

Александр МАРКОВ

CICATRICE DE LA PLÉNITUDE: О НЕВОЗМОЖНОЙ МАТЕРИАЛЬНОСТИ ТЕКСТА

Александр Уланов. Разбирая огонь – М.: Новое литературное обозрение, 2025. – 256 с.

«Шрам полноты», по-французски, такое название почему-то пришло на ум при чтении романа Александра Уланова. Огонь. Голос. Пределы языка. Архитектура исчезновения. Всё это про роман Уланова, письмо в котором есть не фиксация отсутствия, а свидетельство невозможного присутствия. Город в романе – это не декорация, а плоть письма, его архитектурное воплощение: улицы становятся синтаксическими структурами, а здания – материализованными паузами в потоке речи. Так Уланов реализует важнейшую интуицию: писать – оставлять следы на снегу, который уже тает.

Роман начинается с декларации сомнения – сомнения в возможности сказать «я», в самой достоверности высказывания. Эта позиция не отрицает субъекта, но подчеркивает его принципиальную неясность, его ускользание от привычной образности. Литература здесь – не инструмент утверждения, а поле сопротивления лицемерию языка, который претендует на ясность там, где её нет. Уланов наследует традиции Мориса Бланшо, для которого письмо – это встреча с невозможным, с тем, что не поддается окончательному выражению.

Роман Уланова можно рассматривать как сложную систему *перцептивных схем*, где каждый элемент – от городского пейзажа до фрагментарного диалога – функционирует подобно художественному паттерну, активирующему читательское восприятие. Центральной метафорой романа выступает *огонь* – стихия, которую невозможно удержать и которая оставляет после себя лишь пепел слов. Герои романа существуют в пространстве «иного времени», где прошлое и будущее сливаются в точке настоящего, а границы между «я» и «другим» оказываются проницаемыми. Их диалоги напоминают попытки ухватить ускользающую реальность, где даже молчание становится значимым жестом.

С первых страниц текст рассыпается на фрагменты, голоса, вопросы без ответов. Диалогичность здесь не просто формальный прием, а *способ существования нарратива*: речь не принадлежит никому, она циркулирует между персонажами, между временами, между смыслами. «— кто ты и я? / — кто сможе(т/м) / — мы происходим» – эти строки на первой же странице не столько передают разговор, сколько фиксируют сам процесс говорения, его зыбкость. Вместо линейного повествования – мозаика мгновений, где каждый элемент (дождь, ветер, книга, город) становится точкой сборки смысла.

Пространство романа – это пространство постоянного смещения: «если местами поменяемся, ветер тоже переменится» (с. 5). Ветер, дым, волосы, слова – всё находится в движении, ничто не закреплено. Даже время течёт нелинейно: «год в мешке», «восемь минут все разные» (с. 14). Прошлое не уходит, а продолжает жить в настоящем, подобно тому как в городской ткани сохраняются следы прежних эпох. Персонажи существуют в особом временном режиме, где «дни в неуловимой полуночи» становятся метафорой выхода за пределы обыденного восприятия времени. Уланов работает с языком как с живой материей, где границы между прозой и поэзией стираются, он работает, по формулировке из аннотации, «строая повествование на многоголосии и многозначности, шуме времени и мозаике пространств».

Важнейший мотив романа – падение. Но это не катастрофа, а условие существования: «единственный способ удержать меня. Любое движение кажется падающим, лишённым точки опоры» (с. 7). Падение здесь сродни эпикурейскому *clinamen* – случайному отклонению атомов, которое создаёт новые связи. Так и текст Уланова строится на постоянных смещениях, на «падении по речи и ожиданию». Это не просто физический процесс, а философская категория всего романа от первой страницы до последней. Падение у Уланова – это способ существования в мире, где нет фиксированных опор. Но в противовес ему возникает бережность – как форма сопротивления хаосу: «– Ты со мной падаешь, зная, что не упадёшь» (с. 116).

Присутствие другого – ещё одна ключевая тема романа. Но это присутствие не гарантировано, оно всегда под вопросом: «знак близости – когда приходится оберегать уже не её, а расстояние» (с. 13). Герои существуют в промежутке между одиночеством и встречей, между говорением и молчанием. Молчание – редкий кактус, цветущий исключительно по ночам и требующий полива чернилами дождя. «Люди свободны и могут встретиться», – но сама эта встреча остаётся событием, которое нельзя до конца описать.

Город, лишенный моря, – это не просто пространство утраты, но и территория напряженного ожидания, *перформативный жест в сторону невозможного возвращения*. Многослойный палимпсест воспоминаний, дождя и пыли. Уланов строит текст как архитектурный проект: зубцы домов – это «попытка привлечь [море] обратно», каналы – «держатся за море», а окна «не хотят располагаться друг над другом» (с. 24), словно отказываясь от логики вертикали в пользу горизонтали исчезнувшей воды. Город здесь становится телом, страдающим фантомными болями: он «тянется, пытаясь увидеть море с верхних этажей», а «взгляд болит шеей от постоянно запрокинутой головы».

Риторика этого фрагмента основана на парадоксе: чем настойчивее город пытается заместить море своими структурами (арками, башнями, мостами), тем очевиднее его (моря) отсутствие. Даже функциональные элементы – шлюзы, мельницы, разводные мосты – превращаются в символы тщетности: они «держат прилив, который давно ушёл» (с. 24). Уланов использует прием *одушевления неживого*: романская башня «подняла все свои окна к девяти шпильям», другая «утыкается в небо зубчатым носом заморской рыбы-пилы», а драконы «поддерживают скамейки, отвернувшись от сидящих». Это не просто антропоморфизм, а стратегия сопротивления забвению: *если море нельзя вернуть, можно превратить сам город в его метафору*.

Отсюда мотив – *соль как след утраченного моря*. Она «пропитала» дерево эркеров, превратила кирпичные дома в «корабли на якорях», а в гротескной детали «у чертей во рту селёдочные хвосты» становится знаком тотальной инверсии: даже мифологические существа здесь несут в себе следы исчезнувшей засоленной реальности. Соль – это не просто метафора памяти, но и агент трансформации: она делает город одновременно и раной, и шрамом.

Диалогические эпизоды вводят тему языка как компенсаторного механизма. Речь персонажей столь же фрагментарна, сколь и архитектура города: «– что хочешь? / – сыр / – всегда просишь то, чего у меня сейчас нет» (с. 26). Здесь Уланов играет с идеей Жака Деррида о «призраке присутствия»: слова не называют вещи, а лишь указывают на их отсутствие. Даже намеренные каламбуры («магазин самообслуживания») работают не как выход из речевого тупика, а как попытки заполнить пустоту – рождая лишь новые вопросы: «лужёную глотку» или «лужу» как метафору унижения?

Философский подтекст романа отсылает к феноменологии восприятия Мерло-Понти: город существует лишь в акте взгляда («облако не греет, оно поднимает или пригибает взгляд»), а его идентичность – в постоянном смещении («квартира от тебя так сдвинулась, что я в ней теряюсь»). Уланов в городских эпизодах исследует риторику желаний желания: город говорит на языке архитектурных фигур, но его речь – это всегда попытка сказать то, что невозможно высказать прямо. Реплики напоминают заметки из дневника Бенямина: обрывки наблюдений, где язык такой же слоистый, как город, – и они столь же наполнены тем, что исихасты-мистики называли бы *умным чувством*, как и поучения афонских старцев.

«Живое не цельно – из слоёв. Оно – то, что с ним было» (с. 47). Эта формула задает метод романа: город здесь читается как архив насильственных наслоений, где античные амфоры с «ручками у горла» соседствуют с «казематами крепостей, рассчитанными на атомную войну», а норманнские башни вырастают в арагонские дворцы. Исторические пласты у Уланова – не мирное наследие, а поле борьбы: сопротивление не штурмует стены, а игнорирует их, превращая в «прибрежные скалы». Даже через амбразуры теперь «стреляет небо» – военная архитектура присвоена природой и временем. Это не просто геология – это *археология власти*. Крепости, «вросшие в море, землю и гору», становятся символами подавления: они построены «против самого города», но побеждены «пренебрежением тех, кто не хочет иметь с властью ничего общего». Таков не статичный урбанистический пейзаж, а *текстура памяти*, где античные колонны соседствуют с готическими сводами, а средневековые стены вдыхают современность.

Город сопротивляется: дома «опираются друг на друга через улицу», акведуки становятся фундаментами кафе, а в музее «скелет держит кувшины» – смерть включается в повседневность как равный участник. Это анти-монументальная эстетика: вместо «наглядных пособий» из лупанара – «сатир, элегантно образующий круг с козой». Уланов настаивает на *гаптическом* опыте: «нарисованного мало, надо потрогать»: В улановском повествовании телесность обретает особый онтологический статус – это не биологический организм, а живая граница между внутренним и внешним. Город – это *ассамбляж* жестяных акробатов, кукол, «быковолков под кометами». Даже *смерть здесь тактильна*: «череп с костью на столбике» напоминает, что *memento mori* – не абстракция, а объект уличного дизайна. Диалоги («– успевай посмотреть на реверберирующую Терезу...», с. 50) работают как интертекстуальные щели, *впускающие бурный хаос* как единственный шанс остановить падение.

Итак, город в романе напоминает сад в стиле барокко с элементами контролируемого хаоса. Улицы изгибаются как декоративные кусты, дома тянутся к исчезнувшему морю подобно подсолнухам, а крепости, вросшие в скалы, выглядят как топиарии, подстриженные вихрями истории. Даже смерть здесь, повторю, – всего лишь изящная садовая скульптура, органично вписанная в ландшафт. Уход за этим текстом требует особого подхода. Полив осуществляется исключительно дождем, прячущимся между шестью и семью часами. Обрезка предполагает удаление лишних «я», мешающих росту многоголосия. В качестве удобрения используется соль ушедшего моря и пыль забытых книг. Главный секрет садовника – не бояться пустоты, которая, как оказывается, является важнейшим элементом композиции. В финале роман достигает пика *литературной флуоресценции*. Небо превращается в экзотический цветок, одновременно колющий и дарящий свободу. Диалоги начинают источать аромат жасмина и мокрого гранита. Даже тишина обретает свой неповторимый запах – горьковатый, с нотками полыни и недосказанности.

Вслед за Бланшо и Деррида Уланов видит в письме *превращение языка в его же отсутствие*. Но он доводит этот принцип до предела: его город – это текст,

составленный из следов исчезнувшего моря, а его персонажи – голоса, пытающиеся договориться в пространстве общей утраты. Контакт возможен только в режиме потенциальности, как *обещание, которое никогда не станет фактом*. Город без моря, диалоги без ответов, письмо без финала – всё это формы сопротивления закрытости, жесты в сторону того, что Жак Деррида назвал *l'à-venir*, «гря-дущим» (*подо-шедшим*), противопоставляя его *futur*, линейному грамматическому будущему.

В конце концов единственным вопросом остается вопрос о границе между живым и мёртвым, который напрямую связан с природой языка:

«– где грань между мёртвым и живым? радикальная перемена движения?»

«– мёртвое – скорее более медленное и иначе подвижное?» (с. 108)

Уланов стирает границу, полагаясь на язык. Язык в его тексте – это органическая материя, которая может «прыгать по воде», как камень, или «прорастать», как виноград. Даже серьёзность, которая изначально кажется статичной («серьёзность – земля-камень»), оказывается динамичной: «серьёзность точкой отталкивания для самого лёгкого». Форма диалога здесь не просто стилистический приём, а философский жест. Реплики персонажей напоминают записи в дневнике, где каждая фраза – это попытка ухватить ускользающую реальность:

«– а мой язык – морской? Подождёт ли до завтра?»

«– фотоаппарат плёночный, если там плёнка» (с. 109)

Эти обрывочные, почти хаотичные высказывания создают эффект незавершенности. Читатель оказывается в положении соучастника, который должен сам дорисовывать связи между фразами. Роман – поэтическая экосистема, где слова, образы и ритмы взаимодействуют как элементы единого организма.

Итак, «но если бы небо не было точкой, если бы оно не было столь же бесконечно малым, как и наигострейшее острие иглы, как я мог бы его перенести?» (с. 237). Здесь небо – не просто физический объект, а *концептуальный предел*, где бесконечность (необъятность) и конечность (острие) совпадают. Это напоминает апории Зенона или идеи Мориса Бланшо о «невозможном» как условии письма. Перенос неба становится аллегорией творческого акта: как перенести невыразимое в язык? Пустота здесь – не ничто, а потенциальность, условие любого движения (как у Лао-цзы: *форма сосуда – в его пустоте*). Уланов играет с этим парадоксом: форма возникает именно благодаря ее отсутствию. Это перекликается с хайдеггеровским *Dasein* (бытие-вот), где «просвет-легкость» (*Lichtung*) позволяет вещам являться.

Здесь реализуется подлинно софистическая стратегия: Уланов заставляет язык работать против самого себя, превращая *аноретику* (как это называл Поль де Ман) в продуктивный механизм текстообразования. Его «огонь» – не метафора, а логологический инструмент, выжигающий привычные оппозиции между внутренним и внешним, субъектом и объектом. В духе Барбары Кассен можно сказать, что этот текст не означает, а случается – его события суть принадлежность самого языка, разыгрывающего свою власть над возможными мирами. Чтение превращается в опыт встречи с изначальной политичностью речи, где каждое высказывание учреждает новое *пространство изреченного*.

В духе Бланшо, Уланов стирает грань между текстом и событием. Один из персонажей рассуждает: «событие – сам текст, а не события в нём. новый смысл порождает и Дюшан, приклеив этикетку 'фонтан'» (с. 245). Здесь литература становится не отражением реальности, а актом её создания. Письмо – это не описание, а вторжение в бытие, подобно тому как «Фонтан» Дюшана превращает обычный писсуар в искусство.

Окончательная ирония романа состоит в том, что, демонстрируя механизмы литературной иллюзии, он одновременно создает эффект подлинности переживания.

Как в свое время доказал Эрнст Гомбрих, чем больше искусство раскрывает свои условности, тем убедительнее становится. Уланов достигает этого парадоксального эффекта через *радикальную честность* своего письма – признавая невозможность адекватного выражения, он тем самым преодолевает ограничения языка. «Разбирая огонь» становится не просто романом, а перформансом самого акта литературной репрезентации, где процесс письма/чтения важнее конечного результата.

Язык исследует свои собственные пределы. Уланов не стремится рассказать историю – он создает пространство, в котором читатель оказывается соучастником письма. Как пишет сам автор: «всё высказанное автоматически становится сомнительным» (с. 119). И именно в этой сомнительности – его честность.