

Алексей Порвин

Игра по существу

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_298

Мороз С. Кучки небесные.

Москва: Ibicus Press, 2025. — 168 с.

Дебютное собрание короткой прозы Саши Мороз — поэтессы, художницы и переводчицы — минималистично и многослойно размывает границы между жанрами и реальностями: балансируя на грани прозы и поэзии и воплощая принцип диффузии медиа, книга делает акцент на проблемах смысла, абсурда, выбора и свободы, являя собой ироничную и искреннюю попытку осмыслиения литературы и искусства.



Исходные посылки, конструируемые книгой, можно проследить в «Предуведомлении автора», где само пространство, действуя как медиатор памяти, ведет к акту реконструкции смысла. Сравнение времени суток со взглядом — «утро выкрашенное сурьмой, подведенное во все стороны, как глаза» (с. 7) — а также отсылка к фото- и киносъемке как своего рода властной оптике — «воробы противятся съемке в кормушке» (там же) — обозначает сопротивление паноптицизму времени, его дисциплинирующему взгляду, который структурирует реальность, подчиняет ее определенным логикам видения. Дорожки, положенные наспех, «вкривь и вкось по всему пространству парка», можно понять как пути познания, пути искусства, которые никогда не линейны и не предопределены, но несут

в себе следы несовершенства, смещений и разрывов, спонтанно возникая в процессе ризоматического движения. Контакт с моментом «сейчас», переходящий в воспоминание, — это не только отсылка к бергсоновскому *durée*, где настоящее не изолировано и в своей неоднородной длительности пронизано прошлым, но и к «ауре» Беньямина, и тогда сопротивление механической репродукции (фото, кино) места, насыщенного уникальной историей и переживаниями, становится еще более обоснованным.

Книга провоцирует. Провокативно заглавие, его шрифт с ломанными линиями, провокативно посвящение «всем героям мультфильмов» (с. 6), которое можно понять не только как жест расширения субъектности, но и как иронический разрыв с традиционными представлениями о связи между автором, читателем и реальностью. Сознательно выбирая инстанцию, которая не может быть реципиентом, Саша Мороз тем самым признает кризис адресации и подвергает сомнению саму идею адресата и читательской рецепции. Посвящением задается тон: перед нами попытка взаимодействия со сферой симулякром, а также признание того, что современная культура в значительной части существует не в области подлинного, но в сфере вторичных знаков, подпитывающих себя своей же искусственной средой. Мульгерои здесь — метафора человеческого существования: их жизнь лишена подлинного выбора и обречена идти по заранее написанному сценарию — как у камюанского Сизифа, вынужденного вечно повторять одни и те же действия. Посвящение приглашает в игру — туда, где мульгерои, воплощая в своей реальности аб-

сурдность, цикличность и предопределеннность, сохраняют тем не менее — пусть и умозрительно — статус своего рода «аватаров» художественного опыта, с которыми зритель может отождествиться.

Еще одно приглашение в игру, помогающее понять исходные установки книги, это эпиграф из Андрея Левкина: «Тогда — раз уж начались эти слова — тут может быть какой-нибудь проект. Не описание места, а разрозненные кучки, из которых что-нибудь можно составить» (с. 12). Предлагая не «описание места» (то есть фиксированное представление реальности), эта цитата — вполне в духе постструктуралистов — указывает на процесс сбиения смысла из отдельных элементов, что отражает децентрализованную природу языка, переживание которой оказывается чрезвычайно важным для Саши Мороз. Фраза «раз уж начались эти слова» указывает на то, что машина языка запущена до того, как автор к ней обратился, и свобода творчества в определенном смысле оборачивается снятием с себя ответственности: начав говорить, автор включается в уже запущенный процесс формирования смыслов, в качестве своей цели заявляя не создание устойчивой картины реальности, а «проекта», построенного из разрозненных элементов.

Осознание кризиса адресации получает свое развитие в первом же тексте книги «Тост», где обращение к гостям оборачивается сбоем речевого акта: «Дорогие. Кто ж так начинает. Дорогие. Бред какой-то. В общем, дорогие. Дорогие. Нет. Это невозможно» (с. 13). Ситуация застолья, в которой социальные ритуалы подвергаются сомнению, разрушению илиискажению, встречается в литературе достаточно часто, но для Саши Мороз подобный контекст имеет особое значение. Тост, предполагая перформативность, призван объединять людей в общем символическом действии, однако речь терпит крах и не выполняет свою функцию, сводясь к пустому рефрену. Адресаты обращения обижаются и уходят — возможно, отвергают саму идентичность, которую им навязывают, что только усугубляет осознание фундаментального кризиса, являющееся важной предпосылкой всей книги.

Игра начинается, и книга завлекает в свой мир, где «любовь к кинематографу сказывается на атмосфере» (с. 99), напрямую используя, обнажая и смешивая приемы литературы и кинематографа. Списки, документальные вставки, «закольцованные» повествование, пропущенные слова, абсурдистское дробление событийности и расщепление нарратива, монтаж (прежде всего, джамп-кэты), крупные и общие планы, размытая фокусировка, репортаж, «ручная камера», иммерсивность с детальными описанием проживаемого момента, вставки «непрофессиональной съемки» — все это присутствует в книге, сообщая тексту особую динамику и насыщенность. Иногда прием обнажается, как в рассказе «План», где бытовой мир, обнаруживая в себе клише, входит в восприятие ироничным и слишком буквальным клиффхэнгером: «...с балкона свесился велосипед, как машина с обрыва (в каком-то количестве кинофильмов)» (с. 22). Ситуация, в которой осмыслиается целеполагание: «Мы здесь не для того с вами оказались» (с. 23), предсказуемо ничем не разрешаясь, воспринимается как продолжение этой прерванной кульминации.

В целях игры с границами литературы и смысла исследуется и сама механика писательского дела. Так, рассказ «Нужный текст» (с. 50) есть презентация (внутренней?) речи: признание «нужности» того или иного текста как акта писательской власти, который создает границы реального, поднимает множество вопросов, актуальных для современной литературы. Процесс отбора, став центральным смыслообразующим элементом, замещает собой все остальное — даже автора как абсолютный источник смысла. Например, вопросы о политике отбора и обо всех текстах, оставшихся в статусе потенциальной возможности, о насилии в целях создания смысловой структуры, об установлении нормы, о творческой свободе — о том, как можно оказаться за решеткой своей же оптики, складывающейся из кри-

териев подобного отбора. Этот рассказ рассматривает проблему институциональной, эстетической и политической власти, так как включение и исключение — два краеугольных фактора, формирующих не только материю литературы, но и само литературное пространство.

Еще один автор, важный для Саши Мороз помимо упомянутого Левкина, — это Александр Ильянен, эпиграф из которого предваряет рассказ «Лед»: «Опять геометр. фигура: треугольник. (Спиноза прибегал к помощи т. для объяснения “свободы”. Иначе видно не объяснить)» (с. 98). Кажется, отсылка к Ильянену — не только жест преемственности, но и приглашение воспринимать книгу непосредственно через призму философии — в самом ли деле мир есть набор структур, в которых позиции предопределены, а свобода начинается с осознания структуры? Похоже, Спиноза, а вместе с ним математический метод с его строгостью, доказательствами и аксиомами нужны Саше Мороз для того, чтобы подчеркнуть конфликт чувственного и рационального, а также чтобы попытаться вместе с читателем обнаружить жесткую структуру за внешне хаотичными событиями. Структуру в рассказе обозначает лед, который «режут», и это совпадает с пробуждением субъекта, чье сознание скользит по культурным кодам и пластам времени и, кажется, ни за что не цепляется: Петербург — Триер — воображаемые брички — эпизод падения на лед — клубничный пломбир... Поток сознания неостановим, ассоциации множатся, однако треугольник (тезис — антитезис — синтез? божественная триада?) пропускает сквозь текст — это и мужчина, стоящий в позе «собака мордой вниз», и три цифры на кодовом замке, которые все никак не получается нажать... От структуры никуда не деться, система детерминирована.

Но даже такая ироничная, философская и мастерская игра обнаруживает свои границы, когда сталкивается с чем-то ускользающим от деконструкции, что воспринимается как акт этического сопротивления. Это — попытка говорить *реально и по существу* в мире знаков и симулякров, и возникает она при столкновении с тем, что связано с пределами языка — например, со смертью.

Пример подобной попытки — рассказ «Птичье молоко», описывающий смерть друга, в котором выход из символического в реальное, в то, что не укладывается в игру знаков, оказывается неизбежным. «Птичье молоко» — это история, которая медленно развивается сквозь скромно описываемую больничную повседневность, где обыденные действия обретают неожиданную и порой мучительную глубину. Язык точен, лаконичен, дозирован, лишен стремления впечатлять: кажется, только так и можно говорить в ситуации, где многое нельзя сказать вслух. Перед лицом смерти не может быть «правильных» или «неправильных» слов: рассказчик говорит сдержанно, но в его голосе чувствуется нечто, что прорывается сквозь суховатую наблюдательность — некое упрямое, почти детское стремление найти хоть какую-то опору среди вещей, вовлеченных в поток необратимости. Это голос человека, который одновременно и заботится, и наблюдает со стороны, балансируя на грани между необходимостью быть рядом и желанием залиться в рыданиях — голос одновременно нежный и отстраненный, уравновешивающий эмоциональную уязвимость мягким остроумием, он раскрывает глубоко человеческое стремление воспротивиться и вместе с тем примириться с болью и утратой. Сюжет развертывается в лиминальном пространстве, где любовь, долг и свобода сосуществуют, неся своей противоречивостью тот самый неуют, что сдергивает пелену с обыденных вещей. В удушающей реальности болезни и утраты пропускает импульс эсказизма, подчеркивая тяжесть настоящего момента, при этом динамика между персонажами избегает клише романтической или семейной привязанности, за счет чего обретает — по-своему мучительную — тонкость и такую же неопределенность. Отношения между ними сложны, здесь нет привычных ролевых схем, как нет от-

четливой границы между любовью и долгом, между привязанностью и необходимостью сохранять дистанцию. Это отношения, в которых слова обречены обретать глубину, продиктованную близостью к смерти, однако эта глубина не безвольна — она обнажает возможность подлинного соприкосновения с Другим, когда больше нет возможности и причины скрываться за языковыми конструкциями, когда любовь предстает не как ритуализированная форма или повторяющийся паттерн, но как зыбкая, неугодная территория, в границах которой невозможно установить четкие ориентиры и вычертить границы.

Сопротивление в глубоко личной атмосфере этого рассказа обнаруживается в том числе тогда, когда искусство, музыка и язык становятся опорой и пристанищем: «Ты кричал Freedom, Freedom! после прослушивания альбома The Swans, а я боялась выйти на кухню, чтобы тебя не спутнуть» (с. 106). Эмоциональное напряжение достигает кульминации в незначительных, душераздирающих деталях: «Пока мы ждем установку веревки, я держу на вытянутой руке твою капельницу. Изображаю торшер» (с. 105). Однако надвигающееся присутствие смерти пронизывает текст без явной драматизации; вместо этого оно проявляется в тихих, ничем не примечательных моментах заботы и товарищества. Повествование объемлет противоречия — юмор и горе, отчужденность и интимность, абсурдность и глубокую ясность, оставляя у читателя очистительное послевкусие сладковатой горечи и боли. В этом рассказе можно видеть не просто смену стиля, а философский жест, обнаруживающий пределы иронии и заставляющий читателя столкнуться с тем, что выходит за границы языка и игры. Способность на подобные жесты довольно редка и, хочется надеяться, позволяет говорить о широком диапазоне писательского дарования.