

писал один из своих текстов тем же методом. Писать так, как Гандельсман, – невозможно.) Другое, более «традиционное», любопытно тем, что выделяет у Капович неочевидное: кунштюк на уровне смысла (строку о девочках, висящих «на детском снаряде вниз головой»). Чувствуется, что это важно Гандельсману, что он останавливается на этом: «Помните, как пишут разгадку? Вверх тормашками. Потому девочки в приведённом стихотворении и висят вниз головой». Это, разумеется, не самое важное в стихах Капович – и не единственное, что отмечает Гандельсман. Но и тут он о своём – о стремлении выйти за рамки постижимого. В итоге – опять-таки о свободе.

Счастлив, кто падает вниз головой (далее цитировать не будем: читатель Гандельсмана – читатель образованный). Такой иной мир открывает нам эссеистика Владимира Гандельсмана. Иной – каким всегда является сам подлинный поэтический текст. Иной – на фоне сегодняшнего многообразного разговора о стихах.

*Александр МАРКОВ*

## РАЙ И РАЁК МАЛОГО РОМАНА

**Мария Степанова. Фокус. – М.: Проект 24, 2024. – 124 с.**

Новый роман Марии Степановой радует сразу несколькими обстоятельствами. Прежде всего – это роман невероятно подвижный, скручивающийся внутрь себя напряженными и точными наблюдениями и развертывающийся во всю ширь размышлений над языком и историей. Казалось бы, весь роман организован вокруг несчастного и трагикомического путешествия, но это путешествие не организует переживание судеб, как у Радищева или Венички Ерофеева,

не сталкивает готовый опыт повествователя сразу со множеством различных, но не менее готовых опытов. Напротив, Степанова описывает мир, который застали врасплох: мир после пандемии, мир конфликтов и различных социально-политических *quirquo*. Таксист, везущий повествовательницу через границу, вовсе не тот болтливый персонаж, каким бы он был в любом травелогге – напротив, едва начав обычную для таксиста конспирологию, он делается сдержан вплоть до собственной ошеломленности. Поэтому траектория героини-повествовательницы – не горестные испытания, но напротив, свободное перемещение, гимнастическое ловкое движение (фильм Вима Вендерса «Небо над Берлином» – только одна из многих киноцитат в книге), перерастающее в прыжок и чуть ли не полет.

Роман потому и короток, что героине предлагали воспользоваться самолетом, чтобы прибыть на место назначения – и подразумевается, что самолет готов принять ее в обратный путь. Фантазмагория, явно подражающая «Москве – Петушкам», не может завершиться смертью пишущего (пишущей), хотя героиню и собираются распилить в ящике-фокусе, но вполне может – регулярным комфортным рейсом. Просто этот рейс, как и все прочие, сам по себе не решит никаких вопросов. Отсылки к поэме Ерофеева, кстати, нередки: забытый в европейском поезде вегетарианский сэндвич рифмуется с конфетами «Василек», а старомодный гранд-отель *Petukh* и есть Петушки восточной Европы, куда героиня попадает и не попадает одновременно.

Далее, в романе есть вставные новеллы, данные как содержание памяти героини, как воспоминание о давно прочитанном, например, всплывавший в уме старый рассказ о профессоре-арабисте, которому туземцы вырезали язык и превратили в буффона. Функция этих вставок – не намекнуть на обстоятельства современности, с которыми

всем всё понятно, но показать, что существует и другая история всего, что происходит с миром – шутовская, нелепая, цирковая. Это определенный способ писать историю, даже не говорить правителям правду в лицо, но предавать правду памяти, в том числе молчаливо кричащую правду. В этом мире юродивый Николка и летописец Пимен оказывается одним лицом, и это лицо в конце концов отождествляется с владельцем странного цирка – где есть львы, вопреки инструкциям Европейского Союза о запрете цирков с животными. Это уже встреча героини с самой историей, но не историей как большим рассказом о больших событиях, но искривлённой, юродивой, и потому правдивой историей.

Характерно, например, как героиня не совсем точно вспоминает «Посещение музея» Набокова: у Набокова театр жизни это «мягкая муть, туман, превосходно подделанный, с совершенно убедительными пятнами расплывающихся фонарей». У Степановой это «пространственные инсталляции с неживыми прудами и искусственными туманами». Набоков говорил вовсе не о нарочитости театра жизни, в его пантеистическом мире сама иллюзия порождает иллюзию, на месте Бога стоит вечная игра. Степанова понимает театр жизни как раёк; это не рухнувшие декорации, как в конце «Приглашения на казнь», но постоянно создаваемые и воссоздаваемые декорации, *петрушечный спектакль*, который требует *подручного антуража*. Один из его вариантов в книге – игра для взрослых *escapе room* – комната, в которой ключ можно найти, только разгадав последовательно загадки, ребусы и шарады и проложив тем самым среди обыденных вещей лабиринт до ключа. В этом райке и идет самозабвенный спектакль, который позволяет со стороны посмотреть на телегероев большого всемирного спектакля.

Романс «Памяти памяти» Степановой был романом русского зебальдианства, но

Зебальд был прочитан через множество русских авторов, от Пушкина до Бродского, и потому этот *романс*, переведенный на множество языков, и вернул русскую литературу в мировую. В новом романе освоены другие достижения мировой литературы, недостаточно представленные в переводах. Тон прозы в чем-то напоминает Клариси Лиспектор, столь мало известную в нашей стране – внимание к своему телу как в чём-то смешному, рассмотрение собственных чувств как естественной истории мира, как роста самого мироздания, эта гиперчувствительность, которая требует воспринимать человеческую речь как что-то ошарашивающее, тектонически огромное, любой диалог как землетрясение или извержение вулкана – это уроки Лиспектор.

Лиспектор создавала особый мир, где нет суверенитета ни героини, ни того мужчины, о котором она думает – ведь героиня в доверии к себе наделяет суверенитетом себя прошлую, а не настоящую, и в настоящем она готова принадлежать Другому. Но Другой лишен суверенитета, он состоит из реплик и мнений; и потому героиня, разочаровываясь в нем, но не разочаровываясь до конца в себе, возвращается к себе прошлой и обретает настоящую свободу. Это разочарование при этом не психологическое, а онтологическое – такое онтологическое разочарование еще не освоено русской литературой, и вероятно, «Фокус» станет главным этапом такого освоения. Степанова отличается от Лиспектор тем, что Другой для нее – это Город, где она будет представлять свою книгу, и онтологическое разочарование в том, что в этом Городе всё устроено не так, как требует поэтическая правда, не мешает совсем возвращению к себе, под особое навязчиво-музыкальное очарование всех подробностей городской жизни. Бегство в цирк оборачивается бегством цирка и новым ощущением уместности города хотя бы как разочаровывающего.

Вспоминаются и другие короткие романы последних лет, например, «Поляк» Кутзее. В этом романе тоже контрданс разочарований и есть основной сюжет – польский музыкант, интерпретатор Шопена, стремится самым своим телом восстановить классику, в том числе в ее страшном, дионисийском изводе, а его возлюбленная уже своим телом пытается восстановить письмо, прописывая себя, артикулируя себя, разглядывая себя в зеркале, чтобы этот страшный дописьменный миф подчинить собственной страсти и облагородить страсть. Такая взаимная игра в кошки-мышки – вероятно и есть конструкция малого романа. Но у Степановой нет проблемы мифа, письма или вообще опосредованного техникой, хотя бы зеркалом присутствия. В зеркале героиня Степановой не рассматривает себя, она в нём забывается, теряется. Она забывает зарядное устройство, забывает заряжать телефон, наконец, забывает о самом телефоне и вспоминает о нём только тогда, когда надо собраться для новых дел, никак не связанных с начальным приглашением.

Роман Степановой – это роман *отмены техники*, даже самой простой, вроде зеркала или трости, техника иногда может быть вынесена за скобки. Это не борьба с техникой с помощью круто развернутых досократиков, как у Хайдеггера, а просто ее временная приостановка, когда она неуместна в райке. Поэтому книга Степановой и на международном рынке наверняка встанет в один

ряд, скажем, с интеллектуальным бестселлером Оливии Лэнг «Сад против времени», который доступен уже и русскому читателю. Пандемия как приостановка всех занятий отражена у Лэнг в ее собственной практике возделывания сада, практике, которая при этом выявляет отнюдь не идилличность сада, а напротив, вовлеченность его во вполне технологизированные, пусть и старые практики эксплуатации и неравенства.

Степанова делает шаг дальше: она говорит о приостановке событий уже после пандемии, когда всемирные риски возросли и когда даже в перемещении вроде бы частного лица вдруг заявляет о себе и архаическое насилие, и бессловесный позор, и бесчестие. Ты возделываешь сад или собираешься выступить перед читателями, но позор – *выставление на позор*, то есть на зрелище, как Петрушка в райке – уже здесь.

Новый роман Степановой проходит между автопрозой (автофикшн) и фельетоном, не задевая ни того, ни другого, хотя воспринимая все приёмы и того, и другого. Не задеть – это значит не образовать точек напряжения, где читатель скажет, что это же фельетон или что это же автофикшн. Читатель так никогда не скажет – это значит, что самозабвенность достигается уже на первых страницах книги. Нужно только доверять ей чуть больше, чем мы обычно ей доверяем, а этому помогает выверенная поэтичность романа, даже не ритм, а та стыдливость, которую подделать невозможно.