

**ЭТО НЕ ТРУБКА, ЭТО СИГАРЕТА:
четыре перекура по поводу простых и непростых вещей**

1. Перекур на Тауэрском мосту: утопая в путеводителях

... английская ореховая конторка с узорной инкрустацией из розового дерева с монограммой Вильгельма III работа Геррита Йенсена конец XVII века бронзовая конная группа с Марком Аврелием подражание античной скульптуре XVIII век слева китайский фарфоровый сосуд с французской отделкой ранее принадлежащий мадам де Помпадур музыкальные часы работы Чарльза Клэя ок. 1730 г. содержащие украшенную горным хрусталем и эмалью шкатулку изготовленную Мельхиором Баумгартнером в Аусбурге 1664 г. по распоряжению королевы Виктории после смерти генерала Гордона в Хартуме в шкатулку была положена его Библия тарелка из турнейского сервиза Питер Брейгель Старший избивание младенцев ок. 1565—1567 гг. эти часы были куплены Георгом IV у их изготовителя Ж.-А. Лепена в 1790 г. если потянуть за правую серьгу в глазах негритянки появятся цифры в левом часу в правом минуты если потянуть за левую серьгу играет музыка исполняется несколько мотивов популярных в VIII веке во Франции включая мелодии из опер Глюка в обязанности Бриджит Холмс входила уборка туалетной комнаты и вынос содержимого горшков она изображена в возрасте 96 лет а скончалась в год своего столетия верно прослужив за свою жизнь четырем монархам картина вероятно была заказана Яковом II это пожалуй самый величественный портрет служанки комплект из трех английских люстр из граненого стекла ок. 1800 гг. серебряные предметы обстановки конца XVII века редкие сейчас образцы моды введенной Людовиком XVI в Версале в королевской коллекции было шесть комплектов серебряных зеркал и столов наряду с множеством стенных подсвечников люстр и каминных принадлежностей в числе других эти дорогие предметы являлись символами престижа и власти позднее многие предметы были переплавлены в витрине выставлен самый прекрасный из всех обеденных сервизов из северского фарфора

он был заказан Людовиком XVI для личного пользования в Версале изготовление сервиза было начато в 1783 г. и сам король составил двадцатилетний план работ это самый дорогой сервиз из всех выпущенных севрской фабрикой в XVIII веке после казни короля в 1783 г. работа над сервизом была прекращена в 1794 г. сервиз был продан с аукциона революционным правительством а в 1810—1811 гг. он был приобретен Георгом IV витрина с английскими серебряными изделиями из алтарей личных часовен Виндзорского замка Букингемского дворца и Королевского павильона в Брайтоне XVII—XIX век коллекция китайских резных предметов из нефрита XVIII XIX века пара английских резных пепельниц из серебра с изображенными античными мотивами мраморная подставка для трубки с фарфоровыми держателями изготовленными на Королевском фарфоровом заводе в Неаполе и подаренными Георгу III Фердинандом IV Неаполетанским в 1787 г.

2. Перекур на лестничной клетке: перечитывая Фуко

В центре внимания Фуко две картины Магритта, написанные с интервалом почти в 40 лет: «Это не трубка» (1929) и «Две тайны» (1966). Последняя как бы включает в себя первую, удваивая изображение трубки и усложняя игру отсылок. Была одна тайна, стало две. Тайна на полотнах Магритта складывается не стихийно, она организована особым порядком вещей. Магритт в широком смысле концептуальный художник, он любит мыслить в своих работах. Визуальные метафоры, обманки, парадоксы, которые и составляют магриттовское творчество, проникнуты метафизикой, рефлексией предельных оснований собственного опыта. Поэтому Фуко тоже не просто созерцает работы художника, но толкует их, вводит концепты, помогающие зрению. В своем эссе Фуко предлагает два ключевых концепта, с помощью которых он объясняет не только две указанные картины, но всю живописную поэтику Магритта, — это концепт разобранный каллиграммы и фирменный для французской философской кухни концепт симулякра. С помощью первого Фуко интерпретирует нарочитый конфликт изображенных вещей и их названий, введенных в картины, с помощью второго — те отношения, в которые вступают у Магритта изображенные вещи между собой. Цель у обоих при-

емов одна — освобождение вещи, реальности из пут автоматизма и рутины повседневности.

Вещь в классической европейской живописи оказывается плененной дважды: во-первых, благодаря репрезентации, основанной на сходстве. Изображенная вещь всегда имеет реальный оригинал, исходную модель, жесткий референт за пределами рамы картины. Изображенная вещь повязана по рукам и ногам прочными отношениями референции. Во-вторых, эти же отношения референции устанавливаются благодаря всякий раз проскальзывающему в изображение, точнее в его восприятие, вербальному утверждению: «мы видим именно это», «это есть то-то». Такова «дискурсивная привычка», воспитанная фигуративной живописью. Говорение, вроде бы исключенное из системы показывания, тем не менее всегда сопутствует ей, подтверждая идентичность того, что представлено. Фуко отмечает, что художники XX века по-разному нарушали эти принципы: Кандинский просто порвал с ними обоими, учредив и утвердив чистую абстракцию. Клее скрестил изображенные вещи и текст: вещи стали буквами, мир — речью. Магритт же заменил принцип сходства на принцип подобия и распутал каллиграмму, предварительно, правда, ее выстроив.

Сначала о распутанной каллиграмме. В картинах Магритта используются слова, текст, интерпретирующий изображенные фигуры. Введение текста или его элементов в живописное произведение — один из программных приемов сюрреализма и других «измов» XX века, от футуризма до концептуализма. Везде он имеет свои нюансы. В футуризме буквы — это метафизические первоэлементы, атомы бытия, в концептуализме — социальный текст, идеология, закрывающая доступ к реальности. Концептуалисты намеренно помечают словами все демонстрируемое пространство, дабы была отчетливее обнаружена, выявлена «невсамделишная», искусственная, языковая природа реальности («Лексикон» Г. Брускина, «Каталоги» И. Кабакова). Они критически вглядываются в «самый механизм нарабатывания фальши»¹ — затем, чтобы намекнуть, что есть реальность между букв, за буква-

¹ Деготь, Е. Искусство между букв // Личное дело №.. Литературно-художественный альманах. М., 1991. С. 101.

ми, куда, однако, вход им самим, как Моисею в обетованную землю, закрыт. Они указывают на нее отрицательно, апофатически, жертвенно, оставаясь по эту сторону тайны, копясь в грязи повседневных наречий. Магриттовское словесное письмо на живописных полотнах очень близко по функции концептуалистскому. Оно только менее социологизированно, более метафизично и теснее связано с традицией репрезентации.

Подпись под изображенной трубкой гласит: «Это не трубка». И хотя это действительно не трубка, а всего лишь ее изображение, тем не менее, автоматическое замещение реальности ее изображением создает почву для возникновения конфликта. Окажионализм «это» неизбежно сталкивает лбами вещь и ее имя, сталкивает трубку (мы ведь видим, что это именно трубка) и утверждение «это не трубка». Возникают «взаимные атаки, стрелы, выпущенные в мишень противника, подкопы и разрушения, удары копья и раны, одним словом — битва»². Кажется, что текст и рисунок пребывают в собственных сферах, они действительно разбегаются в разные стороны, но вместе с тем они замыкаются друг на друге, отсылают и стремятся друг к другу. Фуко полагает, что сущность этой «странной игры» проистекает из природы каллиграммы. Ибо каллиграмма — двойной объект, в ней самой заключен конфликт. Каллиграмма — «двойная ловушка для вещи», «двойная западня»³, капкан представления и названия. Каллиграмма притязает стереть все базовые оппозиции цивилизации: показывать\называть, изображать\говорить, смотреть\читать. Но как бы она ни старалась это сделать, «вербальный знак и визуальная репрезентация никогда не даны одновременно»⁴. Поэтому мы имеем либо текст, либо рисунок, наша интенция колеблется, мы либо смотрим, либо читаем. Магритт демонстрирует, распускает каллиграмму, «открывает ловушку, которую каллиграмма захлопывает на том, о чем она говорит»⁵. И теперь, когда «невозможно определить аспект, позволяющий сказать, что утверждение («это

² Фуко, М. Это не трубка. М. : Художественный журнал, 1999. С. 28.

³ Там же. С. 18, 21.

⁴ Там же. С. 38.

⁵ Там же. С. 34.

не трубка». — В. Л.) является либо верным, либо ложным, либо противоречивым», когда оно, указывая, делая жест в сторону трубки, то есть настоятельно утверждая ее существование, о чем замечал сам Магритт, все-таки отрицает ее идентичность как трубки, теперь вещь исчезает, выпархивает, скрывается: «Нигде нет трубки»⁶. Что-то есть, что-то, что с этой минуты стало вестиokkaзиональное апофатическое безымянное существование, но трубка исчезла. Одна вещь, ранее знакомая и узнаваемая, исчезла. Появилась другая — *res incognitus, res secretus*, тайна.

На второй картине «отрицания множатся»⁷. Вроде бы появляется вторая трубка как означаемое, референт первой, той, что внизу, той самой, что всего лишь была и остается изображением, но опять-таки «рисунок трубки и текст, который должен ее называть, не находят место встречи»⁸. Парящая на высоте трубка, трубка-греза, трубка-означаемое оказывается новым означающим, завязывая таким образом серию подобиий, не имеющую «ни начала, ни конца, эти серии можно пробегать в любом направлении, они не подвластны никакой иерархии...»⁹. Это и есть симулякр, по Фуко. «Что “представляет” что?»¹⁰. Вопрос о последнем референте, «трансцендентальном означаемом» (Ж. Деррида) в картинах Магритта снимается, точнее, так и остается неразрешимым вопросом: «...бесконечные игры очищенного подобия никогда не выплескиваются за рамки картины... вместо того, чтобы смешивать идентичности, подобие обладает властью разбивать их...»¹¹. Вспоминается Введенский:

Мне страшно, что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю, что они различны,
что каждая живет однажды.
Мне страшно, что я при взгляде
на две одинаковые вещи

⁶ Там же. С. 17, 33.

⁷ Там же. С. 35.

⁸ Там же. С. 37.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ Там же. С. 58.

¹¹ Там же. С. 67.

не вижу, что они усердно стараются быть похожими¹².

Таким образом, сохраняя видимость репрезентации, с одной стороны, и процесс именованья, с другой, Магритт как бы минимизирует и то, и другое. Реальность оказывается, как в приключениях Буратино, нарисованной на куске старого холста, границы между рамой и жизнью больше не существуют, вещи неидентичны своим названиям и нашим перцептивным привычкам. Но в этой игре подобий, плавных переходов и резких контрастов угадывается присутствие той, что остается безымянной, неузнанной, непознанной — это *res incognitus*, реальность тайны.

3. Перекур на кафедре: сила вещей, лики вещей и художественный опыт

«Художник» есть результат онтологического преобразования жизни. Это преобразование осуществляется в бурлящей воронке сингулярного события. «Художник» не существует до этого события, но рождается в нем, с ним вместе, рождается, претерпевая вторжение Иного, отвечая на его вызов всем существованием. Ответ запечатлевается в сфере выражения, активно переживая собственную пассивность, становясь патологией, поскольку всякий логос есть ответ на патос, онтологическую задетость. Активно переживаемая собственная пассивность проистекает из того обстоятельства, что событие художественного опыта не одиноко и в имманентности переживания протекает как *со-бытие*, как событие события. Прежде всего, динамику становления начинает вещь, «свободная воля предмета» (Д. Хармс), начинает до всякого ее интенционального схватывания, в известном смысле манифестируя крах компетенции интенционального сознания как произвольной «самонаправленности на». Интенция произвольно появляется следом. Но сначала вещь сама «бросается в глаза», задевая своей внезапно актуализируемой *другостью*, *инаковостью*. Сила вещей проявляется в их спонтанной активности, воле к самоутверждению, настаивании на собственном бытии и скрытой усмешке в отношении «продук-

¹² Введенский, А. И. Полное собр. произв. : в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 184.

тивной способности воображения». Художник всегда изъясняется, как сви́фтовский лапутянский мудрец с помощью вещей. Даже тогда, когда он адресуется непосредственно «к миру», который дан ему, например, в настроении «большого недоумения», и декларативно снимает инстанцию вещей, он бессилён против вещного содержания его опыта, против тяготения вещи, против тишины, которая «слагается // Из собачьего лая, // Запаха мокрых листьев // И далекого лязга товарных вагонов»¹³. Многие лирики возводят такой способ «самовыражения» в сознательный принцип поэтики. Гуго фон Гофмансталь писал на рубеже XIX—XX веков: «... всякое наше чувство... все эти таинственные... состояния души самым непостижимым образом сплетаются с каким-нибудь ландшафтом, со временем года, с особым составом воздуха... всеми своими корнями вросли они в эти предметы... Когда мы хотим обрести себя, нам нет необходимости углубляться в наш внутренний мир: мы обретаем себя вовне, только вовне»¹⁴.

Для Пастернака пойманный взгляд вещей не остался без последствий. Он перевернул его жизнь, когда, будучи философом, учеником Германа Когена, Пастернак вдруг «увидел живые, сопереживающие лица городских предметов в Марбурге — улицы, дома, площади»¹⁵ и, порвав с профессиональной философией, стал поэтом. Слова Анненского «И в самом Я от глаз Не Я // Ты никуда уйти не можешь»¹⁶ эксплицируют магическую и непредсказуемую силу вещей, учреждающую художественный опыт. У Ольги Седаковой есть очень удачное понятие, характеризующее начальный момент «пере», спровоцированный переживаемой активностью самоактуализирующейся вещи, — «точка обращенности». Это «состояние, очень похожее на местонахождение. Но тот, который в ней окажется, почувствует в себе того, к кому этот предмет всеми своими руками, глазами, словами тянется»¹⁷.

¹³ Ходасевич, В. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1989. С. 285.

¹⁴ Цит по: Сильман, Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 118, 119.

¹⁵ Овчинников, Н. В. Б. Л. Пастернак: поиски призвания (от философии к поэзии) // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 21.

¹⁶ Анненский, И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л. : Советский писатель, 1990. С. 205.

¹⁷ Седакова, О. Объяснительная записка // Цирк Олимп. 1996. № 4. С. 10.

Итак, вещь выступает вперед, осуществляя некое перцептивное насилие, и показывает саму себя. С этого момента начинается смысловое становление вещи. Что показывает вещь? Только несводимость к своим лицам. Вещь уличается в своем не-наличии. Уличенная вещь начинает различаться «внутри себя», то есть отличаться от самой себя, от своих лиц и ликов. Настоящее целостное Лицо вещи ищется ею в бесконечной игре лиц и ликов. «Его жизнь в том, чтобы прорываться сквозь облик, в котором скрывается, вступая в имманентность, то есть подавая себя как тему, любое сущее... Другой, являемый себя в лице, каким-то образом прорывает свою же пластическую сущность, словно некто, видневшийся за прозрачным окном, вдруг его распахивает. Его присутствие состоит в том, чтобы снимать с себя свой облик, уже, однако, его проявляющий»¹⁸.

Лик вещи не всегда изящен и привлекателен, как в искусстве Серебряного века, не всегда изыскан и экзотичен, как на картинах «мирискусников» или в стихах Н. Гумилева, не всегда холодно спокоен, как у голландцев, он может быть уродлив и неприятен, угрожающ и даже страшен, как демонизированные и мистифицированные вещи всевозможных «ужасиков». Лик вещи может быть театрален и урбанизирован, подчеркнуто естественен и подчеркнуто искусственен. От метафизического «Архаического торса Аполлона» Рильке и мандельштамовской «ткани, опьяненной собой», от «фотогеничных», «опоэтизированных» вещей Деллюка, Ламориса или «Атланты» Жана Виго, от музыкальных и одомашненных («эллинизированных») вещей Феллини и Иоселиани до экзальтированных, надломанных, соблазняющих, эротичных, но поработающих и в конце концов несущих смерть вещей Бунюэля, Годара, Висконти или Гринуэя вещь меняет свои лики и личины, трансформируется, инкарнируется, переодевается. Живые или мертвые, распотрошенные¹⁹

¹⁸ Левинас, Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 168.

¹⁹ Как у Бродского: «Вещь можно грохнуть, сжечь,
распотрошить, сломать.
Бросить. При этом вещь
не крикнет: «Ебена мать!»

Бродский, И. Соч.: в 4 т. Т. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 272–273.

или возведенные в культ, вещи-утешители и вещи-убийцы, как какой-нибудь «взбесившийся автомобиль» (В. Ходасевич) — частая тема в кино — или маньяк-компьютер — все они не прибиты к своим обликам, но присутствуют в переживании вместе со всеми собственными возможностями (возможностями собственного), вместе с возможностями своего иного. В любом случае общение с лицами вещи — это общение со *всей* вещью, находящейся в динамике самоактуализации. *Все*, то есть целостность вещи надо понимать не как механическую сумму ликов вещи, а как ее органическое единство. Поскольку же смысл вещи не «готов», а становится, поскольку он есть живая бесконечность смысловой актуализации здесь и сейчас, постольку лики вещи не только не исчерпывают ее, но являются как бы ее проводниками, в них и через них осуществляется эта актуализация. Принцип, по которому вещь в событии художественного актуализируется в своих лицах, есть принцип *pars pro toto* — «часть вместо целого». В художественном переживании часть (*pars*) провоцируется на актуализацию целого (*toto*). Универсальная для человека способность воссоздавать целое по его части только в искусстве реализуется как действительность. Именно здесь часть, та или иная сторона вещи не требует никакого мысленного достраивания до целого, так как является его полномочным представителем.

Pars pro toto — принцип *метонимии*. Художественный опыт метонимичен. Но метонимичность эта еще должна стать художественной, поскольку присуща и другим видам опыта. Часть должна не просто представлять за целое, автоматически отсылая к нему как к готовому и завершеному смыслу, она должна быть спровоцирована на актуализацию целого, на поиск его собственного здесь и сейчас. Метонимия только замечает предмет по его части, выделяет его из других предметов, делает видимым, но она еще несколько не гарантирует становления предмета. Метонимически представленная вещь — обязательная, но не исчерпывающая ноэма художественного опыта.

Вещь в художественном переживании должна выйти на сцену представления, но только чтобы заявить о своем непредставимом²⁰. «Это невозможно себе представить», — го-

²⁰ Ж.-Ф. Лиотар считает «представление непредставимого» прерогативой исключительно современного искусства и прежде все-

ворим мы, глядя на то, что уже предстоит нашему взору. Именно ради этого ставятся спектакли и устраиваются выставки. Опыт не-представимого переживается в искусстве через по-став.

4. Курение на улице: апология сигареты

Это не трубка, это сигарета. Трубка изыскана, разнообразна, архаична, аристократична, а сигарета проста, примитивна, современна (элемент модерна), демократична. Она не имеет почтенной истории. Трубка из глины или красного камня, из бамбука, как в Азии, или кочерыжек кукурузы, как в США, из древесины тропических деревьев или из бивней и костей животных, трубки пенковые, из окаменелых останков моллюсков, или трубки из бриара, корней древесного вереска, индейские трубки, совмещенные с томагавком, с нанесенными на чашку тончайшими изображениями людей или без оных — непростая история, ореол священного ритуала, искусство медленного удовольствия. И сигарета, смешно сказать, — льняная бумага, табак, вещества, ускоряющие горение, миллионные тиражи, несколько автоматических затяжек на ходу, скорость, никакого стиля и никакой эстетики.

Простота прикуривания — главное достоинство сигареты. Неслучайно ее популярности мы обязаны солдатам. Возникнув в Испании и Средиземноморье в начале XIX века, сигарета, что означает «маленькая сигара» (фр.), получила свое распространение во время Крымской войны в середине XIX века. Англичане переняли у русских и турецких солдат привычку к курению сигарет. Они заворачивали табак в бу-

го абстрактного, отсылающего к непредставимому, невидимому, бесконечному *негативно*. «Современным я буду называть такое искусство, которое использует свою «малую технику», как сказал бы Дидро, для того, чтобы представить, что имеется нечто непредставимое» (Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem '93. М., 1994. С. 317). С моей точки зрения, феномен «постановки непредставимого» не связан непосредственно с абстракцией в искусстве и вообще с визуальностью как таковой, а есть исконный онтологический феномен художественного опыта, по-разному проявляющийся в конкретных онтических формах.

мажные трубочки из-под пороха и могли быстро перекуривать между боевыми действиями. Солдату нет времени на трубку или сигару. Сигареты вошли в моду во время Первой мировой войны, а после нее начался настоящий сигаретный бум. Сначала в Америке продавались сигареты ручной скрутки из Турции, затем изобрели машину и новый светлый табак «Белый Берли». В России в это время делают папиросы. В начале XX века в Америке появляются всем известные табачные марки, сигареты включаются в солдатский рацион, их бесплатно посылают на фронт, формируя привычку и будущих покупателей. Умелый маркетинг изобретает «дамские сигареты» и добавляет сигаретный дымок наряду с благородным дымом сигар к имиджу известных актеров. Так массовое общество XX века оказывается в плену у бумажной машинной скрутки, набитой табаком и смолами, способной только на сухой и горячий дым.

Если сигара индивидуальна, если секреты смесей листьев табака хранятся в тайне, как секреты дорогих вин, то сигарета всеобща, массовидна, она всегда в пачке таких же сигарет, у нее нет секретов, кроме очередных уловок маркетологов. Сигара, начиная с Бисмарка, — элемент политической харизмы, сполна воплощенной Уинстоном Черчиллем, сигарета — атрибут человека толпы, обобществленного до кончика стряхиваемого пепла.

Нет стиля... нет эстетики... нет архетипической ритуальной нагруженности... нет прекрасной сложности... и много чего еще нет. И тем не менее есть невероятная сила элементарной затяжки, грубой, бездонной, бессмысленной экзистенциальной тяги, которой пронизан опыт курильщика простой сигареты. Сигарета на самом деле вобрала в себя все, что присуще курению вообще, в редуцированном, но менее пафосном и потому более «человекообразном» виде.

Во-первых, сигарета олицетворяет фаллологический мир. Это основа прямого и действенного смысла, развивающегося от мундштука в папиросе или от фильтра в сигарете вдоль по табачному телу, вплоть до завихрений и закружений в глубоком выдохе. Прямой смысл переходит в дымовую завесу, в табачное облако, в многозначность, в ауру возможностей, корень которой — в глубине затяжки. Смысл может быть направлен на все четыре стороны, как некогда

жрецы племени майя во время магических ритуалов выдували табачный дым на четыре стороны света, призывая победу или исцеление. Он может быть закольцован, образуя причудливые герменевтические круги, метафоры хрупкого понимания, наслаивающиеся друг на друга и растворяющиеся в атмосфере. Смысл рождается между вдохом и выдохом. Так ритм ноогенного курения учреждает настоящую драматургию глубины и поверхности, прямого и косвенного, разумного и бессмысленного.

Сигарета — это также ритм разгорания и угасания, это динамический, подвижный космос Гераклита. Для курильщика сигарета — это сразу и уголь, и пепел, созерцание сгорания и постоянное переживание тления, мерцания огонька и неизбежности обращения сущего в тлен. Это миниатюрный костер и медитативность. Самое неприятное в сигарете — это то, что она быстро заканчивается. Все уходит в пепел, в песок, в прах, в никуда, как будто и не курил, только стряхнул пепел, освободился от очередной порции вобранного в себя сторевшего алкалоида, на глазах превратившегося в пепельную труху, горстку, пыль. И кто скажет, что этот космический процесс, управляемый пальцами и осуществляемый дыхательной способностью организма, лишен эстетики и метафизики?

В третьих, курильщик — это одиночка, событийствующий с другими. В пачке сигарет спрятаны и изоляция, и коммуникация. Нет ничего лучше для обособления, для одинокого медитативного опыта, для уединенного смыслонесущего акта, чем дымящаяся сигарета. Но нет ничего лучше нее и для установления коммуникации, для учреждения сообщества, интерсубъективных связей. Сообщества образуются посредством прикуривания от чужой сигареты, от чужого огня. В этот момент возникает неофициальный и неманифестируемый заговор курильщиков, пробегает искра между чужими друг другу людьми, на секунду ставшими своими, ставшими товарищами по несчастью, вошедшими в невидимый колледж прирученного огня, рискнувшими здоровьем ради сомнительной и беспомощной метафизики табачного фаллоимитатора. Перекур — форма социального бытия, освобожденного от постоянно возрастающих требований индустриальной цивилизации, роста производства, извлечения при-

былей. Перекур подрывает, и правильно, кстати, делает, налаженную организационную мощь корпораций. Его запрещают, вытесняют, с ним борются. Топ-менеджеры и владельцы компаний придумывают все новые и новые ограничения для курильщиков, загоняя их в резервации, регламентируя ритмы вдохов и выдохов. Но перекур непобедим, поскольку основан на необходимых структурах экзистенции, которые не могут отменить даже самые эффективные управленцы. Сигарета — это бытие-с-другими, реализующееся в том числе в модусе одиночества, нехватки другого как собеседника в курилке, как партнера по доброжелательному и непринужденному, абсолютно свободному диалогу на лестничной клетке, в тамбуре, на лавке, на балконе или даже в специально отведенном для курения помещении.

Сигарета — инструмент эпохе, способ переключения внимания с сущего на бытие. Безусловно, акт курения изменяет сознание, настраивая его на отрешенность от привычного режима существования. Не только химия нейротоксина, но и сам акт затяжки и выдыхания дыма, жанровая память, бессознательно переносимая в магический мир архаического ритуала, приостанавливают сращенные с предметами психические акты, отбрасывают к собственному чистому сознанию в его неотделимости от бытия, ввергают сознание в состояние творческой прострации, открытости и восприимчивости к новым смыслам. Неслучайно церковь после пришествия табака в Европу, которое случилось вслед за открытием Америки, рьяно боролась против курения, видя в табаке «бесовское зелье», конкурирующее с отфильтрованным церковным фармаконом в виде формализованного богослужения и санкционированной молитвы.

В-пятых, сигарета — это всегда конфликт зависимости и свободы. Рабство у сигаретной пачки не имеет ничего романтического и возвышенного, а борьба с ним предельно прозаична и утомительна. Никотиновая зависимость — классический сюжет влияния, сюжет воли и безволия, сюжет, демонстрирующий силу простых вещей, их повседневное воздействие на нашу жизнь и нашу смерть. Я слышал историю из первых уст о пожилом человеке, который сломал ногу, выходя покурить на лестничную площадку. Потом, будучи прикованным к постели, он, не расставаясь с сигаретой

и плохо ее затушив, устроил пожар в квартире, обгорел и попал в реанимацию. Там он, уже почти не в силах дышать из-за угоревших дыхательных путей, жестом попросил сигарету. На полученный отказ он вытянул два пальца руки в привычном жесте курильщика, и эти пальцы, прикладываемые к губам до последней минуты, имитируя, нет осуществляя фантомный акт курения, как двоеперстие фанатички старообрядчества боярыни Морозовой, стали его последним символическим жестом, символом веры, предсмертным ритуалом раба собственной зависимости и в то же время последней авторской точкой в абсолютно свободно выбранной биографии.

Экзистенциальная аналитика помогает увидеть нам, что опыт курильщика — это подлинное бытие-к-смерти, потому что с каждой затяжкой ты всегда знаешь, что убиваешь себя. Не один курильщик не пребывает в самообмане. Он никогда не отвлекается от мысли о собственном конечном существовании, даже если внешне это не показывает, наоборот, курение сигареты есть открытое принятие собственной конечности, если угодно, невротическое заступание в нее.

Это не трубка, это сигарета. Магритт Курильских островов, наверно, еще напишет свою картину, где главным персонажем будет самокрутка с нашпигованным самосадом, махоркой, солдатская папироска, цигарка или спущенная с конвейера типовая, ничем не примечательная пачка сигарет, которая если есть в кармане, как пел Виктор Цой, «значит все не так уж плохо на сегодняшний день».