

Иван Оносов

Зрение незримости

Хорошее письмо, хорошая литература хороши не персонажами, не типажами — в этом слишком много литературоведения, — а фигурами. В фигуре важны не черты (лица, характера), а очертания, сфумато, которым и написан Кимсан — центральная фигура в рассказе «После полудня».

Кимсан на берегу озера наблюдает спектакль даже не столько вещей, людей, природы, сколько мягко пропадающих из зноя форм: мяч, стаффажные загорающие на берегу, велосипед, дерево, мусор, пыль — пейзаж, к которому применимо прилагательное абдуллаевский. Пейзаж, обладающий мало какими качествами, помимо по-своему притягательной длительности, вызывающей тот безразличный интерес, который заставляет всматриваться в его детали.

Схожим образом устроен клип R.E.M. «Imitation of Life» — с поправкой, разумеется, на разницу в масштабе: у известной группы вместо полудня у озера — вечеринка у бассейна, узнаваемые лица, больше действия, — однако и он состоит из большого многофигурного полотна, и камера всматривается в его отдельные элементы, но с безразличием. Есть сценки, есть то, на что нацелен зум, в фокусе или в расфокусе, но нет общего сюжета, по большому счету, нет смысла, нет центра — есть лишь положение наблюдателя: с краю.

«Я не трогаю жизнь и не желаю, чтобы она трогала меня», — говорит голос в другом рассказе, еще немного смягчая схожими формулировками границы этой центральной фигуры. «Я не касаюсь жизни и не позволяю ей касаться меня», — говорит третий. Кимсан же обнаруживает, что не столько смотрит на эти разрозненные картинки, фигуры людей, предметы и незначительные сцены перед собой, сколько избегает их и отталкивает от себя. Дело не в недостатке самодисциплины или внимания: как бы Кимсан ни надеялся, задержав дыхание, стать частью этого пейзажа, заставив взгляд изучать дерево, листья, пушинку в воздухе, жизнь все равно продолжает идти вне его, отчетливо, и обращая внимание, зрение, слух Кимсана на ее отдельность. Он хочет не замечать ее проявления — но тут же ищет облегчения в прикосновении к камню.

Эта мерцательность (попеременное вливание и отлетание, впрочем, в отличие от концептуалистов, не такое сознательное) не может не оставить свой след на такой фигуре. Как бы ни было приятно думать, что она до сих пор так и стоит на берегу своего озера, что время над ней не властно, что пленка с «Animals», Боланом, Барреттом продолжает звучать, изношившись в магнитофоне, в его, Кимсана, памяти о спасительных звуках во время посиделок с друзьями, в нем зреет кисловатая прогорклость (собственного физиологического, скорее всего, привкуса: тошнота, пот, сукровица), вплавленная в небо годами внешних попыток увлечь эту фигуру «паноптикумом расчетливых поступков», и он учится перенаправлять свои чувства с людей, стачивающих ее человечность, на бесстрастный пейзаж и на спасительную блеклость его палитры.

Эти тексты возвращают в лексикон читателя слово «местность», плохо переводимое на другие языки, однако достаточно конкретное, чтобы при переводе стоять с определенным артиклем, и вместе с тем достаточно условное,

чтобы не ставить определенный артикль перед ее элементами. Наблюдатель переходит в собственный взгляд на то, что за спиной визави, на то, что в окне, на то, что в проеме двери, на то, что на втором, на третьем плане; на то, что обладает зримостью, — это редкое слово описывает у Абдуллаева качество не наблюдателя, а объекта. Абдуллаевский же строй речи учит внимательного читателя делать подлежащее дополнением, смещать несущие суть слова из начала или конца предложения в слабую позицию в середине. Середина июля и середина лета в названиях, второстепенная деталь или оборот, стягивающий начало рассказа с концом, долгие паузы между репликами персонажей, заполненные протяженными описаниями и соразмеряющие длительность чтения с изнурительной длительностью происходящего, — все это подсвечивает напряжение между пустотой речи профессионального писателя-пейзажиста и тем, на что направлен взгляд человека, который внутренне занят?

В поздних фильмах Алена Кавалье, где вычеркнуты герои и сюжет (все равно уже усохшиеся для автора до состояния архетипов, а для зрителя с маломальским кругозором — до набора общих мест), остается лишь скарб цитат из Библии, античной мифологии и Рембо, нехитрый интерьер собственного дома, провинциальная местность вокруг, простенькая камера и звук спокойного голоса немолодого человека за кадром. С этим камертоном и хочется сверить собственный голос в некоторой перспективе: каким я стану через пять, десять, тридцать, пятьдесят лет? Читатель книги Абдуллаева под охристоржавой обложкой перебирает то, в чем может залегать его собственная вероятная причина смерти — не биологической, а духа. Износ от чрезмерного вливания или чрезмерного отлетания? Или, говоря шире, от художественной стратегии в принципе? Откровение, слабо совместимое с дальнейшей социальной жизнью, или бесконечное ожидание оного? Безразличие или, наоборот, растрата («Старый рокер говорит: всё улёт, но — смотри. Ты тратишься. Нужно хорошо, очень хорошо делать своё дело, но нельзя тратиться»)? И — глядя на прямоту спины самого Абдуллаева, его полные внутреннего достоинства редкие проявления, даже (и особенно) в последние годы — что может подкосить мое достоинство? На какой компромисс я готов буду пойти, чтобы сохранить его?

Ближе к концу этой книги к ее немолодому уже обитателю придут или, скорее, явятся за ответами на непроизнесенные, хотя и бесконечно задаваемые самому себе, давно уже ставшие последними вопросы, он не станет сокрушаться «не сделал главного — но чего?», «что-то упустил — но что?» — в этом в том числе и проявится его достоинство. Ему не удастся от болтаться от явившихся, залихватски и немного всплеснув размахивая цитатами из Элиота и Рембо, библейскими и мифологическими аллюзиями — не из желания прикрыться книгочеством, конечно, а потому что сам так устроен, — однако приведших не обманешь, и они скажут в 2018 году в простоте, которую хочется назвать последней: «Тебе надо было снимать фильмы».

Фигура позднего Абдуллаева — это человек с киноаппаратом, тот, который в фильмах Джейлана («Майские облака») и Киаростами («Нас унесет ветер») смотрит на жителей окраины взглядом чуть слишком наметанным и прагматичным; наблюдатель с неизбежным эффектом наблюдателя, искажающего наблюдаемое. Оператор, сценарист и режиссер попеременно находят себя в фигуре, чье повествование с самых ранних фрагментов велось в терминах кино: крупный план, наезд, тревеллинг, панорамирование — и произносятся они

в диапазоне от шепота вуайериста, упорядочивающего так свой опыт, до голоса балетмейстера, заказывающего исполнителю партий то или иное па. Это, однако, может быть и реквизитор: большую и едва ли не самую сильную страницу занимает описание содержимого мешка проходящего мимо бездомного — сухая, с антропологическим подтекстом описей Кристиана Болтански (что принадлежало женщине из Буа-Коломб, что — из Баден-Бадена, что — юноше из Оксфорда, что — ребенку из Копенгагена, кто-то из них жив, кто-то уже умер).

Во «Вкусе вишни» Киаростами маячит не смерть даже, а собственное ее обустройство, похороны и поиски того, кто придет на них (не родственники, конечно), и вес финала берут на себя два долгих плана палитры, содержания и длительности практически абдуллаевских: тень главного героя на пыльной земле, просеиваемой сквозь металлические зубья; его лицо, выражение его лица в вырытой в этой земле могиле. «Путешествие» Абдуллаева тоже начинается с мысли о самоубийстве и о тех, кто придет на могилу: долгая одинокая жизнь, лишенная житейской, тревожит не так сильно, как одинокая смерть. «I need something to fly (something to fly (something to fly — и канон этот может быть бесконечным — over my grave again», — поет Майкл Стайп в песне про соизнательную задержку последнего дыхания.

Длительность эта имеет звук — это звук движения зрачков за закрытыми глазами. Фигура в пейзаже становится все более реальной по мере ее отсутствия, неуязвимой по мере исчезновения. Речь идет не об утрате зримости (стачивания тени от листа не сгорающего, а ржавеющего или жухнувшего), а о медленном, вызревающем всю жизнь обретении ее противоположности. В это время наблюдатель смотрит в нужном направлении, но за плечо визави, за окно, в дверной проем, и думает о том, куда бы деть свой ставший теперь не таким уже нужным взгляд.

Лишь в последнем кадре фильма Алена Кавалье «Рай» мы в первый раз видим лицо человека, которому принадлежал этот голос. Теперь он спокойно произносит: «Tout est bien», — и начинают идти финальные титры. Имя на обложке закрытой книги нам знакомо, однако теперь оно значит что-то другое.

Никита Сафонов

Рябь и ритм: опыты чтения

Поезд, проезжающий несколько платформ небольших городов, затянутых голубыми небесами «солнечной Италии», «Двойной полдень», фотография Шамшада с легкой затертой бело-голубой вуалью поверх плоскости мягкой обложки, залитая ранневесенним светом южных широт, память о кадре этой ситуации столкновения с речевыми странствиями, расщепляющими место, где случается чтение. Фергана в Италии, Италия как Фергана в поездке 2012 года, с тем кадром как остановкой между разнесенными континуумами реальности: ритма чтения написанного, последовательности и скорости размазывания