

Елена СЕВРЮГИНА

МОНОЛОГ ОТ ЛИЦА БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО

Андрей Бычков. Голая медь: рассказы. – Jaromir Hladik Press, Санкт-Петербург, 2025. – 184 с.

Анализировать прозу Быčkova, используя традиционные литературоведческие методы, кажется, невозможно. Он работает на стыке разных видов искусства – от литературы до сюрреалистической кинематографии. Рассказы из книги «Голая медь» нередко вызывают ассоциации с живописью. Здесь преобладают характерные для авангардного мышления черты: аморфность сюжета, фактически его отсутствие, подвижность и неустойчивость художественного пространства, переживающего множество трансформаций, условность реальности, замена литературных персонажей идеями. При этом кажущаяся фрагментарность повествования не лишает книгу цельности замысла. Нить повествования не теряется, замысел четко прослеживается от начала до конца. Цельность текста всегда обусловлена образами-контрапунктами, ключевыми мотивами.

Отдельные новеллы кажутся версиями одной и той же идеи. Например, «Пакалет», где герой тщательно препарирует свою жизнь, воспринимается как набросок к «Человеку знака». А «Человек знака», в свою очередь, подготавливает нас к восприятию очень близкого ему по композиции рассказа «Ван Гог».

Единство восприятия обусловлено и тем, что объект изображения в рассказах Быčkova всегда – человек, показанный изнутри. Кроме него ничего нет. Все видимое – лишь кажущаяся реальность, которая, по сути, – напряженная работа сознания.

Смысл названия сборника как будто и обращает нас к идее духовной обнаженности человека, его саморазоблачения. Герои Быčkova – далеко не всегда творцы и незаурядные личности. Это и маньяки («Доктор, барин, повар»), и шизофреники («Восьмёрка»), и просто не состоявшие в жизни люди.

Освобождение от прошлого «я» (нередко через смерть, понимаемую как перерождение), затем обретение себя в новом качестве либо новая смерть и новое рождение – таков внутренний сюжет этой прозы.

В то же время Бычков отдает дань устоявшейся литературной традиции. Еще со времен Пушкина и Лермонтова пустыня трактовалась либо как гибельное место, где человек теряет духовную связь с Богом, либо, напротив, как сакрализованное пространство – символ поиска, преодоления и очищения, обретения новых прочных связей с высшей истиной:

«...некто Й. давно уже и сам мчался в пустыню самого себя, мчался и через трагическое, мчался и через комическое, что почему-то иногда бывает так трудно различить...»

Интересен в этой связи образ мистического короля Марокко, стоящего «в глубине атлантической толици», в комнате «пронизанной лучами из глубин бессознательного». Это некая сублимация душевного состояния героя, мучительно переживающего процесс перерождения и сопряженного с ним умирания. Идея подчеркнута нарочитой амбивалентностью образа. Король понимает, что тел у него должно быть безусловно два, и ожидает «спонтанного совпадения событий – внешнего и, если угодно, внутреннего, события глубоко интимной душевной жизни».

Эта же двойственность, наряду с изменчивостью, наблюдается в образах змеи и солнца. Солнце интерпретируется и как источник внешнего света, и как внутренний свет. Оно может сужаться до электрической лампы, когда закрывается «дверь в бессознательное», либо высвечивать подлинную суть явлений и предметов. Мотив змеи многопланов. Изначально образы двух змей отсылают нас к личной истории героя – к его

неудачной женитьбе. Две змеи – две женщины (супруга и мать супруги) отравляют героя ядом повседневности, препятствуют его изменению. Но постепенно змея становится не тянущим в прошлое препятствием, а символом освобождения. Змея кусает героя, когда он находится в пустыне – и это очевидный отсыл к роману Экзюпери о маленьком принце, погибающем точно при таких же обстоятельствах. Гибельный укус – всего лишь способ родиться в новую жизнь, стать новым собой, обрести свое подлинное имя.

Йозель убивает в себе безликого господина Й, преодолевает нечто и становится самим собой. К концу рассказа художественная реальность начинает выстраиваться по законам сюрреалистической кинематографии, отсылающей к Андалузскому псу Сальвадора Дали:

«Артист безусловного, адепт нового, совпадающего, как второе тело короля, как обратная сторона многоэтажной развязки, сползшего до очаровательной лодыжки чулка, лошадиное пальто, вывернутое наизнанку конской подкладкой, фокусник, шарлатан и лихач бессознательного, кузнец страны новой легальности грез, чьи пассы и пафос освобождения, превращения империалистической войны разума в Гражданскую войну искусства, он уже приближался к нам на четырех самолетах, неся на четырех джипах по шоссе, приближаясь к немыслимой линии фронта».

Художественный язык повести необычайно пластичен, образы – зыбкие и ускользающие, переживающие множество трансформаций. Так проще всего обозначить условность реальности, рождаемой на стыке авторского бессознательного и явлений материального порядка. Плавкость и ковка образов, как будто перетекающих из одного в другой, рожают особую постмодернистскую вселенную. Именно в языке в чистом виде явлена идея перерождения бесформенного нечто в сияющего внутренним светом короля вселенной.

Язык – и самостоятельный герой рассказов Бычкова, и единственно возможный сюжет, поскольку иной реальности здесь просто не существует. Магия числа четыре тоже не случайна. Эта цифра повторяется из рассказа в рассказ. Первая же фраза, с которой мы сталкиваемся в книге, звучит так: *«Четыре профессора выстрелили из четырех пистолетов четырьмя пулями»*.

В конце рассказа «Человек знака» четыре путника идут по пустыне, четыре колдуна быют в четыре барабана, их сопровождает караван из четырех верблюдов. Герой приближается к нам на четырех самолетах и несется на четырех джипах.

Если учесть, что в нумерологии число 4 символизирует целостность, порядок, равновесие и организованность; принимает форму квадрата, что означает устойчивость, становится понятной и авторская идея. Хотя по иной трактовке это могли быть и всадники апокалипсиса.

В других рассказах книги наблюдается тот же блистательный сплав авторской идеи и ее языкового воплощения. Герой рассказа «Теккели ли», служитель некоего Абсолюта, устал *«заливать пустоты промеж ушей»* и *«пудрить мозги»* клиентам, используя лживые фигуры речи. Его прежняя реальность должна разрушиться, а взамен должна родиться новая. Этот мучительный процесс освобождения духа явлен именно в трансформациях языка, в поиске новых смыслов.

Выходя поздно вечером из бара «Килиманджаро», в котором он умудрился продать бармену квартиру, герой моментально попадает в иную реальность. Она гротескна и фантазмагорична, нарочито экзотична, и все дальнейшие события, происходящие в ней, отношения к подлинной реальности не имеют.

Бычков заставляет слово работать в пространстве художественного текста как катализатор, бесконечно продуцирующий новые образы и смыслы, восходящие к многомерным и многоуровневым символам. Место, похожее на Бали, гроб, поднимающийся на лебедках, лодка с разложившимся Веерманом – боссом главного героя, призрачный парень по имени Гидун, со второй бородой, «которая сидела уже на

половине первой и блестела, как нож на буханке» – все это не более чем облеченные в яркие образы и причудливые фразы потоки авторского сознания, призрачные мерцания его внутренней душевной работы. Образ второй бороды выполняет здесь ту же функцию, что и образ змеи: это орган, обладающий способностью к регенерации и нуждающийся в замене новым органом. То, что старая борода никак не хотела исчезать, символично и свидетельствует о ещё не завершённом перерождении главного героя.

Об этом же говорят нам и море, сначала чистое, потом превращенное в густое бордовое варево, похожее на борщ, затем снова очищенное, как лак от ногтей; и хлипкое судно, которое будет бросать то вперёд, то назад до тех пор, пока герой не сумеет похоронить в себе Веермана, своего шефа, и родиться заново: *«И было все вроде бы как раньше Но было уже и что-то другое И как будто и я был уже кто-то другой...»*.

Путь к себе похож на поиск подлинного имени. Умиравший Веерман перед тем, как закрыть глаза, произносит «с Гобом» (искаженное «с Богом») – вслед за этим небо очищается, как будто избавляется от лжи, в том числе словесной.

Остается только мистический возглас призрачной птицы с женским лицом: «Текели-ли». Возглас неясной этимологии, который может символизировать переход между мирами и обретение подлинной свободы.

Та же эстетика нового рождения через смерть прослеживается в одном из самых сюрреалистичных рассказов Бычкова «Ван Гог». Здесь автор сам становится героем происходящего. У него, как и у человека знака, три ипостаси: Господин Б, пребывающий в поиске собственного предназначения, его альтер эго, писатель Бычков, и рождаемый из них сверх человек – Ван Гог. Чтобы стать Ван Гогом, рассказчик убивает и господина Б, и его жену, и самого себя.

Слово в прозе Бычкова стирает границы между подлинной и вымышленной реальностью. Мы уже не понимаем, где кончается одно и начинается другое. Слова утрачивают первичный смысл и легко обмениваются значениями, даже противоположными. Смерть героя не означает его физический распад, скорее, сигнализирует о качественно новом витке развития. Жизнь чаще подобна смерти. У Бычкова эти антонимы явно меняются местами.

Слова выполняют в текстах Бычкова роль, не связанную с функцией общения. Скорее, они отражают глубинную работу подсознания и, обнажая правду о человеке и его природе, наделяются особыми, подлинными, смыслами, выстраивают иную логику бытия. Так, в рассказе «Дао Дэ Дзин» используется прием реализации метафоры. Герой в поисках себя «успел вскочить в последний поезд». Затем выясняется, что поезд действительно стал для него последним.

Внутренняя логика нарочито абсурдного высказывания начинает преобладать над привычной логикой: «Вдали неспешно и меланхолично кружили полтора велосипеда, два из которых изобрел я сам».

В последнем рассказе книги, «Скачки в четверг», язык становится главным действующим лицом. Он переиначивает действительность, вспарывая традиционную языковую систему и обнаруживая за ней иную реальность, более напоминающую детские стишки-перевертыши: «Скачки были назначены на среду четверга после дождя в Японии, но потом их перенесли. При перенесении, скачек в том числе, обрушились перила на заводе, и было много жертв, в том числе приехавших и из Варшавы».

Грамматика языка Бычкова причудлива. Здесь нарочито не соблюдаются законы формальной логики, речь сбивчива, полна повторов, потому что повествование ведется от лица не персонажа, а бессознательного – навязчивой идеи, прочно укорененной в чьей-то голове. Это чувства, страхи, побуждения, рефлексии, тягостные воспоминания – та самая «голая медь», за которой – бездна, иногда непреодолимая:

«Эти две змеи, что снова вползают, снова вползают, как сон наяву и кольцо, он должен вернуться, чтобы убить ее, ее мать и этого незнакомого мужчину. Убить, чтобы

остаться одному, посреди этого оставленного мира, которому отныне он отказывается доверять.

Не знать, как и что называется – стол и стул, и настольная лампа – для тех, кто остается, кто знает. И когда нажимается кнопка и зажигается настольная лампочка. И как купить билет, вызвать такси в аэропорт и улететь. В багаже, на самом дне чемодана, будет лежать узкий и длинный нож, будет ждать!»

Проза Бычкова остра, даже жестока. Она может ранить чувства, утверждая мысль о трагизме и абсурдности бытия человека. Но ранение иной раз необходимо: оно способно заменить вакцину правды. Ведь абсурд и вымысел иногда реальнее самой реальности.