

Александр МАРКОВ

ТЕПЛООБМЕН ДЛЯ ВСЕХ ВОЗРАСТОВ

Евгения Суслова. Вода и ответ: роман в стихах / предисл. А. Сухаревой, послесл. Н. Сунгатова. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 128 с. – (Серия «Новая поэзия»)

Можно представить себе учебник литературы через пять десятилетий, в котором понятие жанра не иллюстрирует речевые явления, в лучшем случае задавая темп и направление чтения, а действительно объединяет произведения так, что признание и понимание одного содействует пониманию другого. Тогда в одном параграфе «Роман в стихах» окажутся «Евгений Онегин» и «Вода и ответ». Конечно, для тех, кто читает Суслову давно и знает ее перформативную книгу стихов «Животное», такое включение в канон не будет неожиданным: ведь это очень открытая поэзия, иногда до беззащитности, и она оказывается ближе к странице хорошего учебника, чем напрашивающаяся иллюстрация или формулировка. Наоборот, поспешные формулировки часто оказываются чужды себе, отворачиваются от себя, почему учебники иногда читать трудновато, – тогда как такие стихи как раз сразу займут свое место и не будут нести в себе никакого отвращения.

Прежде всего, что такое роман в стихах? Если вспомним Пушкина, это ряд репортажных сцен, как бы мы сказали, стримов – как первая глава «Евгения Онегина» была стримом из великосветского общества, с сенсациями, скандалами и узнаваниями если не лиц и событий (хотя их предостаточно), но определенного образа жизни, где события порождаются в интенсивном режиме. Кроме того, если любой роман – это вешалка для жанров или склад много раз употребленных жанровых форм, то роман в стихах – собрание стиховых высказываний, даже если и поношенных, то продуманных и занимающих всё место мироощущения. Поэтому если в обычном романе возможны любые типографские эксперименты, от курсивов до целых эмблем или иллюстраций с описаниями, то в романе в стихах, где всё это визуальное напряжение держит на себе память поэзии, возможны только многоточия и пропущенные строфы, как в «Онегине». В романе «Вода и ответ» нет многоточий на месте строк, но есть система тэгов, подкрашенных полужирным, которые показывают, как можно пережить время как такой пробел, пока вспоминаешь, где в книге находятся те же слова и образы. Не из темноты не понятых до конца событий и непонятного для героев будущего, но из самого времени как переживаемого контура действительного и возможного развития событий выходят перед нами герои со своими характерами.

Вектор романа в стихах как жанра, сразу надо оговорить, расходится с вектором романа, как его понимает критическая теория от Дьёрдя Лукача («Теория романа» и «Исторический роман») до Франко Моретти («Буржуа между историей и литературой»), что роман, захватывая рынок удовольствий буржуазного человека, становится необозримым – все прочитанные романы и услышанные в пересказе запомнить невозможно (даже если ты запомнил названия, ты не запомнил, к каким жизненным обстоятельствам и воспоминаниям эпизоды романа подошли при первом чтении), – но именно поэтому они властно внушают определенный способ поведения, как раньше его внушала литургия и проповедь. Все прочитанные романы в стихах можно запомнить, и они оказываются ближе к исповеди, чем к проповеди – но это всё замечание в сторону, которое учтет будущий автор учебника.

Сюжет романа в стихах Сусловой можно обозначить так: язык – это не субстрат нашего бытия, не основание культуры и не средство сообщить даже самое

неожиданное. Напротив, это переменная нашей живой жизни, которая всегда под маской, и когда нам нужно ожить больше, чем прежде, то без маски является не сам язык, а его друзья и союзники, такие как языковая способность или рациональное построение. Эти друзья языка и оказываются в хороводе с нами, и мы вдруг себя чувствуем свободнее, чем прежде, когда были недостаточно живыми посреди живой жизни. То, что мы не вступаем в этот хоровод – это только потому, что боимся принять форму высказывания, форму переживания и вообще любую форму как таковую. Ведь форма – это вовсе не оболочка; напротив, это нечто всегда мерцающее, колеблющееся, нюансированное. Мы боимся, что приняв эти нюансы и дрожь, лишимся прежнего характера и его устойчивости. Но Сулова по сути реформирует представление о характере, – примерно как Гёте и Шиллер в знаменитом цветовом круге заменили четыре классических темперамента на четыре способности: разум, понимание, вдумчивость и фантазию, вдруг сделавшую характеры динамическими.

Сулова меняет эти четыре способности на четырех субъектов или шифтеров, по Бенвенисту и Якобсону, только они превращают не язык в речь, а речевую способность – в определенный сценарий действия. Первый субъект (разум) – я. Это я не только всё время спасает себя, но и отодвигает неспасительное:

Смотри на меня.
Смотри, если можешь, на то,
как я отодвигаю новый болевой контур,
уходящий от тела.
(С. 55)

Далее следуют они (с их инобытием в виде «мы»), как второй субъект (понимание, рассудок). Это те, кто способны остановить происходящее, сказать некое стоп-слово или просто «стоп». Остановить кадр, поезд, любовь, память. В старом романе это были «счастливые обстоятельства», позволявшие некоторое время, а то и до конца дней, жить долго и счастливо, а здесь дана аналитика этих обстоятельств и этого счастья, разложение до атомов:

Они разорвали соитие идеи и действия. Они плачут прозрачным объемом возможности. (С. 46)

Эти они могут быть несчастными, чтобы объем возможностей включал счастье; они могут разорвать привычное соитие, чтобы счастливыми сделались новые встречи. Они всякий раз останавливают, не дают сойтись на время и сойти прежде времени, – чтобы меньше мы полагались на разные обстоятельства и на поверхность своих чувств, но научились соприкасаться с чем-то еще.

Третий субъект (вдумчивость) – это те. Так называются субъекты разума, субъекты чувства, те самые, для кого в старом романе были припасены заимствованные у культурных эпох ярлыки: сентиментальный герой, романтический герой и т. д.

Находясь в покое,
она – смысловое тело
для тех, кто уже научился чувствовать
потенциальное сердце.
(С. 55)

Эти строки не означают, что лиро-эпическая героиня всех вдохновит на сердечность. Просто герой осуществляется там, где есть поступок; а как быть там, где поступки забываются быстрее, чем совершаются? Просто вдумчиво сказать, что этот поступок и совершен сердечно, и что эта речь останется даже тогда, когда все характеры с их капризами будут забыты.

Наконец, финальный субъект (фантазия) – это «ты». Ты – это не идеальный собеседник, ведь всё идеальное может сорваться в идеализацию, а Суслова этого избегает. Это просто объединение всех возрастов; и в отличие от старого романа, где было существенно, что герой достиг зрелости, здесь оказывается равно важно, что герой достиг и младенчества, и отрочества:

Школу связей свернул,
когда увидел затмение,
состоящее из восьми частей:

они сказали, чтобы ты их собрал
и шел туда, где они смогут совпасть.

Ты шел год и искал из каждой секунды выход,
но тебя выбрасывало – и ты понимал,
что песок – это форма вопроса,
и искал самую простую последовательность,
чтобы ответить.

Разверни подарок оттуда,
куда не дотягивается рука ребенка:
он ждет дня своего рождения.
(С. 71)

Это да, то ли перед нами сюрреалистическая фантазия, то ли простые вопросы о том, что тебя больше всего впечатлило в жизни и что ты можешь рассказать из пережитого. Но Суслову не волнует, куда дальше может пойти сюрреалистическая ассоциация или воспоминание об очередном дне рождения, ей важно, что в этом «ты» сосредоточены все дни рождения, все возможности сказать, что «ты» родился, пробудился к новой жизни, перестал блуждать, нашел счастье там, где прежде были частые бури или неотмененные ошибки. Так реализовался четвертый темперамент, который можно назвать достижением правильного теплообмена, когда фантазия тождественна теплу, – как на круге Гёте это переход от самого глубокого синего к самому тёплому из цветов, ярко-красному.

Есть, конечно, в поэме и те, кто в прежней литературе был бы героями, а здесь их можно назвать «модальными лицами», то есть некими грамматическими категориями, которые определяют не порядок действия и отношение его к реальности, а неповторимость действия и его ограничения; модальные лица выступают как универсальные модусы не только для действия, но и для бытия. Это прежде всего Мария («она») – вероятно, так она названа с оглядкой на «Ключи Марии» Есенина. Она останавливает аффекты и останавливает насилие, а после объясняет, что делать после этой остановки.

Место отторгает слабое действие.
Природа любит Марию.

Делать надо так, чтобы действие было сильным по-настоящему: не в смысле насилия, а в смысле решительности и принятия решений во времени, своевременных и уместных решений, на каковые и настраивает роман в стихах. Другой ключевой герой, или герои, это «нейтральные агенты», которые на протяжении всего романа следят, чтобы удвоение, в том числе восприятие мира или сделка, не стало дурным повторением. Конечно, в будущем учебнике будет словарь, например, где будет объясняться, что «машина» в поэзии Сусловой – не сложенный механизм, а уникальная уловка, мешающая копированию, а значит, самому дурному из всех дурных повторений. Но это дело грядущего.

Пока можно сказать, что конечно, в этом романе в стихах есть и спокойные беседы, и беспокойные эпизоды; и один раз научившись читать этот роман, ты его перечитаешь еще не раз, чтобы почувствовать свободу от механизации эмоций, привязанных к насилию; от недолжных психологических блоков, которые отнимают у нас время не в переносном, а в буквальном смысле, как вырывая вещь из рук, и лишают правильного чувства долга; от ненужных волнений, которые именно ненужные, не могут иметь дело с настоящими нашими нуждами. Работа Сусловой будет оценена так же, как работа Хайдеггера с экзистенциальными векторами повседневности или усилия нашего современника Резы Негарестани понять кибернетическое как отвечающее нуждам природы и культуры в совершенно равной степени, так как из этих нужд вычленяется уже потом и бессмертие, и бытие в смертном мире. Но только роман в стихах позволяет встать чуть ближе к бессмертию: если не к его образу, который меркнет и вновь вспыхивает, то к его «шифтерам», которые даже если не усвоились при первом чтении, полностью заявят о себе при втором.