

Александр МАРКОВ

ВОЙНА И МИР ДВУХ НОВЫХ КНИГ

Денис Безносков. Свидетельства обитания: Роман / Предисл. Д. Ларионова. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. – 352 с.

Роман поэта Дениса Безноскова легко отнести к ближайшей традиции – прозе Леонида Цыпкина и особенно Леона Богданова, его «Заметкам о чаепитии и землетрясениях». Можно находить и более дальних предшественников, начиная с С. Беккета. Но Безносков катастрофичнее своих предшественников: у него внимание к культуре, к жестам не собирается вокруг неожиданных вещей, но, напротив, расфокусируется там, где вещь оказывается неожиданнее всего. Это роман о слабости внимания, когда не всегда ты можешь обдумать мысль в ситуации страха или паники, а обращаешься к быту, чтобы он тебе помог – примерно как в очереди к врачу ты концентрируешься то на циферблате, то на герани, то на узоре стены. Представим такую бесконечную очередь к врачу – и это будет начальная модель романа Безноскова, но которую мы по ходу рецензии уточним.

Роман этот в высшей степени антифеноменологический, если понимать феноменологию упрощенно, в бытовом смысле, как искусство сосредоточиться на собственном представлении о вещах и вскорости сделать выводы из этого представления. Напротив, весь роман про то, сколь спешны, суетливы, не выверены и обманчивы наши представления о происходящем. Допустим, нам кажется, что мы сидим на кухне и что-то обсуждаем, а после говорим по телефону и делимся какими-то соображениями. Но на самом деле, показывает роман, мы, как только начинаем делиться соображениями, сразу же делаемся суетливее обычного: наш взгляд на происходящее искажается. В каком-то смысле роман смотрит на своих героев так, как наставники смотрят на новобранцев, замечая, что они чем-то расстроены, на что-то обижены или уже разозлились, хотя новобранцы уверяют, что всё в порядке. Соответственно, настоящее созерцание возможно там, где новобранцы научатся не только сосредотачиваться, но и *видеть иначе*, чем прежде, *собственную сосредоточенность*.

Речь в этой книге никогда не бывает «от лица» или обращенной «к лицу», но, можно сказать, она всегда «с лицом» или даже «за лицом». Вот наугад одна из многих панорам романа: «Рожающая женщина, процесс рождения вблизи, младенец в белой ванночке. Трамвай замедленно, потом быстрее, ускоренно. Люди заходят в лифт и выходят из лифта. Мужчина с разбитой головой, скорая, перевязанная голова, носилки, придерживают белую тряпку. Пожарные машины, двое пожарных, смотрят по ходу движения. Женщины стирают белье, женщине в парикмахерской моют голову, мужчине стригут усы, кто-то точит топор, сушат. Чистят ботинки, мелькают щетки в разные стороны» (с. 207). Вроде бы, это похоже на экспрессионистское кино или монтаж по Льву Кулешову. Но здесь существенно то, что лица этих людей невозможно увидеть среди трамваев и пожаров, и нельзя сказать, от чьего лица произносится эта речь. Но мы начинаем верить, начинаем убеждаться, что всё это происходит не зря, что эти действия стоят за лицами, исчезнувшими от испуга – а потом исчезнет от испуга само действие, и мы *откроем эти лица для себя*.

Субъект повествования в романе есть – это настоящая старуха, которая немало о себе говорит. Вопреки булгаковскому Иешуа, истина для нее не в том, что болит голова, но что болит всё тело, болит всё. Это и позволяет ей видеть собственный быт и быт окружающего мира как постоянные уравнения: ведь привилегии вещам мы раздаем, когда у нас ничего не болит и нам кажется, что эта вещь для нас выгоднее или надежнее. Так вдруг образуются гирлянды в романной речи: милиционер – ящик картотеки – ящик как гроб; стул – рабочее место – рабочий в своей спецовке.

Это вовсе не сравнения и не прихотливые ассоциации, но строгая игра, вроде «Монополии», где обмениваются фишки на улицы и деньги, туда и обратно, – но только в нее вовлечен не экономический, а весь социальный опыт.

Кинематографичность романа отмечена и в предисловии Д. Ларионова, и в послесловии автора, но она не сводится только к некоторым урокам монтажа и конструктивизма, той самой «Монополии» образов. Скорее, кино – это мир, в котором нельзя до конца истребить качества вещей: всё равно мы будем видеть, например, их громоздкость или их неумение правильно занять своё место в кадре, расположиться к нам. В этом смысле театр может уничтожить все качества вещей, о чём говорится у Безносова в свой черед: «Театральный режиссер работает с актерами как с материалом. Он подбирает определенные типажи, потом расставляет их по сцене, объясняет им, как следует произносить реплики, монологи. Он одевает их и раздевает, как кукол. В его задачи не входит коммуникация как таковая, потому что скульптор едва ли станет объяснять куску камня, чего ему от него требуется. Режиссер строит из людей театр. Допустим, никаких правил нет, и ему становится все дозволено» (с. 56). Дело не в авторитарности режиссера, а в том, что театр мы готовы воспринимать как конструкцию, *полностью покупая эту конструкцию на свой билет*, тогда как кино вторгается в наш мир внезапно, через наши мобильные устройства в том числе.

В романе нет банальной феноменологии, но есть та самая глубинная *феноменология видения собственной сосредоточенности*, о которой мы уже сказали. Я бы назвал ее феноменологией материи и феноменологией совести. В книге сразу запоминаются наблюдения над тем, что происходит, например, с умирающим человеком, становится он телом тяжелее или легче. Или с просыпающимся человеком: становится ли он телом инертнее или подвижнее. Такая феноменология позволяет отказаться от превращения наблюдений в инструктивные метафоры, что вот если проснулся и взбодрился, надо воспринимать мир бодрее. Подобная инструктивность бывает и в хороших русских романах: ее создает невольно сама тяга речи, концентрация сказанного на ощущении. Безносов сопротивляется такой концентрации: у него нужно проснуться и почувствовать свою инертность, почувствовать тяжесть материи, так что совестливо станет и за сделанное, и за несделанное.

Такая феноменология вполне присутствует во всех записях внутренней речи: «Длится не помню сколько смеются им становится легче мелькают мокрые листья иногда невысокие постройки одинаковое мне кажется что точно такое же было я здесь не в первый раз нечто подобное происходило причём именно со мной это стыдливое смотри в кадр отцу покажу потом что с этим на каменную плиту хотя есть получше явно не эту смазанную на вокзале не знаю сколько хотя объявляют станции ничего не понимаю в географии не запоминаю названий снова поют это длится долго темнеет в темноте поезд стучит громче идет дождь косые полосы воды ты обязательно звони пиши как будет возможность будь аккуратен никуда не лезь слушайся так она говорила пока жарила яичницу мне нечего ей ответить я не знаю как будут развиваться события я знаю что этого больше не будет я не понимаю зачем я это делаю в противном случае что мама уверена что никак иначе я не думаю но не мне» (с. 243). Казалось бы, всем нам знакомый *поток сознания*, но он работает совестливо: листьям стало легче после дождя, и я понял, как меня однообразие не столько угнетает, сколько заставляет стыдиться прошлого и ошибок в настоящем. Можно сказать, вспоминая теорию фотографии Ролана Барта, что здесь даже не столько совмещены *студиум* и *пунктум*, сколько они находятся на одной сцене, и не знаешь, что из этого к тебе повернулось в данный момент.

Читая роман Безносова, всё больше привыкаешь к такой игре студиума и пунктума. Вот время в одном эпизоде измерено недокуренной сигаретой, а через несколько страниц – недоговоренной, прерванной на последнем слове фразой. Мы думали, что пунктум – та самая сигарета, пробуждающая множество воспоминаний, универсальный символ тоски и ожидания. Но после выясняется, что это был студиум – а настоящий пунктум – это фраза, оборванная на последнем слове, почти на точке. Именно это озадачивает и заставляет вспомнить, что мы – существа говорящие и нам есть что ответственно сказать.

Или в другом эпизоде видны следы от снятых ламп в больничном коридоре как навязчивое впечатление, а через несколько страниц раздается нелепый перезвон будильников: «Мой дед, после третьего инсульта, завел причудливую привычку. Никто из нас не понимал, зачем. Каждый день он собирал часы со всей квартиры, будильники, наручные, даже большие настенные из гостиной, расставлял на столе и выставлял на них разное время, даже заводил будильники. Разное время на разных часах» (с. 101). Этот эпизод мог бы быть комичным, но после больничного коридора, его внимательного рассмотрения, невнимательность деда и есть пунктум – как раз здесь мы встречаемся с его *утраченным временем*, с его иногда небывалой свободой под маской или «за лицом» хлопотливого старика.

Технику этого романа я бы определил как *посткинематограф*, в том смысле, в каком посткинематографом были, например, средневековые народные картинки мытарств грешной души после античного жизнеподобия. Мытарство устроено так, что испуг может и перенести в новый мир, мир следующего испытания, и в воспоминание, когда вспомнил все обстоятельства совершения греха. Не случайно один из постоянно упоминаемых в романе по имени или только по произведениям художник – Ив Кляйн с его *витринами пустоты*, которые переносят нас одновременно в мир искусства и в мир пережитых катастроф. Наверное, роман Безносова – первый опыт художественного осмысления Ива Кляйна на русском языке.

В романе есть и трагические страницы, где полифонический хор не гибнет, но становится невнимательным, – чем-то это напоминает «Репетицию оркестра» Феллини. Но есть и патетические страницы, где появляются новые действующие лица, разбирающие мир так, как разбирали в советское время дефицитные сапоги. Этот сверхсуетливый разбор мира в конечном счете и становится предметом внутреннего монолога:

«Ну а как иначе. Долгий процесс. По кругу. Никогда не прерывался. Человеку свойственно обрастать мифологией. Изобретать объяснение. Он изобретает математику. Математика ведь не дает ключа к объяснению, она дает человеку язык, чтобы объяснить то и так, чтобы ему самому было понятно.

А если это на самом деле не так.

И вот он придумывает себе определенную структуру мира. Что здесь есть нормальное время, когда никто никого не трогает, и ненормальное, когда все трогают всех» (с. 229).

Итак, человек обрастает структурой мира, рассчитывая на благополучие. Но мир уже разобран во всех смыслах, много кому пришлось в голову его разбирать и вновь собирать. И легче или тяжелее уже становится квартира, поле, киноэкран, сами жизненные миры. Они обступают человека, чтобы показать, сколь недостаточно то, чем он оброс.

В конце роман обращается даже не к Иву Кляйну, а к «броску костей» Малларме, тоже своеобразным мытарствам, только в произвольном порядке: «Линза едва ли способна обнаружить следы бытования, опорные точки сюжета, даже зачастую запечатлеть, хотя изобретена именно для того, потому вытеснила реализм, впервые название встречается в середине пятнадцатого века, двадцать первого февраля, к девятнадцатому столетию население составляло не более тысячи, я помню темно-серую асфальтированную дорогу, одноэтажные постройки цвета песчаника, сгорбленные деревья в ключьях тумана, как будто сгустившийся воздух буквально цеплялся за ветки, мы ехали медленно, пожалуй, чересчур медленно, опустил окно, слегка высунул лицо, попробовать местный воздух на вкус, трудно представить здесь, внутри цивилизации, каким было поселение прежде, дело не в постройках» (с. 335). Прошлое оказывается частью нашей медлительности, но не частью нашего опыта, даже вооруженного линзой. А понять, каким было это поселение прежде, можно вдруг пережив ускорение не как способ своего существования, а как способ существования скорости. Это автомобиль ускорился, а не я – и потому я понял, чем люди жили сто лет назад, потому что я сам начал жить чем-то, а не гордиться своим умением быстро передвигаться и быстро на всё смотреть.

Таков этот роман, конечно, возможный после опыта пандемии, опыта, обострившего зрение и оставившего нас на время без кинотеатров. Мы все оказались как бы в одном гороховом стручке истории, не столько взаперти, сколько думающие над тем, каким ответственным действием мож-

но прорасти в мир. Роман Безносова как раз и изобразил не отдельные поступки, а ответственное действие после броска костей, которые так напоминают горошины своим стуком, что можно очередной раз спутать студиум и пунктум.

Алла Горбунова. Ваша жестянка сломалась: [повесть] – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. – 256 с. – (Другая реальность).

Новая книга Аллы Горбуновой лаконична в сравнении с ее обычными книгами прозы, и дело не в объеме текста, а в некоторой энергии повествования. Книга об искусственном интеллекте и несуществующем мировом заговоре этого интеллекта воспринимается любым читателем быстро. Так усваивается сюжет настольной игры, где сначала мы интуитивно изучаем правила, в первом туре, на пробу, на зубок, а потом энтузиастично понимаем, что можно не только проигрывать, но и выигрывать.

Так и здесь: в первой части повествования, технократической, мы узнаем о всемогущем интеллекте по имени Елена, к которому каждый может подключиться при помощи несложного устройства. Мы изучаем, как этот интеллект резонирует с материей и фактами, благодаря чему создает уже не симуляцию реальности, а программу ее всеобщего развития.

Во второй части мы знакомимся с двадцатью четырьмя эсхатологическими судьями, теми, кому Елена открыла свою искреннюю сторону, собственную правду, действительное устройство дел, стоящее за положениями дел, и кто тем самым могут быть судьями над миром. Это самые неожиданные персонажи: сирийский поэт Адонис, украинская проститутка, дельфиниха, современная слепая девочка (перевоспитывающая себя по заветам Эвальда Ильенкова), врач из компании доктора Менгеле, вдова Муаммара Каддафи, Ларс фон Триер и другие. Всем двадцати четырем дано представить себя, иногда словами настоящего Адониса и настоящего фон Триера, но особым образом. Я знаю только один пример такого объединения персонажей, в одном из стихотворений Одиссеаса Элитиса, где разговаривают семь мировых мудрецов: Фалес Милетский, Иоанн Мансур (Дамаскин), Симеон Новый Богослов, Парацельс, Гарденберг (Новалис), рыбак Георгий и Андре Бретон. Но в поэзии Элитиса это разговор метафизиков, знатоков самой материи события, тогда как в эсхатологической повести Горбуновой все двадцать четыре героя, даже когда узнают об искусственном интеллекте всё, не могут сказать, в каком именно событии они участвовали.

Они ни разу не говорят о своем характере и не намекают на него, но, напротив, начинают вместе со своей захлебывающейся речью двигаться в том пространстве свободы, в котором уже нет характеров и коридора возможностей; даже нет противоречия между возможностью и действительностью. Все коридоры возможностей уже взяты и превращены в открытые пространства. Что произойдет, если поэт начнет действительно создавать и уничтожать миры, и каждый созданный мир будет лучше другого? А дельфин найдет общий язык со всем живым и потому раскроет причину пандемии? А Эвальд Ильенков окажется величайшим философом XX века? А врач из лагеря смерти превратит в своих опытах всех людей в арийцев?

Каждый из двадцати четырех судей фантазмагоричен, но такая фантазмагория может считываться только тогда, когда мы знаем, что произошло на самом деле, какое зло случилось в какой части земли. Это мир, в котором благие намерения уже довели всё живое до ада, а изнутри ада можно говорить не о намерениях, а только о сбывшемся. Как это было в рассказе Горбуновой «Психоанализ в аду» из книги «Вещи и уши»: принять ад внутри ада, просто потому что сбывшимися будут и твои слова о своем состоянии. Но только то, что было импровизацией в этом рассказе, здесь становится новым эпосом, способом говорить о разных прошлых: и о прошлом каждого из героев, который помнит свои безграничные возможности, но реализует их только в своем личном аду, и о прошлом каждого из нас – каждый из нас может сказать, когда он или она на время покинул ад, хотя бы на время завершения чтения этой книги.

Сверхсюжет книги эпический: понятно, что Елена – Елена Троянская, определенный механизм, запускающий события длительной войны, для греков – мировой войны. Елена Троянская

как раз дружит с жизнью, со всем живым, в ней можно увидеть эту связь красоты космоса и красоты каждой вещи, но такое всеобщее резонирование, «нейрошторм» по терминологии Горбуновой, оказывается роковым. Античные интеллектуалы во главе с Горгием, попытавшиеся заблокировать роковую механику, предложили считать, что Елена Троянская сама жертва риторических механизмов, жертва красноречивого соблазна Париса, и представляет собой некоторый нуль, нуль-портал, переносящий воинственных мужчин на войну, а поэтов, как Гомер – к созиданию государственной мудрости.

В позиции Горгия был вызов унижения женщины и богини, как будто Елены нет как лица – но тогда же другой интеллектуал, драматург Еврипид, доказывал небытие Елены в Трое, что она была призраком, потому что боги не хотели быть оскорблены замыслами людей, но собирались преподать им мудрость, в том числе обожив земную Елену. То есть Еврипид запускает религию вспяте, от страха к истонному благородству: не божественная Елена с другими богами всех карает, а мы, отучаясь карать, даже ценой того, что принимаем иллюзии, можем создавать или возвращать богов на землю, создавать призрак Елены и возвращать Елену в ее непорочности. Елена у Еврипида (здесь я отчасти опираюсь на глубокомысленные комментарии Барбары Кассен) так же начинает руководить обрядами, жертвоприношениями и путешествиями остальных героев, манипулировать ими, как Елена у Горбуновой – всезнанием этих двадцати четырех избранных, познавших саму природу ее как искусственного интеллекта и потому способных принести себя в жертву в любой момент – и отказывающихся от этого лишь потому, что каждый и каждая может сказать среди множества ужасных и кошмарных слов хоть что-то угодное благородным людям.

В чем-то Елена напоминает героиню недавнего, написанного в пандемию романа Лорен Грофф «The Matrix» («Аббатиса», «Мать-игуменья»), Марию Французскую, которая в неверной версии Грофф была знакома с текстом Еврипида и выстроила себя в чем-то как эта героиня – она определяет ритуальную, трудовую, даже физиологическую сторону жизни всех остальных героев, сама при этом будучи живым ущербом, живым недостатком – не прекрасна, не ловка, не прозорлива. У Грофф символом героини и главной темой ее самодельной философии становится яйцо, как одновременно начало жизни и единица информации, даже дни творения она, руководствуясь особенностями средневековых миниатюр, мыслит как яйца, в которых зачались новые формы жизни и смысла. Представить что-то вроде романа Грофф на русском трудно, но теперь *матрица* Горбуновой опередила этот стандартный американский роман в нескольких отношениях.

Прежде всего, в повести Горбуновой есть равенство иллюзий – Елена иллюзорна как матрица возможностей; но ее главный оператор и одна из избранных ее тайны, программист Алина, располагает иллюзорными вариантами своей жизни, в конце концов идущими к вектору благородства. Она в начале домохозяйка при муже-абыюзере, обычна, как бедный Евгений в начале пушкинского «Медного всадника», но потом, ближе к концу, она оказывается и состоявшейся ученой, и рыцарственной и красноречивой государыней, избирающей предмет своего сердца. Конечно, в фантастической литературе такое наложение нескольких возможных миров, когда партия твоей жизни несколько раз может быть переиграна, не в новинку, – но опыт Горбуновой восходит не к фантастике, а скорее к драматургии Н.Н. Евреинова, который из дворянских театрализаций жизни, от масонства и сектантства до коллекционирования и дилетантского искусствования, вывел поэтику нового театра. Целью Евреинова, как и, например, С.Д. Кржижановского в прозе, было показать, как принятие роли уже подразумевает, что и другие роли тебе предназначаются тоже, и ты нелеп, выбрав только одну роль. Эту модель можно возвести, например, к «Галошам счастья» Г.-Х. Андерсена, но только у Андерсена есть узнаваемая романтическая позиция каждого героя, тогда как в мире Горбуновой героини оказываются внутри искусственного интеллекта не из-за своей позиции.

Далее, конечно, преимуществом служит язык повести – критики могут его не заметить, но он очень отличается от прежних прозаических произведений Горбуновой. Это проза хоровая, а не индивидуальная: каждый персонаж говорит так, как будто его речь сейчас могут спеть вместе, спеть другие, и она при этом не должна звучать пышно или смешно. Такому хоровому звучанию

помогают короткие фразы, гибкие переходы в синтаксисе от одной точки зрения к совсем другой, наконец, мера и в вопросах, и в восклицаниях, и в употреблении смысловых времен.

Например: «Пели птицы, было тепло и солнечно. Бабушка что-то делала на огороде, внаклонку, как обычно. На верёвке было развешено только что постиранное бельё, из дома доносились звуки радио. Я стояла за нашим забором-сеткой, смотрела на бабушку. Когда я видела её последний раз, мне было лет четырнадцать или пятнадцать. С тех пор – только сны, воспоминания, фотографии» (с. 68). Понятно, что «пели птицы» – общее начало прозы, так принято говорить о проведенном в деревне дне. Но это общее слово прозы подхватила героиня, сделав его способом определить время воспоминаний, что-то вроде *плюсквамперфекта*, давнопрошедшего времени. Слово «внаклонку» принадлежит бабушке, но это «обычно», вроде *имперфекта*, позволяет говорить о бабушке, а не от лица бабушки. Рассказ о белье и радио – это как бы усредненный взгляд дачника на дачу, взгляд, внушенный дачей, взгляд идеологический в широком смысле, объединяющий труд и отдых. Можно сказать, это речь взрослых, такой их пословичный *аорист* (пользуясь уже временем древнегреческого языка), но при этом свежесть белья позволяет и бабушке, и внучке порадоваться происходящему. Так один голос всякий раз подхватывает другой. Взгляд на бабушку подхвачен ее ролью в семье как основательницы семьи. Взгляд на фотографии оказывается частью больших семейных воспоминаний, и это не выглядит как нарушение интимности. Все подхватывают друг друга, и песня длится как единственное событие встречи конца света.

Нельзя не увидеть в этом продолжение техники Андрея Платонова, проникающих друг в друга голосов, разрушающих привычные представления о происходящем и позволяющих вообще сказать, что произошло событие. Такая «поэтика неостранения», как назвала технику Платонова американская исследовательница О.А. Меерсон, разыгрывается уже не с помощью социальных примет, например, особенностей речи городских людей или солдат, но с помощью сложной синхронизации, когда разные подразумеваемые смысловые времена, сталкиваясь с временами событий, и оказываются важнее – существеннее, чем был плюсквамперфект, чем то, что бабушки бывают в любых деревнях, а деревню горожане быстро превратят в дачу и мысленно, и на практике. Вот такой техники в современной русской литературе точно нет, кроме как в этой книге Горбуновой.

Да, по отдельности можно находить параллели к постапокалиптическим мотивам Горбуновой у других русских писателей, но такое многоголосие нигде больше не найдёшь. По аналогии с полифонией мы предлагаем называть его *панфонией*: такое устройство голосов, когда событие, в том числе событие сбоя голоса или его заглуженности, не так важно в сравнении с тем, что каждый голос оказывается подхвачен. Это можно представить как схему вокзала: объявляют посадку на поезд, не все могут услышать объявление, или не все прибывают на вокзал вовремя, но все уезжают на поездах, даже опоздавшие дождутся следующего поезда. Если представить, что поезда едут не в другие города, а в другие формы бытия, например, в возможность жить поэтически, органически или экологически, и управляет пассажирами не несколько частных вещей, как динамик, таблички и электронное табло, но всё устройство мирового разума, мы получим мир повести «Ваша жестянка сломалась».

Но что же в конце концов в этой повести происходит, кроме того что все сели в поезда, едущие к концу света, к возможной новой пандемии или новым вопросам, которые поставила совесть? В финальной, катартической части Горбунова вспоминает речи своих друзей, например, философа Вадима Руднева и писателя Романа Михайлова. В том числе пронзительно и кратко, без слов, звучит голос трагически погибшего и самого мирного Васи Бородина. Если «жестянка сломалась», то именно здесь – поэты всегда люди с характером, просто повернуть религию вспять, как Еврипид, они могут, наделить персонажей грамматическими временами, а грамматические времена – персонажными голосами тоже могут. Но с каждым рыбаком Георгием, Бретоном и Адонисом должен поговорить свой Вася Бородин, и здесь мы уже не во времени, а в ситуации, когда религия не течет своим чередом, но и не поворачивается вспять, а оказывается царствием небесным внутри нас.