

# Хроника современной литературы

Алексей Порвин

## Свобода неопределимости

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_190\_6\_293

**Морозова К. Амальгама**

СПб.: Jaromír Hladík press, 2023. — 96 с.

Дебютный сборник Кати Морозовой — это проза «с острова» в смысле разъятости знания о себе, о времени, о мире: материк некоего общего нарратива, разделяемого с культурой и цивилизацией — в силу причин, проступающих сквозь текст, словно очертания бессонных гондол, при ближайшем рассмотрении оказывающихся напряженными пустотами, — предстает болезненно-зыбким и далеким в смысле невозможности ухватить целое, проследить его истоки и линии развития. Этот материк есть утрата и в то же время отправная точка, какую необходимо иметь в виду при разговоре об этой книге, которая с первых же строк — с обреченностью, но и с некоторой надеждой — берется прорисовывать свой ландшафт, наполняя его смутными, будто размытыми силуэтами людей и болезненной рябью тревоги. Говорящему сквозь строки этой книги ничего не остается, кроме как исследовать, а точнее — пересоздавать свое «я», решаясь на поиск, который начинается не только вопреки шаткости онтологических оснований, но и благодаря им.



В «Венецианках», открывающих книгу, этот поиск чуть ли не захлебывается в волнах насилия, акты которого являются результатом специфической выборки — то есть опять же определенного насилия над событийным потоком. Как правило, источником насилия здесь является мужское (кузены «принимаются за свое», супруг «запускает руки в волосы» и т.д.), женское же предстает объектом насилия и носителем специфического аффекта жертвы, выражаемого сугубо литературным языком, дополняющим повествование разнообразными тропами, из-за чего аффект то и дело рискует стать чересчур эстетизированным («Синьора Аконе зажимает рот рукой и, беззвучно сотрясаясь, сползает на пол», «отец ударом откуда-то снизу лишает

чувств Лилию, мать» и т.д.). Здесь даже предметность, обретая фаллические свойства, вовлекается в поток насилия в мире, где «дымоходы норовят продырявить небо».

Телесность в «Венецианках» фрагментирована, редуцирована до «удобных» признаков и отчуждена — все эти методы, свойственные патриархальной культуре, Морозова успешно осваивает и присваивает, при этом каталогизация актов невыносимости сопряжена с последовательными умолчаниями, которые, кажется, являются оболочками для поиска, внемлющего утопическим ориентирам, почерпнутым из культурного архива — внемлющего, однако, лишь в той части, которая питательна для организма, растущего внутри другого. Что же вынашивается этой книгой? Очевидно, некое новое «я», и факт грядущего рождения внушает подлинно экзистенциальную тревогу, унять которую можно, в том числе обретая опору в обломках и осколках культуры.

Жанр «Венецианок» определен авторской волей как «кводлибет» — это не только длинный перечень предметов и их свойств, но также — в музыкальной терминологии — многоголосие. Очевидно, сама партитура невыносимости «Венецианок» и их мучительная полифония содержат в себе ключи к интерпретации всей книги в целом, но не менее важными могут оказаться и артефакты самого читательского восприятия. Выбраться из суггестивного нагнетания форм этого опыта не так уж просто — внимание попросту вязнет в гипнотических отрезках болезненного времени, переходя от предложения к предложению, от строки к строке, и каждый последующий смысловой виток не оказывается избавлением ровно настолько, насколько ты такого избавления ожидаешь. Можно предположить, что невозможность «отлепиться» вниманием от временного потока, творимого текстом, есть один из ключей к пониманию приемов, использованных в книге. Эта избыточная невозможность — один из ее краеугольных камней: вязкость текста достигает такой силы, что «Венецианки» не завершаются, но обрываются — насильно, то есть с помощью того же вещества, из которого они созданы.

«Козима отправляется на поклон к святой, в руках — несколько маковых головок, капелек алой жидкости, от которой нужно просить избавление. Всякое описание есть деформация. Мадам Ларош девушкой боялась дефлорации. Сорванные цветы вянут в пустоте ничем не заполненного одиночества. Вероника рассказывает, что трахалась с видом на северную лагуну и сочиняла новые строки. Вязкое томление ни с чем не рифмуется. Раньше были нравы, говорит маленькой Леде приставленная к ней тетка по отцу, вынося ночной горшок, забытый с самого утра» (с. 11).

Среди сущностей, переопределяемых в книге, особая роль принадлежит телу как знаку поиска нового — вернее, постоянно обновляемого *положения*, которое необходимо занять по отношению к себе, миру, страданию, наслаждению, истории. Однако тело и телесность вовсе не становятся неким «центром», так как Морозова пытается нащупать в перечисляемых единицах нечто, способное если не полностью выразить индивидуальный (в том числе соматический) опыт, сопрягая его с ускользающей экзистенцией, то хотя бы определить границы подобного сопряжения в языке.

Несколько иным способом исследует границы знания о себе, о мире, а также память рассказ «Инкубация», сопрягая это исследование с более-менее четко выраженными сюжетными движениями: проблема поиска онтологической опоры уточняется, но предсказуемо не приближается к своему решению. В «Инкубации» царят сомнения в реальности: пространство изменчиво, его предметы порой ускользают от внятного определения; опереться на ощущение времени также не представляется возможным, поскольку память как инструмент выстраивания темпоральности не вызывает доверия, а точки контакта с реальностью оказываются черными дырами.

Практики письма являют собой очевидную попытку ухватиться за реальность, но, как и само мышление, как и сам язык, оборачиваются препятствием для контакта с ней, а потому вселяют еще большую неуверенность, становясь опустошением памяти: «Восстановить его исповедь я пытался много раз, я записывал ее по памяти, но каждый раз, не удовлетворившись результатом, разрывал лист бумаги и брался за следующий; так, лист за листом, я перенес все его слова на хрупкий физический носитель и, уничтожив очередной вариант, понял, что больше не помню ни слова» (с. 35).

В «Инкубации» попытки преодолеть мучительную участь — участь обреченного на пересобирание реальности — наталкиваются на память как ненадежную и даже ущербную силу. За этими попытками маячит «подготовка другой жизни», некий ориентир, обретающий очертания цели, достижимость которой ощущается как нечто весьма зыбкое в мире, откуда, как может показаться, нет выхода. Ощущение замкнутости усиливается, когда фраза, которой открывается «Инкубация», повторяется ближе к концу рассказа и повествование «закольцовывается». Выход — или, как его называет нарратор, «отъезд» — предстает едва ли возможным.

В рассказе «Амальгама» углубляется тревожный опыт пребывания в мире, находящемся во власти метаморфоз, и возникающий в самом начале мост соединяет «наш островок с большой набережной» и, по всей видимости, дает некую надежду на структуру и целостность рассыпающегося бытия. У этого мира есть своя история, повороты которой («вспышка» как обозначение некоего поворотного катастрофического момента; «изгнание святых») заявлены как мифологическая данность и непосредственно связаны с необходимостью обживать пространство утраты и травмы.

Жизнь в мире «Амальгамы» — это жизнь *после* — и, как легко догадаться, не так уж важно, после чего именно. Поворотный момент в прошлом, разделивший время на «до» и «после», назван «вспышкой», в чем прочитывается очевидная концептуализация, усиливая впечатление от текста как системы элементов со вполне (логически, аксиологически) обоснованным центром. Вспышка — это скачкообразно возросшая интенсивность чего-либо; «вспышка» же в «Амальгаме» — это к тому же исходная точка, задающая некую рамку для интерпретации этого текста как игры с градациями интенсивности эмоций, ощущений, поступков, намерений, времени, пространства... Мир «Амальгамы» есть двоимирие: сон смыкается с явью и говорит на языке градаций этой интенсивности: «Я, казалось, могла смотреть этот сон бесконечно, но меня разбудило осторожное покашливание клерка в черном, до странного идеально сидевшем на весьма сузулой фигуре костюме» (с. 45).

Другой концептуальный (и во многих отношениях гораздо более сильный) элемент этого рассказа — полусновидческое «зеркало» лагуны, за которым главному герою нужно наблюдать по службе. Лагуна вторгается как посланник чего-то *иного*, несущего иррациональную угрозу; с трудом укладываясь в категории человеческого мышления, лагуна как эмиссар немислимого обладает вполне ощутимой властью над людьми. Можно предположить, что лагуна призвана обозначить лакановскую «стадию зеркала», некое формообразующее начало для человеческого «я», при этом зеркало в данном случае — это некое запредельное измерение, обладающее трудно разгадываемой метафизикой, а вода — и быть может, весь мир с людьми, его населяющими, — есть вещественный отблеск этого запредельного начала. Немаловажным является также то, что лагуна, обозначая механизм формирования «я», вынесена на периферию города, и это самопринуждение к бинарности весьма красноречиво иллюстрируется тем фактом, что большинство горожан ютятся ближе к центру, чтобы «не встречаться взглядом с большой водой».

«Амальгама» начинается с ожидания вестей, и, кажется, будто господин «в мышином пальто», который оказывается соседом сверху, и есть та самая ожидаемая

весть о (проступившем, как может показаться, более явно) устройстве мира и человека: этот господин — не только некое обретшее человеческие черты сверх-я, живущее выше этажом, но и вариант столь нечасто возникающего в книге образа Другого, представленного в тексте как намек на невротизирующий характер бинарности.

Этому господину свойственны «тяжелые пробуждения» («тяжелые», возможно, также и в том смысле, в каком «тяжелы» помыслы возникающего позже прохожего, способного столкнуть человека в воду), они — источник тревог повествователя, который, как может показаться, во всем, даже в оценках реальности и реакциях на нее, следует сновидческому критерию истинности.

Два рассказа «Трамонтана, Аквилон» более явным образом, чем другие тексты в книге, сфокусированы на непосредственном сопряжении векторов тревоги и желания. В этом диптихе особую значимость обретает чужеродный взгляд, вторгающийся в сферу желания и страсти: «носителями» этого взгляда являются как существа, принадлежащие памяти и оживляемые силой воображения («детिशки в форменной пижаме, ангелочки, маленькие проказники, шаловливые балбесы, глупые дети Адриатики»), так и призраки («воскресший» доктор-садист). Диптих устроен, казалось бы, просто, но таков эстетизм Морозовой, когда спасительный культурный архив раскрывается сразу на нескольких уровнях, добавляя повествованию поистине значительную глубину. В отсутствие этого архива — и предельно гнетущая атмосфера, передаваемая краткими и емкими описаниями, напоминающими сеттинг хоррор-фильма или компьютерной игры, и нарративы о докторе-садисте и пациентах-флейтистах, кашляющих кровью, и лом как фаллический символ и оружие против «воскресшего» чудовища — все это не поднялось бы выше банального (пусть и тотального) жизнеутверждения с его победой над вторжением *иного*.

«Снег и камень» как дневник беременности (точнее говоря, дневник тревоги грядущего материнства; дневник тревоги, уточняющейся при соприкосновении с людьми, вещами и событиями) — попытка зафиксировать и осмыслить онтологические изменения, привносимые меняющейся телесностью. Рассказ говорит на языке реминисценций, отсылки, скрытых и явных цитат, причем делает это с большей открытостью и прямоотой, чем другие произведения в книге.

«Снег и камень» во многих отношениях стоит особняком: чувства уязвимости и растерянности обнаруживают свою лирическую ипостась и размеренно ее осваивают, с каждым смысловым витком проясняясь и до определенного предела обретая рациональное выражение, — здесь нет столь проявленного аффекта, уже ставшего привычным, нет обреченно-тревожной возгонки желания и страсти, ведущих сбивку текстовых фрагментов по своим, во многом непредсказуемым, направлениям.

Подобный переход к более рациональному и взвешенному осмыслению — немаловажный жест, дополняющий архитектонику книги: за модусом чуть ли не безличного созерцания прочитывается умение отстраниться от аффекта, что расширяет диапазон эстетического воздействия. В самом деле, в книге «Амальгама» все — и в том числе ускользающее пространство — подвержено метаморфозам, низвергающим попытки зафиксировать происходящее, от чего позиция созерцателя воспринимается как еще более оправданная: определения не приближают к реальности, и своего рода истинной, проходящей проверку эстетической практикой, оказывается созерцание изменчивой игры неопределимости<sup>1</sup>. Возможно, это одна из форм существования свободы.

1 Что особенно важно в текущей ситуации, когда немалые надежды возлагаются на художественную практику как антитезу официальному нарративу, обслуживающему биополитику государства, направленную на регулирование репродуктивной функции и ее безальтернативное прикреплению к идеологемам.