных невербальных образов-представлений, а воплощение в отдельном тексте прозреваемого невербального текста бытия. Миссия текстов – поддерживать „ощущение реальности собственного существования”, без которого солипсизм приводит к признанию тотального Ничто. Наличие внешней реальности для Отрошенко подтверждается феноменами реальности, хотя они временны, субъективно воспринимаемы или не воспринимаемы, заменимы их знаками-артефактами, текстами.

Повести *Персоны...* построены, во-первых, как исследования истории текстов во-вторых, как расследование авторства текстов; в-третьих, детективная фабула сопровождается цитированием и комментированием текстов, то есть интерпретацией. Так возникает сокрытие побочными фабулами и документами и открытие в комментариях, истолкованиях, пересказах главного – смысла текста, отданного вымышленным персонажам, поставленного под сомнение множественными фальсификациями авторства текста, множественными толкованиями. Между тем именно для текста-мифа, философского эссе создаётся вся фабульная фантазмагория, вся

воронка текстов в тексте. Основной текст – это онтологическая гипотеза, апокрифическая философская версия времени, пространства, смерти, сознания и пр. Текстовый орнамент, многослойная текстовая рамка разрушают мифологизирование, переводят смысл в разные дискурсы, создают проверку текста профанной реальностью, одновременно приоткрывая невидимое и неопределяемое в реальности и разрушая иллюзию понимания, приближения к истине. Кроме того, каждый текст-свидетельство обнаруживает своё происхождение от других текстов, отодвигая соответствие текста реальности на дальний план.

Основные мистифицированные тексты (художественные претексты): *Исторические разыскания Евлампия Харитонова о походе казаков в Индию*, написанная в 1911 году 132-летним казаком либо издателем Кутейниковым в *Архивариусе...*; интервью тамбурмажора Сальвадора Романа о времени и превращениях в мадрасской браминской газете 1901 года; книга *Тайны жалонёрского искусства*, написанная то ли королём Савитара Сарлошем в IV веке до н.э., то ли в начале XX века сотником Павлом Туркиным; текст брошюры литавриста *О некоторых свойствах подвижных реальностях и неизменного сновидения*, напечатанный в 1914 году в Санкт-Петербурге; *Черкесская хроника в Инженерском городе...* Эти тексты предстают как проявление чьёго-то прозрения, чьей-то „внутренней реальности”, но одновременно и как выстраивание картины мира, неочевидной для нормального, рационалистического сознания, то есть выводят к метафизической реальности. С позиции рассудочной логики и здравого смысла, автор претекста оказывается либо сумасшедшим, либо сознательным фальсификатором, заставляющим текстовую реальность принимать за подлинную, первичную.

Отрошенко в текстах своих повестей создаёт и образ конкретно-исторической действительности, прошлого, утратившего подлинность, но удостоверяемого текстами, и образ метафизической реальности, проявляющейся в текстах

Образ реальности – это контрапунктно возникающий образ исчезнувшего времени, когда создавались тексты, и образ меняющихся исторических эпох, исчезающей и меняющейся реальности. Отрошенко избирает чаще всего две эпохи, коренным образом преобразующих реальность, создающих всё более искусственную, построенную по замыслу действительность жизни-текста: начало XX века, гибель казачьего и имперского мира, и рубеж XVIII–XIX веков, преобразование донского казачества силой имперских эпистем, сохранение лишь бутафорского антуража вольного

социума. Предпочтение отдаётся артефактам, вытесняющим брентную и неидеальную эмпирику (архитектура, подобно Санкт-Петербургу, создающая декоративную городскую среду; одежда, театрализованные обряды и прочее). Так возникает потребность создать текстовый образ не только настоящего, но и прошлого, публикации мистифицированного „исследования” о походе казаков в Индию, требующая фальсификации как источников-текстов, так и свидетельства очевидца, якобы живого 132-летнего участника похода 1801 года. Образ несуществовавшего события уравнивается с образами произошедших событий (триумфального участия казаков в войне 1812 года), реальность видится так, как её „формируют” тексты, то ли отражающие реалии, то ли их воображающие.

Невозможность идентификации является не только следствием произвола сознания. Сама историческая реальность фантазмагорична, алогична и текстова, то есть реализует (или деформирует) замыслы-тексты: строительство города Новочеркаска по замыслу Александра и по планам инженеров; замыслу поход в Индию Павла Первого, не реализованный по причине убийства царя; история итальянского инженера-авантюриста Антонио Романо в России, в Индии и в Европе; трагические коллизии начала XX века, проявившиеся в фантазмагории превращений прадеда Туркина, Казина. Тексты же либо намеренно фальсифицируют реальность, либо в новой реальности переписываются соответственно новым эпистемам.

Автор-скриптор, удостоверяя „подлинность” авторов, обращается к текстам – газетам, документам, и сокрушается, понимая, что документы не подтверждают подлинность. Письма князя Черкесова удостоверяют существование Кутейникова, подлинность автора книги и участника похода казаков в Индию есаула Харитонов, а значит, и самого похода. Но документы же и указывают на фальсификацию: „В списках отставных обер-офицеров войска Донского, получавших пенсион в 1900–1911 гг., Е.М. Харитонов нет. Никаких сведений о нём не удалось обнаружить и в других источниках, так же, как и об авторах майских брошюр *Донского арсенала*: Степане Харузине (*Великие тамбурмажоры*) и Павле Туркине (*Тайны жалонёрского искусства*) (с. 20). „Научная” честность авторасследователя требует признать, что публикации о событиях основываются на „подлинном” рапорте дежурного вахмистра, составленному на гауптвахте, „уже сильно нетрезвым”; что письма-свидетельства Черкесова, „возникшие из склянки”, недостоверны: одно из них – фотографическая копия, высланная не самим адресатом, дочерью Черкесова, а её бывшей гувернанткой (в 1960-е годы она должна быть глубокой старухой), а другое

письмо странным образом сохранило текст, исчезающий обычно от высыхания чернил. Автор-скриптор даёт сноску, призванную убедить в подлинности документа, но пояснения лишь напоминают о противоположном, об уязвимости текстов от времени и материи жизни: „При свете солнца и влажности они [чернила – Т.Р.] выцветают быстрее, чем ализариновые; иногда оставляют исследователям лишь золотистые искорки – нетленную, но, увы, уже молчаливую душу слов. Зато в сырости, как утверждают специалисты, эти чернила из отвара цецидий приобретают удивительную стойкость!” (с. 7). Процитированный нами комментарий может быть принят как метафора мистики текстов: их буквальный смысл исчезает во времени, не подпитываемый живительной влагой воображения-интерпретации читателя, но прочитанные субъективным усилием сознания тексты рожают псевдореальность, более убедительную, нежели неподтверждаемая текстами эмпирическая реальность. Письмо князя Черкесова, написанное выцветшими чернилами, от которого остались лишь золотые искорки, архивариус либо расшифровывает по логике своей грамматики и своего смысла, либо сочиняет сам, имитируя „грамматику” возможного текста. Примечательно, что Отрошенко даёт ключ для демистификации документов-свидетельств: „Если бы не сырой подвал, [...] то вам, сударь, вероятно, пришлось бы выдумывать этот документ” (с. 13).

Сознательно мистифицированный текст о походе казаков в Индию прокомментирован современным повествователем, одновременно иронически и сочувственно воспринимающим мистификацию истории: „[...] нельзя было сказать, что он является вымышленным, так же как нельзя было отрицать, что в нём участвовало сорок донских полков” (с. 18). Отрошенко разрушает миф, но вымышленная псевдореальность притягательна возвышающей идеальностью. Жизнь составляют не только реальные поступки, но и выдумка цели и движение к ней, в текстах, фиксирующих то и другое, граница между ложью и реальностью условна. Замысел похода у творца-мистификатора императора Павла возникает как сопротивление низкой реальности: „[...] вдруг возникла в неистребимой сырости Михайловского замка, окутанного петербургскими вьюгами, пылкая, согревающая его мечта завоевать колонию Англии, щедро осыпанную лучами солнца, огнепалимую Индию” (с. 18–19). Павел „хотел казачьими шашками пригрозить с гималайских вершин зазнавшейся Англии”. Магия текста – реализовать возможность, чтобы „русский Бонапарт генерал Матвей Платов дошёл до Индии, а не до оренбургских степей” – и текст создаёт фантазмагорическую картину: 27 февраля 1801 года 13 полков

казаков во главе с атаманом Матвеем Платовым „двинулись на восток”, а 24 марта поход кончился „в каком-то богом забытом хуторе на юго-востоке оренбургской губернии”, потому что в ночь с 11 по 12 марта Павел Петрович „скоропостижно скончался”, как свидетельствовали тексты, мистифицирующие реальность. Сопротивлением абсурду исторической реальности становится вымышленная версия, что часть казаков дошла до Гималаев, „помахав шашкой” миру. Тексты-источники, на которые ссылается автор книги о походе, призваны миф обрядить в документ, но одновременно ставят под сомнение достоверность факта, но не достоверность духовного порыва: автор скончался, не успев дать согласие на публикацию; о походе свидетельствуют „бутанские рукописи”, переведённые Харитоновым с языка бхотия; „записки” разноязыких путешественников, „видевших казачьи дружины кто в Персии, кто на склонах Каракарума”; „походные дневники старшин”. Но демистифицирующие „источники” выражают духовную суть текста о мистифицированном событии: „Словом, весь смысл книги сводился к тому, что поход, по мнению немногочисленных его тогдашних исследователей, самый бесславный в истории войска Донского, – был блестящим и славным” (с. 22). И потому книга стала самой читаемой целых три года, то есть до явной и страшной реальности. Поставившей тексты на второй план сознания. Текст был востребован профанным сознанием, жаждущим мифа о мировом величии народа. На ширме фотографа это выглядит так: „Казачи, сбившись в кучку на острие горного пика, окутанного облаками, браво размахивают шашками, палят из фузей (кремнёвое ружьё) и штуцеров (нарезное ружьё), а на них с ужасом взирает, высунувшись по пояс из окошка Букингемского дворца, Георг III” (с. 21).

Другой масштаб реальности – образ мистической реальности – возникает из игрового контекста мистифицированных текстов. Мистифицированные „претексты” Отрошенко, по мнению американских славистов, близки „борхесианскому метафизическому исследованию онтологической загадки взаимоотношения пространства и времени. [...] Автор спрашивает не только «где мы существуем?», но задает вопрос еще более ошеломляющий «существуем ли мы?»»¹⁰.

Главный метафизический текст в повести об издателе Кутейникове – это не фальсифицированные исследования о походе в Индию, боковой, непроявленный. То есть не изданный текст, откровение самого князя

¹⁰ „The Literary Review”, Madiison, New York 1991, № 3 (перевод с англ.).

Черкесова или персказанное им как апостолом в письме помощника атамана Черкесова дочери. Подлинность письма подвергается сомнению сообщением, что прислана фотокопия письма и не адресатом, хотя дочь Черкесова ещё жива, а посредником – её бывшей гувернанткой (более старшей, неведомо, живой ли). В письме князь Черкесов пересказывает телефонный разговор с Кутейниковым, то есть исходный текст заведомо отсутствует, а поскольку в своём обращении к владельцу фотографии адъютант атамана настоятельно советовал не скандалить по поводу мистификации издателя Кутейникова, то Черкесов сам может быть автором мистификации, поскольку высокопоставленному чиновнику и князю не подобали эзотерические вольности. Хотя текст о времени не был напечатан, содержание письма не расходится с другими философскими текстами, напечатанными и сохранившимися в 1911–1912 годах. В письме Черкесов излагает „философические шалости” Кутейникова о времени, „воззрения на феномен времени”. Этот отданный персонажу текст есть версия Отрошенко о времени, объясняющая онтологию и феномен Непроявленного текста.

Кутейников-Черкесов утверждает единство и неизменность бытия, в котором „времени как такового не существует”, есть только неделимое и вечное Настоящее: „Настоящее настоящего, Настоящее прошлого и Настоящее будущего”. „Между ними [...] не существует решительно никакой разницы, в силу чего не только все вещи, но и люди, события, действия обладают божественным свойством неисконечности. Всё есть, как есть, и всё есть всегда: никогда не начинало быть, пребывало вечно и не прейдёт во веки веков” (с. 25–26). Очевидна апокрифичность таких представлений, их расхождение с Книгой бытия, почему такой текст и не мог быть разрешён к печати даже под именем частного издателя. Культура сопротивляется текстам, отличающимся от канонических, но тем и препятствует приближению к реальности вне сознания.

“Несовершенный человеческий разум, уязвлённый бессмысленным страхом смерти и охваченный непрерывной текучестью чувств, возомнил, что он движется в океане этого неизбывного Настоящего, да ещё в некотором направлении – от прошлого к будущему. Наподобие тусклого светильника он, т.е. разум, высвечивает ничтожное пятнышко света на поверхности необозримого океана Времени и не видит весь *круг* своего бытия, составленный из мириадом – этих светящихся пятнышек, слитых воедино. Мрак неведения скрывает от человека восхитительную полноту его бесконечной и безначальной жизни, и оттого он полагает, что жалкое пятнышко света – драгоценное здесь-и-теперь – и есть его печально-

желанный удел, что только в нём, лучезарном и зыбком, исчезающем постоянно, он существует весь целиком. Эта безумная вера в мимолётность настоящего мгновения и есть, по словам Кутейникова, наказание Господа за грехопадение прародителей. Но Господь милосерден, Он наделяет некоторых Своих детей первоначальным зрением” (с. 26–27).

Автор, скрывшийся под именем Кутейникова, „исполнился божественного видения мира, он находится как во всём *круге* своего бытия, так и в любой его точке”. Фантасмагорическая подробность – он разговаривает по телефону с Черкесовым в 1912 году из 1915 года, он „переживает в своей жизни одновременно всё – и тяжёлое ранение под ключицу на какой-то великой войне [неизвестной ещё в 1912 году – Т.Р.], за-ради которой он теперь там бросает своё издательство, и первые младенческие шаги по лоснящемуся паркету в доме своего батюшки на Кадетской, и предсмертные судороги в Люксембурге, где он будет или, выражаясь его невозможным языком, *есть* похоронен в 1927 году” (с. 28). Если сопоставить такое мироощущение с мироощущением архивариуса Кузьмы Ильича – „слитые воедино дни”, „неощутимые”, когда он может вспомнить и какую-то реалию прошлого, и забытую архивную опись, то подтверждается и версия фальсификации писем Черкесова архивариусом („а бумага вещь нежная, прихотливая”, но более убедительная, чем реалья).

Представление, что „внутренняя реальность” сознания позволяет человеку вопреки эмпирической физической действительности осознавать себя во всём метафизическом пространстве бытия, объясняет миссию текстов организовывать образ этого вечного Настоящего, проявлять, материализовывать бытие в знаках-текстах.

В повести о тамбурмажоре метафизика бытия изложена так же не в исходном тексте, а в пересказе суждений „великого тамбурмажора” Сальвадора Романо, в интервью, которое согласилась опубликовать только итальянская газета, поскольку отец русского тамбурмажора – итальянец-путешественник. Но опубликованная в 1912 году книга о тамбурмажоре, в которой приводится мнимое интервью, даёт основание считать текст мистификацией, хотя правдивость его подтверждается ссылками на то, что из интервью изъяты „грубые высказывания о Миклухо-Маклае, фантастическом злодее”. Демифологизация текста происходит в результате напоминания, что в руках читателей, издателей, переводчиков текст искажается до полной фальсификации.

В повести *Тамбурмажор...* идея единства метафизического бытия уточняется пониманием временности, фрагментарности эмпирически

воспринимаемого мира: „Все формы в мире... случайны, непрочны [...] их балаганное разнообразие просто нелепо, если узреть Единое” (с. 63). Эмпирическая реальность представлена феноменами, исчезающими и возникающими вновь, представляющими метаморфозы некой метафизической сущности. Отрошенко вольно излагает буддийскую концепцию метемпсихоза, отдавая её странному персонажу, буддийскому монаху, слушающему „идиотскую лекцию” об искусстве тамбурмажоров, и в то же время это альтер эго лектора, это безумный Игнат Ставровский, написавший книгу о Сальвадоре, на которую ссылается лектор, это сам Сальвадор, это Ананда (ученик последнего из Будд – Шакьямуни), это и сам Гаутама, учитель, Будда – то есть все, кого посетило просветление, состояние сознания, близкое радости¹¹: „Единое вовсе не безгранично, как учат у вас там, в Индии. Его едва хватило на весь этот пёстрый балаган воплощений. И поэтому, сударь, все зримые формы исчислимы и ограничены... Мир так устроен, что в силу самого факта его существования при ограниченности Единого и полной завершенности Истории Воплощения мы уже были и будем бесчисленное количество раз всем и вся, что однажды породило Единое в случайном порыве – барабанами, Цезарем, флейтами, звёздами” (с. 68). Сальвадор, осознавший метафизическое единство мира, отказывается не от физических путешествий, а от реинкарнаций, он обретает высшее состояние независимости от внешней реальности: „Мне опостытели эти бесконечные путешествия – из формы в форму, из жизни в жизнь. И если уж мы не можем выйти из круга смертей и рождений, то я хотел бы по крайней мере являться в этот мир кем-нибудь одним [...]” (с. 70).

Позиция просветлённого, независимого от превращений физического мира оставляет свободу построения форм, свободу проявления феноменов реальности из бытия, то есть свободу творчества. В *Тамбурмажоре...* излагается метафора искусства как формотворения, извлечения из пустоты материи. Звук, издаваемый человеком – это рождение феномена материальной реальности, которое продолжается созданием вещи – инструмента, тамбурмажора, оформленной, ограниченной пустоты, издающей звуки, постоянно рождающей эмпирический знаки бытия. Тамбур – это случайная форма, обретенная звуком. „Единое породило звуки”, и из звуков

¹¹ Ананда – ‘радость’, в будд. мифологии – ученик Шакьямуни, проповедовавший дхарму; так называется и текст, в котором дано учение о таком сознании, и само состояние. См.: *Мифологический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1991, с. 42.

возникли инструменты. Образ тамбурмажора – это метафора искусства, порождающего из сознания тексты, которые создают образ реальности, представление о реальности, замещающие пустоту или незнание подлинной онтологии. Ответ на вопрос, существует ли реальность, остаётся за пределами онтологии Отрошенко, утверждается способность искусства порождать картины реальности, идентифицировать которые невозможно, поскольку картины фиксируют один феномен, ограниченный в пространстве и времени.

В повести о жалонёрском искусстве определяется миссия (тайное назначение) искусства выстраивать образ пространства, создавать мыслительный континуум реальности, в конечном счёте, „проявлять” онтологию пустоты. Жалонёрское искусство (искусство линейных в построениях армии), в изложении мистифицированных „авторов” – это магическое искусство, возникшее в древности, чтобы побеждать „ошеломляющей красотой искусного действия”. Красавцы-гиганты разыгрывали грандиозную пантомиму „воображаемой рати, беспрестанно меняющей боевые порядки”, „подвергали различным изменениям, так сказать, пустое пространство” (с. 94). Восхитительная боевая игра имела таинственную сущность – жалонёры становились „ощутителями пространства”, „живыми вехами”, „участниками магического действия”, „состоящими по воле Всевышнего в особенных – жалонёрских – таинственных отношениях с пространством” (с. 91). Жалонёры – творцы, проявители фрагментов бытия, в таком случае их искусство, как всякое искусство, – рама, „риза”, делающая видимым какой-то фрагмент бытия: „Вечной, необозримой и неизменной ризы, предназначенной для общего пользования, не существует. Пространство возникает по мере надобности для каждой отдельной души и для каждого отдельного случая. Жалонёры – живые вехи Создателя” (с. 113).

Изложение миссии искусства завершается изложением собственно универсальных представлений о пространстве, об онтологии: „Пространство как таковое – как настойчивая, неодолимая иллюзия – существует лишь благодаря жалонёрам, на которых Господь возложил обязанность поддерживать эту величественную иллюзию, сравнимую по силе и вечной загадочности только с иллюзией времени. [...] Нет у Всевышнего лет, - нет у него того исчезающего, текучего, что мы называем временем, принимая уж слишком близко к сердцу некоторую неустойчивых зримых образов. Но нет у Него и пространства. Никакого. Ни конечного, ни бесконечного. А есть только Его переменчивое

и могущественное воображение. Ибо если б пространство было бы чем-то большим, чем видимость, если б оно обреталось за пределами Его воображения, то оно включало б в себя и Его, необъятного, непоглощаемого, подчиняя Его печальным законам бренности, тленности, изменчивости” (с. 112).

В повести о литавристе излагается его текст о возможности восприятия целостного бытия в невербальных видениях сознания – в сновидениях, когда разум не навязывает уже существующие картины бытия, и внутреннее сознание выходит за рамки эмпирически ощущаемых реалий. Трактат объявляет подвижность и множественность реальностей, только сновидение неизменно, потому что прорывается к неизменному универсальному метафизическому бытию, сон проявляется только в музыке, в ритме литавр. Сновидение „является вовсе не «игрою воображения наяву, формирующей у вечно бодрствующего субъекта ложные представления о собственной личности», как это принято считать в научных кругах, а совершенно отдельным, протекающим, так сказать, вне границ и законов яви, скрытым от нас психически процессом [...]” (с. 132–133). В такой момент сознание, „помня о существовании подвижной реальности в целом, о её неоспоримом наличии как таковой” (с. 135), оказывается „под воздействием мистического великолепия загадочно неизменных, строго очерченных форм” (с. 134). Однако видение разрушается „под мощным воздействием яви”, когда „подлинная жизнь вступает в свои права” (с. 137). Вот почему искусство запечатлевает не подлинное видение, а его отдельные подробности. Целое же возникает вновь только в изменённом сознании, в сновидениях, потому оно всегда „одно-единственно”.

Очевидно отличие постмодернистской мистификации от модернистской мистики: излагая модернистскую, юнгианско-бергсоновскую концепцию подсознания как проявления онтологического архетипического ощущения мира, Отрошенко понимает, что воплощённые в текстах первообразы не выражают полноты бытия, лишь его детали, фрагменты, хотя при этом текст онтологичен, ибо знаки проявляют феномены бытия. „[...] пробуждение есть не что иное, как ослабление до известного уровня, до уровня, где обнаруживается естественный строй вещей, того равномерного волевого напряжения, которое бдительно удерживает мир иллюзий от внезапных метаморфоз и бесследного исчезновения; погружение же в сон есть возрастание этого напряжения” (с. 148). Реальность „свободна от результатов собственного развития”, метафизическое бытие конечно и гармонично, но запечатлеть удаётся только его феномен, который в тексте

приобретает не свойственную ему в естественной жизни статичность, неизменность. Поэтому текст и фальсифицирует очевидную реальность, и проявляет сверхъестественное бытие.

Ещё одна идея в философии текста Отрошенко – это идея Непроявленного текста, фрагментами которого являются все тексты искусства. В этой концепции аннигилируется онтология, сознание и тексты, фиксирующие „внутреннюю реальность”, проявляет не столько онтологию, сколько её скрытый текст, делая художника не творцом форм, а скриптором, знатоком или творцом языка, системы знаков, неизвестно, стоят ли за ними денотаты подвижной реальности.

Мистификация Казина – буддийский текст, якобы обнаруженный португальским купцом, непрочитанный, затерянный, найденный в XIX веке и переведённый на язык цивилизации, – это модель истории любого текста, уязвимого и вещественно, как вещь, невнятная для владельца, и смыслово, потому что язык читателя неизбежно деконструирует и знаки, и их значения. Англичанин-переводчик не знал не грамматики языка „гаятри”, но мышления говоривших на гаятри. Возможно ли восстановление исконного смысла текста? Такой вариант возникает как возможность воспользоваться предшествующими текстами, их нового перевода и компиляции. В таком случае неизбежное новое искажение предшествующих переводов-толкований может случайно приблизить к претексту. Казин в повести *Тайны жалонёрского искусства* выстраивает такой сюжет: сотник Павел Турбин, которому военным начальством было поручено написать новый учебник для жалонёров, и именно казачьим офицером, поскольку в казацких войсках ещё сохраняются воинские условности, мог воспользоваться опубликованным в 1862 году переводом Джеффри Уортона. Однако из-под пера Туркина вышел текст совершенного иного содержания, оценённого министром как „бред”, автор которого либо сумасшедший, и тогда его нужно поместить в сумасшедший дом, либо „подлец и изменник”, авантюрист-фальсификатор, которого нужно взять под стражу. Повторим, эта версия объясняет необходимость псевдонимов, мистификаций как следствие неготовности общества принять иные законы мышления, иные картины мира, иные тексты о реальности.

С другой стороны, каждая эпоха, каждая культура нуждаются в своих текстах, и потому переводят предшествующие тексты на свой язык, подменяя их, искажая изначальные – не укладывающиеся в границы выученного разума – тексты. Так, автор учебника 1859 года *Жалонёрская азбука полковника Трояновского*, созданный по заказу своего времени, тоже

должен был возвысить снижающуюся ценность строевого военного искусства в армии прусского типа. Поскольку в восточных армиях искусство построений было выше, Трояновский вынужден ссылаться на *Махабхарату* и другие „источники арийского происхождения”, но и его учебник остался учебником внешних правил строевой игры. Туркин же в книге Трояновского ссылки на древние тексты воспринял как код понимания, как источник мистических смыслов армейских игр: не только запугивание противника иллюзией передвижения войск, не только „жалонёрской клоунадой” отвлекавшей врага, но искусством выстраивать и даже порождать пространство, обозначая его построениями в пустоте.

Итак, интерпретация-перевод, ведущая к искажению начального текста, может и приблизить к претексту. Однако в повести Отрошенко возникает и мистическая версия возникновения текстов независимо друг от друга, что является доказательством мистической силы метафизического Непроявленного текста, материализующегося, „проявляющегося” периодически в текстах реальных авторов. Профанируя мистическую версию желанием персонажа-авантюриста объяснить плагиат (совпадение текста своей публикации под авторством восточного короля с текстом Туркина, хранящимся у его правнука), Отрошенко тем не менее заинтересованно излагает версию инвариантного текста, фрагментами которого являются все тексты человеческой культуры. „Текст Павла Туркина [...] возник совершенно независимо от каких бы то ни было текстов [...]” (с. 109), – утверждает Казин, не только принимая имя Туркина и судьбу автора текста, но выдумывая „концепцию” единого текста. „Существуют неизбежные тексты, природа которых такова, что они могут быть написаны дважды, трижды и множество раз совершенно независимыми друг другу авторами. Эти тексты...несмотря на свою внешнюю завершённость и кажущуюся самодостаточность, являются лишь фрагментами одного единственного, по-настоящему связанного и всеобъемлющего Текста. Их независимость друг от друга – иллюзорна, а содержательность – обманчива, ибо каждый из них в отдельности, будучи тёмным отрывком, незаконченным предложением, а иногда только величественной морфемой или божественным знаком препинания, не несёт в себе ни малейшей крупинки того ошеломляющего смысла, который возникает при их полном слиянии в окончательно проявившемся и воистину завершённом Тексте”. „Его загадочные фрагменты извлекаются из области непроявленного уже тысячи лет некой неумолимой силой, которая не считается с индивидуальными замыслами и устремлениями разноязычных авторов [...]”

(с. 116–117). Непроявленность Единого текста объясняет неизбежность возникновения текстов: и король Салрош, и сотник Туркин хотели написать текст о военной практике, но ими «овладело некое светозарное сумасшествие», и они воплотили в своих текстах сверхперсональный смысл, тогда как рационалистическое сознание остаётся в границах практических смыслов, и его тексты выражают поверхностные смыслы реальности.

Великие книги разных народов – это проявления Единой книги „на малых пространствах”: „Всякая возможность утраты неизбежного текста, его неверное истолкование или неточное выполнение высшей воли первоизбранным автором влекут за собою повторное проявление неизбежного текста в другом месте, в другое время, на другом языке и при содействии другого автора. Всё будет написано. И всё будет написано, как оно должно быть написано” (с. 118).

Версия неавторитетного персонажа – это тоже мистификация, сокрытие авторства самого Отрошенко, что обнаруживается „проявлением” той же гипотезы в эссе-новеллах Отрошенко *Тайная истории творений*. В новелле *Гоголь и призрак точки* судьбой текстов Гоголя подтверждается идеи метафизического, невербального Большого текста (*Авьякты Парвы*, Непроявленной книги). „Это единственная законченная и совершенная Книга, частично известная ныне живущим по некоторым разрозненным, неясным, до поры бессвязным фрагментам: *Нос... Одиссея... Искусство кулинарии... Закат Европы... Авеста... Справочник пчеловода... Махабхарата...*” (с. 168).

Текст – творение художника, но художник в создании текста влеком метафизической силой, не разумом, а интуицией, побуждающей начинать и кончать текст, делающей из художника фиксатора, скриптора. Отрошенко цитирует письмо Гоголя С. Шевырёву: „Есть голос, повелевающий нам, перед которым ничтожен наш жалкий рассудок [...]”, доказывая, что „[...] божееству нет никакого дела до того, как продвигается работа. Оно явится в некую фантастическую минуту, и сочинителю «почувствуется глубиной души», что работа, даже если она совершенно никак не продвигалась, блестяще закончена” (с. 169). Так, в процессе написания *Коляски* внезапно исчезла „иллюзия незаконченности”, и Гоголь поставил точку в фабульно незаконченном тексте, тогда как иллюзия завершения замысла *Мёртвые души* была разрушена необъяснимым чувством, что вторая часть не соответствует Непроявленному тексту, и „неподатливый фрагмент *Авьякты Парвы*” уничтожается автором.

Отрошенко декларирует не истину слова (язык лишь проводник, а не выразитель скрытых сущностей, поэтому есть множество языков), а более близкое к бытию внедискурсивное мышление и невербальное восприятие реальности, которое в тексте находит воплощение, искажая или не в полноте проявляя бытие. В прозе Отрошенко появляется образ автора-повествователя, обретающего близкое буддистскому просветлённое, познавшее запредельную реальность сознание („*Королевство Бутан... без даты*” в *Приложении к фотоальбому*; лектор, произносящий лекцию в Бутане перед монахами, на непонятном им языке: „Я буду произносить слова, которые нужно слушать множеством чутких ушей, исполненных пустого усердия” (с. 45) в повести *Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия*). Позиция отстранения даёт современному автору истину о времени и смерти, обесмысливающих любые феномены жизни, и потому он обречён на фиксацию, на записывание текстов, явившихся ему безотчётно и бесцельно.

Streszczenie

*Mystyfikacja i demystyfikacja tekstu
w powieści Władysława Otroszenki „Персона вне достоверности”*

Autorka artykułu zbadała metatekstową strukturę, subiektywną organizację i budowę fabuły powieści współczesnego rosyjskiego prozaika Władysława Otroszenki *Персона вне достоверности*. Zainteresowała ją mistyfikacja tekstowej rzeczywistości jako autorska strategia i przebieg fabuły pozwalający postawić pytanie o stosunek rzeczywistości do tekstu w twórczości literackiej. Autorka zwróciła też uwagę na pograniczność estetyki Otroszenki, tj. połączenie modernistycznej mistyfikacji tekstu, wyrażającej tajemnicę Bytu, z jego postmodernistyczną demystyfikacją, przejawiającą się w grze znaków.

Summary

*The mystification and demystification of the text
in the novel of Vladislav Otrosenko „The Person beyond Authenticity”*

The article explores the metatextual structure, subject organization, and the plot in the novel of the modern Russian writer Vladislav Otrosenko called *The Person beyond Authenticity*. The subject of the research is the mystification of textual reality as the author's strategy and the story line that allows the writer to pose a problem of the correlation of reality and the text in the works of art. The aesthetics of Otrosenko is found to be borderline: it combines the modernist mystification of the text as manifestation of the mystery of Being and postmodernist demystification of the text as the play of signs.