

Петр Казарновский

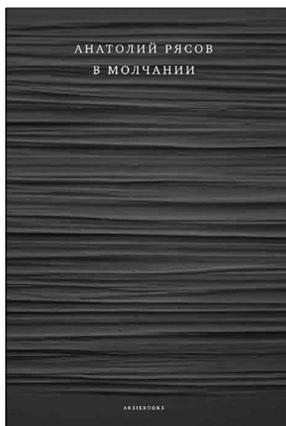
Говори, забвение

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_285

Рясов А. В молчании: повесть

М.: ArsisBooks, 2020. — 128 с.

Книга Анатолия Рясова задает вопросы. Парадоксальные и драматичные. Она тревожит, заставляя шевелиться что-то в памяти. Отказом от прямого высказывания — а для этого выбраны определенные модусы письма — высвобождается энергия припоминания. Ему придана форма диалога: с собой нынешним, прежним, возможно будущим (уже не одно лицо), с женщиной, сыном, родителями, покойными предками... Часто диалог не маркирован; его задача не драматическая, да и вообще в редких случаях отчетливо выявляется. Цель — в установлении тонких связей между произносимым, когда любую реплику может произнести любой из участников. Русская проза, кажется, сторижилась такой патологичности. Ее можно встретить отдаленно у эгоцентричного и эксцентричного своей фрагментарностью В. Розанова; в конце XX века Леон Богданов и Вл. Эрль (в первую очередь — в романе «Вчера, послезавтра и послезавтра») почти независимо друг от друга разрабатывали подобные формы высказывания, закольцованного на самом себе, но с целью все-таки улучшить своего конфидента. У образчика письма, исповедуемого Рясовым, гораздо больше прецедентов во французской словесности: от стихотворений в прозе Алоизиуса Бертрана и Ш. Бодлера — через сюрреалистов — до поздних прозы и театра С. Беккета и «рассказов» М. Бланшо (разумеется, здесь названы наиболее угадываемые).



Герой Рясова, надев обезличивающую шапку-невидимку, проникает в логово памяти оставленного то ли в отражении, то ли на киноплёнке своего двойника-оригинала и заставляет память говорить. И тут возникает подсказанный процессом письма вопрос: насколько следует доверяться памяти, поскольку забвение «многократно превышает память» (с. 73). Психоанализ в любом его изводе здесь, по-видимому, ни при чем, хотя травма героя им самим осознается: что-то произошедшее в детстве, отчего страны, в которой оно проходило (прошло ли?), больше нет. Что-то совершается, итог чему один — либо мир остается прежним, либо он категорически (катастрофически) меняется. До неузнаваемости. И герой узнаёт. Вся повесть есть волнами, толчками, биениямидвигающийся процесс узнавания. И вымалчивания. С усилием сказать о забытом, но незабвенном; со слабостью подчинить память бессловесному...

Каталог: скриптор фиксирует все предметы, оказывающиеся в зоне его рассеянного внимания. И неважно, на месте ли тот предмет, который назван. Предметы образуют то пейзаж, то интерьер, то живую картину, на месте за-

мирающую согласно мере, выбранной и меняемой в ритме повторов, кружений, подъемов и спадов. Предельно парцеллированное письмо: отказ от прямых рядов однородных членов приводит к уникальности и самостоятельности каждого объекта. Дробление больших периодов нейтрализует описательность и вместе с тем не производит акцентировки и разрезает текст необходимыми паузами: «Провалы. Без конца. Без времени. Без причины. Без понимания. Без лишних чайных. Даже без слез. Порой. Изредка. <...> Без озноба. Без уюта» (с. 37). Или случай расчленения одного действия на возможные варианты: «Смотрит в темноту. Смотрит в свет. В сумеречную реку. В тени птиц. В пасти рыб. В овраг, в небо, в лес. Вглядывается в... раковины своих полусогнутых ладоней. Смотрит на воду в свете. Смотрит на воду при темноте. На ее странное шевеление. Закрывает глаза. Кладет голову на траву. Слышит долгий мгновенный шелест. Не двигается. Не открывает глаз. В коварном, робком торжестве. Все неподвижнее. Все неизменнее. Молчит» (с. 39). Но есть и такое: «Закрывал. Глаза» (с. 48), когда разбивается устойчивая целостность предиката и обязательного объекта. Анафорические периоды создают не только поэтический ритм, но и гул, так важный для... Для кого?

Вспоминающий погружается в гул. Гул стирает границы реальных и возможных миров. Постоянное «туление» (слово Рясова) становится еще одним проявлением тишины, заставляющим постоянно пересматривать первичность то ли внешнего, то ли внутреннего. Память — гул, с которого можно считывать. Уходя в области непредставимого (того, чего не увидишь ни на какой киноплёнке), память наталкивает на обнаружение новых связей между ставших незаметными предметов (sic). Сосредоточенному на этих связях мир кажется способным «удалить из себя предметы», «мир мерцает» — одна из устойчивых формул повести — сквозь слезы, сквозь толщу воды, сквозь темноту, сквозь зияния анамнезиса. Пусть это будет подводный мир, или мир света, или мир утрачиваемого — и уже неясно чьего — детства. Мир мерцает, сопровождаемый гудением мысли. А сама мысль — иллюзия, «что все вещи находятся от тебя на равном расстоянии, что твоя мысль не отделена от мира» (с. 28).

И движение совершается в двух направлениях — вперед, к предполагаемой безмерности засмертья, и назад, к сужению при вхождении в мир. «Мера» и «мир». «Мир» и «мера». Мир со знаком «да», мера со знаком «нет». Приятие мира и неприятие меры. Колебания между внемирностью и всемирностью. Сквозь слушающее и старающееся молчать тело толчки прибоя, дрожание света, ощупь шероховатых поверхностей... Время то замедляется, то ускоряется. Невозможность вспомнить — это то же, что и невозможность забыть. И наоборот. Как «забвение — способ помнить»¹, так и молчание — возможность сказать, но не благодаря установившейся паузе, а как раз вопреки тишине и без ее нарушения.

Специфика текста Рясова в том, чтобы уйти от категоричности и сообщить всем фразам — от мала до велика — интонацию гадательности, так что к каждой можно прибавить вводное «может быть» или «?». Равенство ли внешнего и внутреннего — видения, опыта, зияния — устанавливается такой стилистикой? Равенство ли до полного неразличения? «Мы еще здесь» (с. 114), — говорится на пороге перед превращениями, перед началом их. «Мы

1 *Бланиш М. Ожидание забвения / Пер. с фр. В. Лапицкого. СПб.: Амфора, 2000. С. 58.*

не здесь», — говорит герой-собеседник из романа М. Бланшо «Ожидание забвение»², утверждая отделенность от окружающего всем, что им (и его собеседницей) еще не сказано. Рясов такими намеками-отсылками соизмеряет свое положение относительно пути, пройденного героями французского писателя по направлению друг в друга. Пожалуй, Рясова от Бланшо принципиально отличает сосредоточенность на собственных (его героя) памяти — беспамятстве — говорении — молчании, что отсекает возможность того модуса диалога, когда поменявшиеся своими «я» собеседники говорят не друг с другом, а друг из друга — из глубин своего *vis-à-vis*. Отсутствие того неопределимого толчка, который и привел бы автора повести «В молчании» к проникновению в оппонента, и делает книгу Рясова непроницаемо герметичной. Его углубленному «рассказу» как будто недостает не столько собеседника, сколько со-слушателя.

Именно в таком дискурсе (*recit*), органично усвоенном Рясовым от М. Бланшо, и возможен поиск соразмерностей, тождеств — когда кажущиеся абстракциями *жизнь* и *смерть*, *память* и *беспамятство*, *речь* и *молчание* обмениваются внеположными им репликами-определениями, взаимно их наполняющими. словно осторожно следуя рецепту Бланшо, автор «В молчании» неузнаваемо меняет местами, смешивает, даже путает время говорения своих героев, время действия. Нечто схожее и с местом: автор уравнивает в своей значимости как место, где должно произойти воспоминание, так и воспоминание, воскрешающее образ места.

В повести Рясова нет абзачного членения текста. Письмо готово принять тотальный характер. Только разбивка на главы (параграфы) позволяет вхождения героя внутрь ускользающего пространства. Пространство комнаты, пространство двора, пространство под водой, пространство памяти, спроектированной на белой простыне. Пространства узнавания. Незнанные пространства. Незнакомые объемы. Отчужденные смыслы.

Каждый новый «параграф» — очередное вхождение. Повествователю «почему-то... не надоедает начинать заново» (с. 45) свой рассказ. Преодоление описательности. Возвращение письма к метафизичности — письму метафизичности. Метаписьмо: пишущий избавляется от радостей и фобий и приобретает испуги и счастье. «К великому счастью» — шесть раз (с. 28). «К несчастью» — два раза (с. 86). «К нестерпимому счастью» — два раза (с. 92). И так далее.

Стоит заметить, что подавляющее большинство глагольных сказуемых во всей повести несовершенно вида. Среда текста сама пребывает в каком-то плавучем, текущем (подслеповато-иммерсивном) становлении. Именно такая морфология сообщает письму неустойчивость, амбивалентность: кто в ком волен — субъект в своей памяти или она в нем? До какой поры (меры) он сохраняет субъективность/субъектность? Рясовым выбран стиль, соответствующий состоянию «зыбкости, смятения, готовности пошатнуться и обрушиться» (с. 117).

Воспоминания о том неуловимом миге, когда было утрачено первое лицо. Скорее, попытка этот момент зафиксировать — «нарисовать, пропеть, записать» (с. 52). Момент замолкания из-за неуверенности, можно ли обозначить искомое всхлипывающим «я». Предпочтение тишины, молчания, безмолвия.

2 Там же. С. 33.

Чтобы слиться с «абсолютной, всеохватной» тишиной мира, с его безразличным молчанием. Преодолеть в себе мир его же оружием. Но и испуганное знание, что это безуспешно. Только непонимание. Только непонимание. Как форма связи с миром. И ныряние в забвение: воспоминания об отсутствии. Об отсутствии «я» — о медленном, медлительном испарении «я». О «пределной близости к смерти» (с. 88). Герою — этому безличному, обезличенному, обезличиваемому, но упорно ищущему идентификации децентрированному безымянному — кажется, что он единственный покойник из всех воскрешаемых в памяти родных. Пропущенное сквозь тишину слово — сможет ли оно побороть астигматизм памяти? Когда «все воспоминания откуда-то украдены» и узнается только «беспокойное, цепкое забвение» (с. 103).

Природа воспоминаний: парк, грот, река, море, океан, остров (названия глав). Лабиринты памяти: сумрак, гул, город, квартира (имена параграфов). Пейзаж для «беззвучных слов», которые страшно вымолвить и замолчать которые нельзя. «Произнести забвение» (с. 113)? Воля к произнесению. Воля к растворению. Но происходящее происходит «помимо воли» (с. 17, 42, 67). «...От человека тут мало что зависит» (с. 53). Как будто и от автора, самое сильное слово которого — последнее в повести: «Достаточно» (с. 117). Достаточно для чего? — «Для бесконечности» (с. 38)? Для вымалчивания невыговариваемого? Но нельзя исключить и композиционной сцепки заглавия повести с этим заключительным словом: «В молчании ... достаточно»; тогда в этой недоговоренности, пусть и немного нарочитой, содержится загадка: *достаточно быть в молчании или в молчании всего достаточно*, — и весь замысел оказывается то ли высвобождающим, то ли, наоборот, устанавливающим торжество безмолвия. Не правильнее ли тогда было бы назвать книгу «В молчание» — как призыв: не *где*, а *куда*?

Книга синтаксически очень продумана (все-таки это не нарочитость, а требование формы). Компоновка 17 глав-параграфов друг за другом, несмотря на общую тенденцию к углублению, предполагает видеть в таком порядке комбинаторный принцип: не исключено, что в интерпретации замысла поможет иное расположение, аккуратное придание своей последовательности. Названия ряда глав образуют с первым предложением цельную фразу. Так, § 3 «Парк» начинается: «Был пуст»; § 6 «Река» вливает целым периодом, на ходу обретая полагающуюся мощь: «Не приостанавливалась. Слишком кипучая для отражений. Слишком холодная для рук»; а зачин § 10 «Шторм»: «Шипел, переливался, подбегал ближе. Брел по побережью», — позволяет видеть осуществление искомого единства призрачного персонажа второго предложения (брел) с неумолчным шевелением природы.

В другом фрагменте текст напоминает монтажные листы: герой смотрит снятые на восьмимиллиметровую пленку кадры своего — или уже чужого? — детства. Сам готов сравнить этот просмотр с сеансом психоанализа: узнавание и расподобление то и дело опережают одно другое. «Обрывки моей, незнакомой жизни», — констатирует зритель впечатления от нечеткого фильма, в котором сюжет столь же важен, как и фактура: «размытое, пыльное» изображение со множеством склеек, «как если бы психоаналитик, вместо того чтобы выслушать очередной сбивчивый рассказ, прокрутил на экране склеенную из обрывков жизнь пациента» (с. 93).

Анатолий Рясков ставит почти невыполнимую в рамках большого текста задачу — избежать высказывания, или суждения, или вывода. Читатель вовле-

чен в ожидание события, хотя бы фабульного или словесного. Но оно медлит с приходом и, вероятно, так и не свершается.

И автор удерживает себя от конкретики в именах, датах, но избегает и плоского обобщения, чтобы на уровне воспроизводимых — восстановленных, реставрированных, предугаданных — толчков музыкально-ритмически, отчасти пластически (в повести есть ломкая чувственность, эрос не-припоминания) отразить изменчивость и постоянство мифа. Повторы, возвраты к прежде оставленному, кружения не только создают особый ритм («остинато», — под-сказывает он возможный принцип организации всего материала). Борясь со смыслом, Рясов прослеживает неисповедимый ход молчаливой молитвы. Неслышной. Ни к кому не обращенной. Кажется, свободной от привычно требуемой интенции. Ведущей в безмолвие. В беспамятство. В непонимание. В бессмыслицу. И все это выполнено без нажима, ровно, аскетично. Если автор отчетливо и не воплощает, то по крайней мере заявляет, что им открыт «истинный цвет слова» — бесцветность, бледность, белизна³. «Лишь неприметная траурная кайма по краям» (с. 110).

Повесть Рясова — хотя намеки заставляют видеть «В молчании» как роман, метафизический роман без героя о свойствах памяти, или поэму в прозе — превышает номинальный, исчислимый текст, о чем создатель не раз с грустью сообщает: «Я никогда не смогу завершить этот короткий, слишком короткий текст» (с. 82), «этот бесконечно короткий текст» (с. 107). Силясь «написать о том, что не может вспомнить» (с. 69), герой сам становится текстом, повествующим и о небылом. Так совершается преобразование физического свойства слова: так и не становясь нейтральным, оно испаряет удельную массу и превращает объект в свою противоположность. Так настойчивое «достаточно» в финале порождает энергию, которой долго еще придется затухать, превращаясь в неслышимый, нефизический текст, в котором точно не будет «ничего не потеряно» (с. 117), так как ни потерять, ни приобрести в таком разреженном составе ничего невозможно. Повесть А. Рясова — открытое письмо. Памяти. Забвению. В точку, где они сходятся. Где начинается одно и заканчивается другое. И наоборот. Не потому ли и флексия заглавного «В молчании» в силу мыслящейся фонетики воспринимается как императив: в молчание? Из молчания в молчание. Видимо, только так непроговоренному прошлому сообщается бесповоротная назапмятность. А пока неопределенный герой пребывает в ужасавшем Паскаля «вечном безмолвии бесконечных пространств».

3 Еще одна параллель с Бланшо, речь которого стремится стать «нейтральной и бесцветной», словно распоряжение, исходящее от него и ему предназначенное.