

К Р И Т И К А

А. Раппопорт

ЗАМЕТКИ О РОМАНЕ Б. ГРОЙСА "ВИЗИТ"

К сожалению, у меня нет ни знаний, ни времени, ни сил для более или менее подробного анализа романа Б.Гройса "Визит", хотя заманчивость такого исследования представляется весьма немалой. Придется ограничиться беглыми и сырыми заметками по поводу возможной аналитической работы.

На первый взгляд роман кажется произведением совершенно необычным, непривычным, из ряда вон выходящим и ни на что не похожим. Безусловно, в этом сочинении многое встречается впервые, оно ни в коей мере не подражательно, далеко от эпигонства и какого-бы то ни было плагиата. Но считать его новым настолько, чтобы не была возможности поставить в определенные художественные или литературные ряды, я не могу. Может быть в силу традиционалистских установок моего собственного сознания я склонен видеть в литературном опусе Гройса определенные традиционные формы, не только не новые, но, отчасти, даже архаические. Эти формы, принадлежащие ведению "поэтики" /не только литературной/ заслуживают внимания по трем соображениям:

- сами по себе,
- в силу их избранности для данного произведения,
- в силу мастерства, с которым они в нем использованы, то есть соединены с другими художественными и нехудожественными формами и содержаниями.

В числе наиболее существенных художественных форм такого рода я склонен видеть ритмическую организацию текста, строящуюся на повторе одного и того же периода, фразы, по-разному варьируемой в смысловом развертывании, комментировании и украшении, но сохраняющей инвариантным как свой фундаментальный смысл, так и - что еще более важно с художественной точки зрения - внутреннюю ритмическую структуру. В этой внутренней структуре мы имеем почтенную триаду, в данном случае три глагола или действия, а именно: "вошел", "упал", "завален". Семантически и символически эта триада есть нечто амбивалентное: - это, конечно, и классическое *Veni, vidi, vici*, но в то же время менее триумфальное - и так как упал не сам герой /Андрей/, а только его взгляд, то есть имеет место метафора /пусть стертая/, и так как "падение" завершается "заваленностью", что навеивает менее победные тона на смысл фразы в целом. Будь эта фраза проходной, одной из многих, служи она лишь средством сообщить читателю о каком-то случайном или неслучайном моменте в жизни Андрея, монументальность ее структуры осталась бы незамеченной, а стертая метафора не привлекла бы внимания. Но, превратясь из мухи в слона, из детали

в единственное содержание эпического целого, она сделала каждый из этих трех моментов увесистым, значительным и, быть может, роковым.

Бесконечные повторения этой исходной "клеточки" романа, имеющей свою собственную ритмическую структуру, задают ту пульсацию, тот музыкально-ритмический строй, который, пронизывая весь текст, одновременно скрепляет его в единство и раскрывает, так как эта ритмическая структура свободна.

Я с пониманием отношусь к соображениям, толкнувшим автора называть свое произведение "романом" и сам отчасти коснусь его "романичности", но все же не мой вкус ладнее пришелся бы к имеющемуся тексту иной жанровой определитель, скажем, песнь. Это скорее песнь, плач, ^{ин}заклание, молитва, хвалебная ода, т.е. такой жанр, для которого постоянный возврат и повтор является ведущим приемом, ведущей формой. Для романа он ведущим не является. Поэтому я бы предпочел такое: "Песнь об Андрее", "Плач по Андрею", "Хвалебное слово Андрею, входящему", "Ода на вход Андрея в комнату" и т.п.

Ритмические структуры этих жанров распространены не только в литературе и орнаментальной прозе, но пронизывают практически любые орнаментально-ритмические композиции как растительного, животного, так и геометрического характера. Их можно видеть в способе украшения фриз и лент, полотенец, прялок и туесов, барабанов, щитов, сабель и т.п.

Особенностью такого рода орнаментов является, как правило, единство свободы и замкнутости. Их порождающий принцип таков, что при достаточно широкой свободе варьирования насквозь проводится единый орнаментальный принцип. Так, например, в заполнении плоскостей донца прялки северным узором типа "агурцов" и "улиток", то есть своеобразной геометрической схематизацией растительных мотивов, в "клеточке" орнаментальной структуры заложены некоторые элементы, позволяющие свободно варьировать размер орнаментальной единицы: структурная определенность не жестко связана с размерным модулем. Этот принцип был развит в барокко, откуда он, смешавшись с персидским орнаментом и попал, верно, на Север.

Впрочем — дело сейчас не в его генезисе, а в принципиальной структуре, которую, в частности, мы видим и в тексте Гройса. Синтаксическая ритмика исходной фразы позволяет разбить ее на куски, а затем к каждому из них "приделывать" весьма большие фрагменты или развивать какие-то части. Исходная ритмическая структура "разбухает", но не теряет своей ритмико-физиогномической характеристики. Так, если в фигуре человека /на рисунке/ непомерно увеличить голову, ноги или живот, то эти деформации все равно сохраняют образ человеческой

фигуры.

Однако, в структуре текста мы видим более тонкое ритмическое чутье, более широкий спектр ритмико-орнаментального синтаксиса. Развивая какой-либо фрагмент исходной структуры, Гройс любовно начиняет его иными пульсациями и иными ритмами, что создает полифонию ритмов, полиритмию текста.

Эта полиритмия, эти сдвиги и оттенки ритмических структур позволяют непосредственно сблизить текст Гройса с музыкальным произведением, например, с современной рок-битовой музыкой, в которой стандартный ритм баса варьируется в верхних регистрах импровизации.

Импровизационность — это то новое качество, которое, при сравнении структуры текста с архаическими жанрами оказывается в тени. Иными словами — сугубая современность построения текста состоит в том, что на архаической канве канонических орнаментальных структур Гройс развивает, и с большим чутьем, иные ритмы, природа которых — импровизационна.

Колебания между импровизационностью текстового потока и каноничностью его структуры, заданной в виде жесткой схемы, составляют особую прелесть. Распределив ритмические и колебательные контуры в разных масштабных уровнях текста, Гройсу удалось создать полифоническое, многоголосое, оркестровое впечатление, уничтожив опасное для использованного им приема монотонное бормотание безумца.

Среди музыкальных произведений, которыми, быть может, навеян роман "Визит" — "Болеро" Мориса Равеля, так как и в нем помимо ритмических структур, проходящих сквозь текст, помимо вариаций этих ритмов /выраженных у Равеля, как раз, слабее/ используется прием нарастания величин периодов, нагнетание, своего рода ритмико-масштабное крещендо, которое Гройс ничуть не скрывает.

Начиная главу регулярно с исходной ритмической клеточки — фразы, он затем набирает клубок орнамента вокруг этого стержня. Так сплетаются наматываются на вилку, так входит в транс шаман, так входит в раж хот-саксофонист Диззи Гиллеспи. Мотание головой, раскачивание — все эти рудименты телесной ритмики и жестикуляции удалось выразить Гройсу, создав текст не то убаюкивающий, не то гипнотизирующий, развивая психоделический жанр современной литературы. Тем самым в тексте реализуется столь любимая мной архаико-женственная орнаментальность.

Однако эта женская, убаюкивающая, принимающая читателя в лоно своих ритмов структура сохраняется только как контур — нигде она не становится самоцелью. Умный взгляд Гройса не мутится от заволаки-

вающего пения сирен. Сквозь раскачиваемые словесные чресла менады виден напряженный взгляд аналитика-эрудита и ироническая улыбка скептика.

Быть может, это роднит роман Гройса с великой литературой: Расле и Пруста. Спрятать ум в надежный футляр орнаментальной формы, растворить идеи в узоре — значит спасти их от страшной опасности, имя которой: рациональная рефлексия.

Неправда, что искусство противоположно уму, что ^{на}месте головы у искусства сакраментальный источник интуиции — "живот". Роман Гройса открывает тайну спасительной миссии искусства: воиhrание хрупкого, неустойчивого, самопожирającego рассудка в теплое лоно прародительницы разума — пляски.

Танец живота совсем не обязательно апеллирует к телесному низу и к инстинктам продолжения рода, в нужное время он приходит на выручку уму, запутавшемуся в головокружительных сальто-мортале собственных построений и, сохраняя его семя, подчиняет, быть может, на время более стабильным, устойчивым, замкнутым, надежным формам проявления духа в этом мире, космическим, коитундальным, сезонным, суточным ритмам, и в них, в узорах их многослойной ткани надежно упрятывает то, что, ставши достоянием интеллекта, забыло, зачем родилось на свет, потеряло дорогу домой. Призрение бездомных мыслей в оргиастике танца — таков эпический пафос ритмических структур "Визита".

х х х

Но оставим ритмические мотивы. Для более детального анализа ритмики текста нужен более точный инструмент: статистический подсчет периодов, вычерчивание кривых пульсации текста на специальных графиках, наложение графиков друг на друга, обнаруживающее узоры, недоступные поверхностному наблюдателю и раскрывающие, быть может, в своей полноте законы движения светил по орбитам, смену исторических эпох и предвещающие точную дату второго пришествия, на что косвенно указывает самое название романа.

Оставим эти важные труды другим исследователям, вооруженным лучшей техникой и более добросовестным. И двинемся дальше, в глубь таинственных, подобных лесу структур, ведущих в лоно романа, в место, где нашла себе приют холодная рассудочность автора, скрывшись от его же неукротимого экстаза.

И тут мы, как в сказке, попадаем в совершенно иной пейзаж. Это уже не танец безумной менады, а лужайка, пикник, завтрак на траве. Беседа — тихая, не слишком оживленная, нигде не прорывающаяся в спор, конфликт, драку. Умиротворенный разговор друзей. ~~Многие~~

Мысли, потерявшие дорогу домой, застрявшие в разное время и по разным поводам в памяти Гройса, вовлечшись в лоно ритмических стихий, обнаружили себя неожиданно, как в некоторых повестях Э.Т.А.Гофмана, за обеденным столом уютного особняка, где ничто не мешает предаться воспоминаниям или обменяться ничего не значащими соображениями — и при этом не быть ни прерванным, ни оспоренным. Когда гул неистовых оргиастических конвульсий макромасштаба формы становится привычным, читатель начинает слышать иные, тихие голоса — это голоса, что то повествующие об Андрее, о том, что с ним приключилось или могло произойти. В беседу вовлечены разные собеседники — разные по словоохотливости, профессии, культурным склонностям и привычкам. Все это, разумеется, выражено средствами языка, с помощью характерных особенностей речи, словом.

Гройс не придает этим бесплотным собеседникам, оказавшимся "по ту сторону танца живота" гротескно-социальных черт, не использует каких-либо диалектов, он если и пародирует их, то в прозрачной атмосфере чистой мысли, чистой парадигматики умов. "Ираклий, Тихон, Лев, Фома сидели чинно вокруг стола", — как сказал некогда поэт. Тот же дух чинности и спокойствия царит в тихих голосах этой пьесы, напоминая читателю, знакомому с манерой автора говорить, его собственную речь, льющуюся плавно и никогда не приобретающую резких, режущих темпов.

Эти тихие собеседники, ставшие как бы случайными свидетелями входа Андрея в комнату, не напоминают нам пресловутых героев детективных романов, ухитряющихся видеть в одном и том же событии вещи разные и несовместимые. Нет — в этих воспоминаниях все сходится, но при этом и не повторяется. "Единство в разнообразии" — античный принцип совершенства, проводится здесь Гройсом с помощью простого, но чрезвычайно эффективного приема — интерпретативного перевода на специальные языки субкультур. То мы видим Андрея глазами психоаналитика, то его движение — взглядом психолога, то стол очами физика. то самую речь Гройса, едва отзвучавшую, слышим в комментариях ученого-грамматика.

Мы, конечно, понимаем, что компания мудрецов обязана своим миролюбием автору, тому, что все их реплики — не что иное, как обрывки его собственных мыслей, что он тешит себя в часы досуга, перебирая четки современных культурных парадигм, бесконечно разнообразя утлый и ограниченный мир повседневности, в которую заброшена его судьба.

Загадочное поблескивание очков Гройса, прислушивающегося к звукам мира, и все же не решающегося войти в него, отсвечивало мне с каждой страницы романа. Так ли случайна выбранная им фраза,

думал я, представляя себе Андрея на пороге комнаты, еще не вошедшего в нее и, в сущности, не желающего входить, так как вид стола, заваленного бумагами, отнюдь не прельщает /хотя и не пугает/ его.

Тут зарыта одна маленькая собачка, почти щенок — название романа. Мне привелось обсуждать это название и с автором, и на страницах которые читатель, уже видимо пролистал, но подлинный смысл его я понял лишь сейчас — очень простой, человечески ясный смысл. Для того, чтобы его понять не нужно, как предлагает автор, вслушиваться во внутреннюю форму слова "визит" и обнаруживать в ней "видение", обозначающее то, что Андрей представлен в романе преимущественно своими зрительными способностями. Это, конечно, правда и "из песни слова не выкинешь", так оно и есть. Но "главная правда", как говаривал когда-то Бродский, состоит в том, что визит — это нечто временное. Визитер приходит и уходит, он не остается. Так и автор, — гость в этом мире, дает нам понять, что он ненадолго, что во время своего пребывания здесь он готов развлечься перебиранием речевых четок наших разорванных субкультур, но, включив это занятие в магическое танго танца, не намеревается продолжать его до бесконечности; всему, в том числе и ему, наступит конец. И этот конец, который с точки зрения структурных принципов, порождающих текст, совершенно непредположим и выступает как чистый произвол автора — наступает в главе десятой, где Гройс с ехидством добавляет в исходную фразу лишь: "автор информирует читателей романа "Визит", что". Это уход, конец "Визита", расставание с читателем, плачущим, как ребенок, от жалости, что музыка кончилась. Есть очень странная песенка "Остановите музыку", так вот, читатель готов взывать к прямо противоположному, к продолжению.

Но нет. Наше время истекло, положенные сроки сбылись, роман закончен, беседа иссякла, терпение истощилось, дверь закрывается, занавес опускается, призраки исчезают, рампа гаснет, в зале загораются свет, нет никакого Андрея, и перед нами сидит утомленный Борис Гройс за письменным столом, беспорядочно заваленном бумагами.