

Алексей Порвин

# Аркады голоса

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_195\_5\_328

**Явлюхина Н. Цикады холода  
(Дневник наблюдений за климатом).**

СПб.: Jaromír Hladík press, 2024. — 80 с.

Книга Натальи Явлюхиной «Цикады холода» — о том, каким может быть письмо после разоблачения прозрачности языка, когда язык работает не как зеркало или «окно» в реальность, а как наполненный вещностью излом, как заговорившая и запевшая трещина в пространстве напряжения между знаком и вещью, между реальностью и ее пережатой, воспаленной репрезентацией. Демонстрируя решительный отход от субъектно-объектной модели репрезентации, вместо последовательного описания предметного мира или событийного ряда Явлюхина сосредотачивается на создании языкового поля, в котором первичны не объекты, а интенсивности, процессы, модальности становления.



Книга — самой текстурой языка, его музыкальностью, чисто поэтической способностью удерживать слова в потоке и сопрягать их дыханием — доставляет удовольствие, то самое *le plaisir du texte*, о котором писал Барт. При этом повседневное заостряется, переводится в возвышенный регистр особого свойства — не через романтизацию, а через разлетающуюся осколками агрессию языка, направленную на сам язык, когда письмо вгрызается в те его поверхности, которые, казалось бы, почти до мертвенного блеска затерты каждодневным использованием: «Скамейки растроены черно-сырым блеском сирени, в котором, в стремительно раздающейся пропасти из амальгированных скосов, юные целуются с опасной, заводящей в тупик прилежностью» (с. 16).

Текст, опираясь на онейроидную логику, наполнен чувственной тяжестью предметного мира, и с наслаждением, порой слишком явным, перебирает реликты разваливающегося языка. Динамическое, вибрирующее бытие здесь выражается в том числе с помощью причастий, которые удерживают действие в подвешенности, как если бы все в мире находилось в промежуточном состоянии между еще не бывшим и уже состоявшимся: «...заиндевелый полукруг стальных ларей с треской и клубникой, щелкающий единственной рабочей кассой, не ведущийся на коматозные выкрики с мест, доползших до финиша дразнящий особой деликатной жестокостью, снисходительной пастырской нотой юный, вчерашний танцующий подросток» (с. 33).

Возможно, по этой причине на первый план в книге выходят не вещи, не события, а актанты иного порядка — интенсивность, процесс, ступение смысла, различие. Причастия, являясь грамматическим выражением онтологического сдвига от сущности к становлению, в текстах этой книги работают так, что создают проживаемый континуум изменений, который лишен однозначной субъектной точки сборки.

Иногда кажется, что восприятие перенасыщено и потому болезненно, что опыт «тонкого» созерцания невыносим, но и в такие пиковые моменты сквозь текст проступает этическое и поэтическое внимание — пристальное, порой переходящее в любовное. Это — внимание к обыденному и неприятие его клишированности: «Заснеженный велосипед, прислоненный к перилам пандуса, отражается в граните и кислороде. Они нарядили елку осколками зеркал! Я ждала этого миллион улиц» (с. 45).

Книга состоит из двух глав — «Цикады холода» и «Дальше только огни». Цикады, безусловно, многозначный символ в культуре, но возьмем ближайшую ассоциацию — это, конечно, цикады из платоновского диалога «Федр». Некогда они были людьми, но после рождения Муз и появления пения пришли в такой восторг, что забывали о еде и питье и умирали. Цикады у Платона — носители дара Муз: родившись, сразу же начинают петь, и пение из самозабвенно. Если это воспринять как отсылку, то в «Цикадах», давших название всей книге, можно увидеть антиплатонизм как метод письма — Явлюхина не поднимает реальное к идеальному, а рассыпает его в интенсивностях. Она предпринимает попытку вернуть бытию движение, потерянное у Платона и последовательно отсекаемое той литературной традицией, которая из Платона проистекает и основана на вере в идеи, в иерархию форм, в двойную оптику и связанные с ней бинарности, в сверхчувственное происхождение истины и в говорящего субъекта как причастного истине.

Голос, однако, избегает захваченности предметным миром, но пульсирует, переходя от вещного к абстрактным сущностям и обратно. Подобные интенциональные акты сознания, формируя акт переживания, подобные парадоксальные движения то «вверх», то «вниз» в пространстве, где такое движение невозможно, прочерчивает в воздухе арку, а затем еще одну и еще — ритм их возникновения настолько интонационно выверен, что они складываются в аркады, сквозь которые читательское внимание завлекается во все более интенсивное переживание, в транс, в глубинах которого, возможно, открывается истина о том, что никаких высших сущностей «над» вещами нет. Здесь можно увидеть, как создание нарастающего различия внутри схожести ведет к интенсификации, при этом абстракции — это не автономные реальности, а функции опыта, языка и тела, при этом переход к абстрактному — не движение к чистым идеям, но углубление в тело языка.

Однако модель читательского опыта — движение через череду арок — была бы далеко не полной и в некотором смысле оторванной от современности, если не учесть того, как язык Явлюхиной становится интерактивной, чувственной и зашифрованной средой быстрой сенсорной перегрузки. В этой среде обилие стимулов является испытанием рефлексов читательского восприятия: непрерывное действие, сложные связи, нарастающая сложность — все это приводит к тому, что из обыденности вырастает чудовище языка. Это чудовище можно победить, но можно и воспринять весь процесс игры как необходимый опыт становления подобным чудовищем. В этом смысле такая проза может быть понята как своего рода «текстуальная аркада» — не по формальному сходству с жанром компьютерных игр, а по принципу действия: мир письма организован как многослойная интерактивная среда, в которой читатель не интерпретирует, а вовлекается, «играет», наращивает *аффективное* участие. Субъект здесь не центр, а переменная точка входа в сеть смысловых колебаний, где само бытие письма пульсирует между сном, реальностью и их грамматическими преломлениями.

Намекая на музыкальность и поэтичность, отсылая к мимолетной, но интенсивной сущности бытия, глава «Цикады холода» уже своим заглавием предъявляет поэтическую формулу огромной плотности. В подобном сращении несовместимого «цикада» — это пронзительный, в каком-то смысле инородный голос объекта,

а «холод» — не только мертвая среда, но и отказ вовлекаться в нее. За каждой главкой, поименованной «Цикадой» (например, «Цикада керамическая», «Цикада темнотневья»), прослеживается желание разложить текст на самозвучащие и потому предельно самодостаточные фрагменты, каждый из которых прирастает оставленным миром и его предметностью, обретшей чуть ли не физиологическую способность говорения.

«Цикады» Явлюхиной, эти насекомые, обладающие текстуальным телом, есть результат превращения речи в избыточную, интенсивную, лишь во вторую очередь предназначенную для передачи смысла, но поющую из ледящего жара реальности с ее произвольными смещениями: текст работает между платоническим и доплатоническим, где слово не служит истине, а голосовым ритмом сверлит мир насквозь, порождая дыры размером с Реальное. В «Цикадах» речь Явлюхиной буквально отстаивает право многослойного, подвижного, чувственно-переизбыточного мира быть не менее онтологичным, чем платоновская «идея» с ее статичностью.

Особое значение в «Цикадах» имеют островки незначительного и утилитарного — металлобаза, теплотрасса, пустыри, «Дикси» и т.д., что являет собой не только переключку с объектно-ориентированной онтологией Хармэна, *пунктумом* Барта и «пульсирующей материей» Беннет, но и попытку создать свою, авторскую эпистему мира, восходящую, возможно, к Шкловскому и формалистам с их вниманием к обыденному как эстетическому объекту. Текст Явлюхиной живет онтологическим поворотом обыденности, смещая фокус со «значимого» и «эстетически оправданного» на все, что часто исключается из поля письма. В результате высвечиваются предметы, обладающие своими ритмами и неантропоцентрическим типом бытия, не сводимым ни к функциям, ни к человеческому восприятию. Явлюхина показывает, что вся эта инфраструктурная среда не инертна: встроенная в текстовый поток, среда являет собой почти вегетативную чувственность неживого, подобную пульсу. Это — оптика, построенная на убежденности в том, что миру для того, чтобы иметь ценность, вовсе не обязательно быть одушевленным: «пока электричка волочится от залатанных стройплощадок к энигматическим металлобазам, на чьих стертых циклоном задворках полувагоны “Новотранса” синеют застопоренными знаками поступательного сдвига, жестоко и тщетно зеваешь, выхватывая в жирных колыханиях зрелища, в серо-лунной духоте привокзальные “Пятерочки” с ледяными хлебными отделами...» (с. 19).

Текст «Цикады холода» — своего рода машина по собиранию аффекта, где письмо есть провал в несовместимость между реальностью и ее отражениями. Переживания мира за пределами субъекта идут рука об руку с «барочностью» стиля, где гроздь фраз, смонтированные фрагменты, лучи внимания переплетаются с ощущением мира как сети из связей и аффектов. Несколько иное впечатление производит текст «Дальше только огни» — знаки препинания здесь упраздняются, речь становится более суггестивной, фразы не просто возрастают из тишины, но наползают друг на друга: аффект не просто собирается, но сгущается, завлекая в гипнотический поток.

Смена стиля — от более-менее структурированной прозы к текучей, гипнотической речи — может быть прочитана как смещение модуса субъекта, формы восприятия и даже бытия. Кажется, Явлюхина пытается выйти из структурированного письма и приблизиться к телесному опыту памяти, к доязыковому опыту, а также к ощущению как таковому. Выходя за пределы властной формы языка, подобное письмо помогает субъекту раствориться в языке, отдаться ощущению утраты контроля над потоком речи. Если «Цикады» поют, то «Дальше только огни» воспринимается как резонанс, эхо, гул, разрушение порядка: это не просто переход к го-

лосу, но переход к речи, грозящей уничтожением структуры. Эта угроза, однако, почти сразу оказывается ложной, несмотря на то что «каждый дух натаскан против внятности» (с. 59), и смысл, находясь на грани распада, не распадается, речь сохраняет свою связность, лишь изредка склоняясь в абсурдистское или непредставимое. Любопытно, что цикада у Платона — это существо, поющее до смерти, живущее только в песне, без еды и питья. То есть цикада — это своего рода высшее выражение логоса, доведенного до предела, тогда «Дальше только огни» это то, что наступает после смерти цикады, то есть после смерти Логоса, это пение без тела, тело без закона, звук без имени.

Воспоминания, в том числе, детские, в тексте «Дальше только огни» можно трактовать как попытку прорваться к реальному до-«я», к «хоре» Кристевой, к доязыковому пространству: в таком ракурсе текст без знаков препинания — а значит, и без отцовского закона — можно уподобить археологическому усилию, где чтение становится скольжением по фрагментам речи, растворенным в телесном и в материи. Этот текст можно читать как раскопки материи памяти, где каждое слово — это обломок тела, боль, желание, ощущение. Это не речь субъекта, а дыхание того, кто еще не стал «я».

Книга Явлюхиной по-своему возвращает читателя к истине о том, что восприятие — это всегда нагруженное, исторически обусловленное и уязвимое пространство, и опыт его перенасыщения означает, что чувствительность доходит до предела, когда сам субъект начинает ломаться и расщепляться под напором стимулов. Но в случае Явлюхиной восприятие в подобной невыносимости обретает свою подлинность: письмо производит впечатление большой художественной силы в том числе и потому, что за ним стоит закаленная способность выдерживать присутствие мира, не обращаясь к редукции, к упрощению или к защите.

Реальное, проступающее сквозь тексты книги, обжигает и опустошает. Это — огонь, в котором исчезает устойчивость мира, но обретается устойчивость в языке: именно исчезновение, пустоту, интенцию без наполнения фиксирует Явлюхина, переживая реальное как боль и как источник подлинности, благодаря чему книга становится следом опыта, который сам по себе невыразим, но без которого язык не обрел бы ту огромную глубину и осязаемость, достигнутую в книге.