

Дмитрий Сотников
Формулы пафоса

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_304

Безносков Д. Свидетельства обитания / Предисл. Д. Ларионова
СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. — 343 с.

В дебютном романе Дениса Безноскова «Свидетельства обитания» сходятся оформившиеся в его поэтическом и драматическом творчестве тенденции: исследование возможностей (нередко псевдо)экфрастического описания и эксперименты с пределами референции¹. Установить говорящего, представить себе предмет, о котором идет речь (то, что остается от него в результате непрекращающихся метаморфоз), — проблематично. Подобной речи в «Свидетельствах обитания» много. Более того, те части романа, в которых она доминирует, из-за чего прозаический текст мутирует в нечто вроде «околопес»², оказываются опорными для всей художественной конструкции: «Такой механический робот. Неравномерно вращается. В аквариуме что ли. Вращается и разбрызгивает красную краску, густую темно-бордовую краску. Прямо по прозрачным стенкам аквариума. Фонтаном. <...> Разбрызгивает по определенному механизму. Конвульсиями. Потом прерывается и начинает краску смывать» (с. 32–33).



Робот этот — один из многочисленных арт-объектов, которым в романе уделяется особенно пристальное внимание. Они выдвигаются на передний план, зачастую представляясь взгляду читателя более отчетливо, чем так называемые действующие лица. Принцип движения текста во многом близок логике работы описанного механизма. Разговор обязательно сменяется контрастно-визуальными фрагментами, заметками о произведениях искусства и короткими зарисовками из жизни художников, реально живших или живущих, работающих над вымышленными проектами. Переход от одного к другому строг и автоматичен — речь прерывается и запускается снова подчеркнуто искусственно. То же и с композицией. Аквариум, в котором находится робот, буквально — только в больших размерах — воспроизводит безносковский Ив Кляйн. Герои в принципе редко выбираются за пределы замкнутого помещения. Например, квартиры, где происходит процитированная выше «беседа».

На первый взгляд, все понятно. Можно добавить: причем в лоб. Однако все-таки непонятно. Невозможность завершить операцию понимания до конца оказывается главной темой книги. Понять, уверенно сказать последнее слово и поставить точку — акт насильственный и заведомо безуспешный, подобный навязыванию всеохватывающей философской теории или пропагандистского нарратива.

1 Подробнее см.: *Скворцов А.* Без поколения // Арион. 2015. № 3 (<http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2015&number=143&idx=2804>).

2 По названию сборника драматургии Дениса Безноскова 2011 года. Атрибуция реплик в составляющих его текстах, как и в романе, отсутствовала.

Александр Марков прав, говоря о романе как о «в высшей степени феноменологическом»³. Читая «Свидетельства обитания», мы имеем дело со свидетельством направленности сознания, устремленного не столько на объект, сколько на самое себя, обнаруживающего собственное рассеяние, отсутствие, в конечном счете, прочной позиции, в которой может собраться независимое, способное познать себя и другого «я».

Этому самому «я», возможности его существования, роман и посвящен. Оно в «Свидетельствах...» присутствует и тщится себя обнаружить. Слово «беседа» выше не случайно заключено в кавычки. Беседа, диалог, конечно, лежит в основе этого и других, оформленных таким же образом, отрывков, но на какой именно сцене происходят все споры и рассуждения — большой вопрос. Нам не дают ничего зримого, только слышимое. Читатель имеет дело с драмой, скорее внутренней, на что дается намек в самом начале: «...когда мне было лет восемь, я, засыпая, всегда себе представлял варианты развития каких-то событий» (с. 15). «Ответные реплики», реагирующие на утверждения неназванного персонажа (как выяснится, он постоянно ведет записи), часто дублируются: «Забавный старик. Похож на художника. / Потому что лохматый. / Потому что лохматый, с бородой» (там же). Собеседник, конечно, может цепляться за сказанную ранее реплику, повторяя и дополняя ее. Так же поступает и тот, кто фиксирует мысль, хватаясь за одно звено длинной — уходящей в бесконечность — цепи. Мыслитель или заложник — человек, застигнутый врасплох, в ситуации, разрушившей выстроившиеся представления о мире, саму связность мира. Оказавшись перед россыпью множасьихся, не всегда стыкующихся друг с другом фактов новой действительности, остается лишь перебирать валяющиеся вокруг обломки. Что именно случилось в мире романа, пребывает тайной, суть многократно упоминаемой Катастрофы не раскрывается. Не вполне ясно даже, переживают ли ее герои в реальном времени или это воспоминание, подкрепляемое фантазиями. Подобная недосказанность позволяет Безносову продемонстрировать универсальность того шока, который испытывает человек, живущий в эпоху исторического слома.

Здесь акцентуация на кино становится оправданной. Актуальная словесность последних лет переживает всплеск интереса к киноязыку. Поэты и прозаики в спектре от Дмитрия Данилова («Саша, привет!») до Егора Зернова (зин «Выжигание» буквально привязан к короткометражке как виртуальному продолжению или отражению, двойнику текста как текста) активно осмысляют феномен кино, выявляя саму эссенцию восприятия его как медиа, отличного и от литературы, и от других искусств. С которыми, впрочем, постоянно стремится вступить в странные отношения присвоения.

Произведение, запечатленное на камеру, оказывается отделено от нас непреодолимой плоскостью. Глядя на статую, мы все еще можем помнить об истории Пигмалиона и думать о возможности поцелуя с ней, воображать ощущения при соприкосновении ладони и мрамора, кости. Но это останется в пространстве мысли, свободно, будто без нашей воли, выстраивающей ассоциативные и аналитические ряды. Поэтому-то выбор Безносовым кинооптики столь удачен: она обнаруживает неподконтрольность мыслительного процесса. Мысль овнешнена и бежит, как крутится бобина киноплёнки. От нее мыслящего отделяет холодный экран. Вмешаться в ее ход невозможно. Речь прошедших операцию по коррекции мышления тоже, при всем напоре, расплзается, сводя любой возможный идеологический посыл в шум.

3 Марков А. Война и мир двух новых книг // Волга. 2023. № 7 (<https://magazines.gorky.media/volga/2023/7/vojna-i-mir-dvuh-novyh-knig.html?ysclid=lovmojuu8s405914893>).

Понятием плоскости активно оперировал Аллен Роб-Грийе, в чью сторону Безносов кивает в авторском послесловии, называя его творчество одной из предпосылок формы «Свидетельств обитания». Для Роб-Грийе «плоскость» являлась альтернативой герменевтической «глубине», требующей слишком, по его мнению, гуманистического восприятия окружающего мира, мешающего чистому взгляду на вещи⁴. Безносову же, напротив, важна эта древняя связка вещи и человека. Предмет важен, ведь его создал — или оставил в качестве напоминания о себе — человек.

Формируемый в «Свидетельствах обитания» апатичный, рассеянный взгляд наблюдателя, дезориентированного хаотическим движением окружающих его образов, неожиданно оказывается ближе принципам атласа «Мнемозина» Аби Варбурга. Принципиально незавершенный, свободный от пояснений и комментариев, составленный из серии репродукций предметов искусства, вырванных из собственного времени, атлас, названный в честь древнегреческой богини памяти, посредством самого движения от картины к картине выявляет универсальные основы человеческой природы, мысли и чувства, выражаемые в крике и жесте — «формулах пафоса», как называл их сам искусствовед. В романе Безносова «Мнемозина» не упоминается, однако структура «Свидетельств...» — соседство выписок из статей об усыпальницах протогерманцев и фрагментов агитационных клипов — не позволяет не отметить этого поразительного сходства. Сама культура предстает перед читателями чистым шоком, близким к тому, который описывали Беньямин и Агамбен⁵. Аналогии с Варбургом можно продолжить и через указание на многозначность этого шока: в нем сходятся слом индивидуальный и исторический. Замысел атласа посещает Варбурга во время лечения в психиатрической клинике. Приступ болезни спровоцировал ужас перед вскрывшимся с началом Первой мировой войны безумием, подстилавшим европейскую культуру, которой искусствовед посвятил свою жизнь⁶.

Сонастройка персональной и коллективной травмы, порой разрывающей границу между собственным «я» и общим агонизирующим телом, стягивает автономные в остальном сюжетные линии, посвященные художникам. Блуждающие по безлюдным улицам, пустырям и руинам, не способные выбраться из кровати или лежащие на полу, свернувшись клубком, художники Безносова самой своей позой воспроизводят единую формулу, прослеживаемую и на метауровне. Ни один из сюжетов не получает четкого завершения. Например, дизайнера мебели Вегнера, создателя изображенного на обложке стула, автор оставляет у края крыши.

Хотя стул этот уже успел зажечь какой-то своей особой жизнью (обложке уделено внимание в большинстве опубликованных к настоящему моменту откликов на «Свидетельства...»), в романе о нем на самом деле говорится не так много. В фокусе находится другой проект Вегнера — превращение в птицу. Внимательный читатель не упустит заметку о картине, «основным и единственным протагонистом» которой, «носителем ключевой метафоры выступает фигура властителя с птичьей головой» (с. 254). Незвестный автор отмечает, что если раньше персонажи подобного рода наделялись созидательными качествами, то здесь человек-птица движем лишь одним желанием — разрушать.

-
- 4 Роб-Грийе А. *Природа, гуманизм и трагедия* // Роб-Грийе А. *Романески* / Пер. с фр. Л.Г. Ларионовой. М.: ВРС, 2005. С. 550—563.
 - 5 Агамбен Дж. *Ангел меланхолии* // Агамбен Дж. *Человек без содержания* / Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 142—143.
 - 6 Чентанни М. *Serio Ludere. «Мнемозина» Абби Варбурга: ролевая игра по изучению классической традиции* / Пер. с англ. А.А. Зубова // *История искусства и отвергнутое знание: от герменевтической традиции к XXI веку* / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Кондорф. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 68.

Вероятно, исток образа стула стоит искать в этом, очень двойственном, если задуматься, желании. Надругательство над человеческим телом производится из соображений некоего высшего, телесно же ощутимого комфорта: «Что может быть прагматичнее, чем размещение человека внутри человека. Некое подобие колыбели, утробы, перемещения обратно, туда же, где возник из эмбриона, в позе младенца, больше прочих располагающей к расслаблению мускулатуры» (с. 47).

Размышление Вегнера, выведенное не без иронии над модернистским утилитаризмом, во многом объясняет его последующее желание перестать быть человеком. Поза эмбриона — именно такую примет Ив Кляйн, растворяясь в стеклянном кубе, — это позиция максимального покоя, телесного и экзистенциального. Именно к нему в своих экспериментах по преобразованию человеческого тела стремится Вегнер.

В этом плане интересно, что завершает роман фрагмент, рассказывающий о другом художнике — Герхарде Рихтере. Рассуждения о его творчестве, всплывающие еще в рамках разговорных «околопес», в финале актуализируются снова. Сам Рихтер продолжает их в рамках интервью, где осознает искусственность резкости, придающей портрету статику. Она лишь «прикрывает конструкцию из разрозненных пятен» (с. 328), разлетающихся в разные стороны, как искры над затухающим пожаром.

Упомянутый нами в качестве аналогии атлас Варбурга — одна из такого рода искр, вспышек того взрыва, которым завершилась эпоха модернизма. Взрыва, который может быть понят как крик чистой боли, исторгаемый разорванным, выкрученным телом, лишенным целостности и способности говорить. Эта образность в духе «театра жестокости» приходит на ум не случайно. Варбург хронологически близок к Арто, чей цепкий взгляд, обращенный в том числе и на полотна живописцев прошлого, не упустил болезненного, неартикулируемого спазма культуры, ощутимого и сквозь наслоения последующей традиции — французского нового романа, послевоенного кино и других источников, к которым эксплицитно (и имплицитно) отсылает Безносов. Крик исторгнут, но рот все еще раскрыт. Глядя на него сквозь холодный экран, мы ощущаем боль, низведшую человека до чистой формулы: разинутого рта.