

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

ландшафта в окне, территориального смещения тела и мысли. Провал в эту рябь застывших, как иссохшая от жара порода, опытов, точнее — осадочного воображения опыта письма в опыте чтения путем работы с пластикой ритмического аффекта, заложенного в записи. Проживаемый ритм чтения, движение вдоль полотна и развивающегося потока, был возможен только обращенным в эту рябь, производящую в плотности страницы и посреди отдельных рече-тактовых оборотов двойной эффект ослепления: двойной полдень для языковых структур и их носителей-передатчиков, погруженных в организованный хаос информационной сообщаемости. Проживаемый ритм — ритм выпадения из линейности путей (дорожного) сообщения в пересборку погодных условий информационного поля и спутанных способностей ощущения-мышления/воображения-действия. Углы Уффици, пустые панели среди экспозиций пейзажей, отпечатки чтения в памяти на фоне замедленной муты Арно.

Результатом этой исходной встречи стало «письмо автору» о мгновенном переживании сразу после возвращения в околоарктическую пустыню Северной Венеции — скорее как обращение без обращения, задающее только образ отправленного кода смысла, лишенного обязательств, движения льда в зависимости от сообщения сосудов. Сами редкие письма, вспыхивавшие несколько раз в год в ящиках двух передатчиков, содержали исходно опустошенный ряд тем — вроде неизбежности, размещенной вне необходимости порождения или явления результата, проницаемого для небрежного набрасывания на него всяkim случайнym зрителем считающего устройства, распознающего знакомые смысловые вибрации (например — нарратива), или других вопросов, закручивавшихся вокруг пустоты загадочного абстрактного обмена посланиями после фактов обоюдного чтения. Переписка как форма разметки внезапного опыта вместе с преобразованием письма чтением в определенных точках растягивала (относительно условных нормативов «современных» объемов коммуникации) циклическую длительность, позволяя размечать радикально медленные движения, ставшие продолжением опытов чтения опытов записи в обратной цепи коротких фиксирующих присутствие сообщений. Сторонние эффекты такой формы взаимодействия смещают акценты с результатов письма как продуктов передачи или обмена на практические техники использования «субстанции выражения» как поля возможных условий для опытов реализации сред записи: «Сборники не вызывают доверия. Лучше разворачивать начертания или разбрасывать их по углам своего обитания, как это делали минги (прежде чем главный из них не повесился в урюковой роще) либо как аравийцы до имрулькайса, оставлявшие свои письмена на песчаных свитках»<sup>33</sup>.

В 2018-м Шамшад записал комментарий к одному фрагменту из моего цикла «Шрам соответствий», отмечая, что его интенцией было выразить «само вещество непонимания, соответствующего степени читательского удовольствия». После первых прочтений — обратное непонимание, выражавшее ответное читательское удовольствие. Позже становится понятно, что драматургия комментария в большей степени описывала формат нашего взаимодействия, чем анализ поэтики: провал в четыре всплывающие в памяти трагедии Пазолини, спровоцированный инициалом, и далее — в «переклички полых инверсий на расстоянии, внушающие читателю чувство некой галлюцинаторной настой-

---

33 Из письма Ш. Абдуллаева Н. Сафонову от 1 декабря 2013 года.

чивости небольших промедлений, коротких зияний, в которые, как в лунки, стекают копии дробящихся голосов». Формат взаимодействия как метод, который нашел не просто свое место в нашем диалоге, но позволил сам этот диалог представить как местность, «в которой нас окликает кто-то, которого окликает кто-то, которого окликает кто-то, которого окликает кто-то в сплошных аркадах щемящих фракталов»<sup>34</sup>.

Каждый факт взаимного чтения открывает для другого орнаменты ряби письма: они не очерчивают территорию, но делают само очертание — территорией, само чтение — атмосферным письмом поверх текста. «Такого рода чтение действительно оказывается практикой и техникой — протогеологией языка, исключающей пустоту движения как пустоту (на манер отрицания Ибн Синой возможности объема входить в другой объем). То есть некоторые механизмы чтения обнаруживаются в действительности и позволяют реализовать их на уровне повседневности мышления — своего рода корпореализация процесса чтения, вплоть до плавления городских пейзажей и их производных деталей, чтобы затем перевести этот опыт в процесс письма»<sup>35</sup>.

Возможно, идеальный удел переписки — это совпадение ее внутренних методов с пересечениями особенностей стилей пишущих адресатов, возможность каждого из участников до уверенной неразличимости работать в рамках условного набора привычных жестов. Всплыvавшие порой в ответных посланиях отсылки вроде перечисления фамилий итальянских авторов — «второсортные скапильятуры, едко-тихие сумеречники (палаццески, а не гоццано)... и так — одно и тоже, — включая какого-нибудь сангвинетти»<sup>36</sup>, — выступали такими же вспышками значений или разбросанными ключами, как и контекстуальные переключатели или сбивчивые отзвуки в поэтических и прозаических текстах Шамшада: «За обол / “старик” тебя пропустит, скажем, / по По пройтись, по Сангоне, благолепно простертой в полдень»<sup>37</sup>, — или: «Сразу, вслед за этим, я выделяю обычную сцену: солнечная лава, бушующая с полу-дня между небом и людскими ступнями, — небритые юноши пересекают лоснищуюся, как ужиное тело, чекшуринскую дорогу и на ходу пьют из горлышка пиво, весной, летом, они плетутся к безводному бассейну, чье дно запачкано слизистыми мазками раздавленных насекомых, — судя по потным глухим жестам и смачности искупленных прежде них реплик, они занимают среднюю ступень в блатной иерархии: вовсе не пролог, но кусок обыденных, встречающихся всюду химер»<sup>38</sup>. Это больше чем ловушки для восприятия, почти удержавшегося чуть дольше обычного в проживании развития опыта чтения и балансировке несовпадений динамических структур письма ни со скоростью глаз, ни с проживаемым временем. Эти отметины размечают дополнительные пути развития текста, в котором «сквозь немыслимое для сегодняшних литературных приоритетов проступает некое космополитическое месиво одних и тех же мнимостей, залитых солнцем», а «несколько фальшивых и чужеродных

34 Абдуллаев Ш. Один фрагмент из цикла «Шрам соответствий» Никиты Сафонова // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 306—309.

35 Из письма Н. Сафонова Ш. Абдуллаеву от 12 марта 2022 года.

36 Из письма Ш. Абдуллаева Н. Сафонову от 1 декабря 2013 года.

37 Абдуллаев Ш. Антика // Абдуллаев Ш. Перед Местностью. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2017 (<https://www.vavilon.ru/texts/abdullaev5.html>).

38 Абдуллаев Ш. Другой юг // Абдуллаев Ш. Другой юг. М.: Носорог, 2020. С. 79.

компонентов образуют подлинность целого»<sup>39</sup>. Кроме того, они размечают «общее ирреальное настроение» в стремлении «довести описание предмета до предельного натурализма» в «страхе перед действием и тотальностью наррации»<sup>40</sup>. Предметность самого предмета при этом расщепляется письмом, имеющим «конкретные ландшафтные признаки»<sup>41</sup>. Письмо же оборачивается испытыванием чтения — его ритмической неопределенной (не)определенности или определенной (не)определенности, событий, происходящих на гранях темпоральных разрывов, предлагаемых для восприятия, всякий раз терпящего примечательные неудачи, пытаясь удержаться в том же месте, в котором оно дает написанному образоваться, а не только распознает его — так, чтобы постараться не продолжаться вместе с ним, но продолжаться в месте:

Внутри кадра (чуть позже ты вернулся в зал спиной к балконному барьеру, в гостевую комнату, где другой человек, твой близнец, закрыл и открыл книгу, бувар и пекище, открыл и закрыл книгу после смачной фразы «на потолке чернело большое пятно от коптящей лампы» — скорее всего, нетрудно прожить никемную жизнь или превратить ее в опись, составленную при ликвидации) отнюдь не мерещился скачок, чья упущенность усиливалась никому не принадлежащий статичный план, который, казалось, в лучшем случае продолжал спокойную неподвижность заоконной материи<sup>42</sup>.

Дыры вместо тактов и пауз на бесконечной партитуре или схеме сценария, движущиеся среди вместо составных частей повествовательной композиции, невозможные пейзажи, насыщенные вспомогательными процессами, сторонними воспоминаниями, дрожанием жеста, продолжающего блоки течений совокупностей фраз с их постоянной несовершенной незавершенностью — языковой раствор для становления-читающим, но что предлагается прочитать? Сам процесс письма как ситуативную модель автономного континуума, картографирующую своими движениями и глубину выражения, и поверхность содержания? Или становление ритма прочтения в рамках длительности встречи по ту сторону языка и скольжения глаз? Или действенное порождение ситуации, в которой рябь поверхностей языка становится ландшафтом проявления знаковых структур, пластически смешивающих ритмическое, мелодическое и «речитативное» с воображаемым — в структуре текста и структуре опыта чтения?

Феноменолог архитектоники Абдуллаева мог бы предложить, на манер феноменолога архитектуры Петербурга<sup>43</sup>, обращаться к отдельным текстам не

39 Абдуллаев Ш. [Характеристика «ферганской школы】] // Библиотека Ферганы: Ферганский альманах (<https://web.archive.org/web/20071028182321/http://library.ferghana.ru/almanac/index.htm>).

40 Там же.

41 Там же.

42 Ш. Абдуллаев. Фотография // Абдуллаев Ш. Другой юг. С. 134–135.

43 В разделе «Условия восприятия», размышляя о «дистанции», А. Степанов описывает «беспредпосыльочные» и «непредвзятые» умственные действия феноменологического опыта архитектуры: «Было бы неверно утверждать, что здания воспринимаются только зрительно. Глядя на них, я испытываю и двигательные импульсы. Бросаю взгляд то туда, то сюда, и здания воздействуют на меня с разных сторон, перебивая друг друга, соперничая за власть над моим вниманием и поведением».

как устойчивым высказываниям определенной формы (пусть и имеющим свою риторику и поэтику), композицию которых можно оценить содержательно и выразительно, а как к последовательностям фрагментированных объектов (объемов, несущих конструкций, геометрических конфигураций перспективы, отбрасываемых теней, случайных элементов повседневности, декоративных формаций), которые наблюдение ощущает относительно произвольно, порождая в регулярности восприятия сингулярные конфигурации и ряды этих объектов как блоков ощущений и единиц ситуативного движения внутри потоков размеченной длительности. То есть порождая собственную навигацию (ориентацию) в модели чтения. В наиболее явных примерах такое движение демонстрирует специфическое спутывание фигур и фона в блуждании предметов:

К тому же  
недавний картежник, ставший лярвой,  
видит лишь базедову болезнь гипсовых карнатид  
на уцелевшем фасаде наполовину  
пять лет назад властью снесенной  
бирюзового цвета ветхой гимназии<sup>44</sup>.

Посткинематографическая чувственность окружений, поэтическая метаурбанистика повседневности, спонтанность схватывающей позиции и неопределенность воронки памяти, в которую эта позиция погружена, — все это провоцирует мерцание перцептов и аффектов, собирающихся в хореографическую территорию. Интуиция читателя постоянно ускоряется или задерживается, обнаруживая в этих вибрациях еще один зазор: тишина чтения сопровождается постоянным гулом внутреннего голоса, насыщенного скоростями и замедлениями, сжатиями и растяжениями складок языковой ткани, резкими переключениями и нюансированными синкопами — активность этого гула обеспечивает условия (само)организации материи записи, а также перекраивает читательскую ориентацию в отдельных ситуациях взаимодействия с текстом, придавая ей дополнительные импульсы для принятия различимых ритмизованных маршрутов или диссоциации локальных участков темпоральной сборки. Различия физико-логики поэтических и прозаических произведений Абдуллаева в этом смысле указывают на возможность обращения к опыту чтения как опыту воссоздания пространственно-временных континуумов, имеющих разные степени насыщения субстанции выражения рябью языкового ландшафта и ритмом смены ее очертаний и признаков.

В такой «литературной работе» необходимо учитывать «вовсе не композицию, план, культурные напластования ради сократовской иронии или сюжет, а дистанцию, что позволяет пишущему сдаться развернутой стихии сиюминутности».

---

Архитектоника произведений Абдуллаева полагает «зданиями» сгустки смысла, поэтому «если у меня нет иной цели, кроме как рассматривать здания, и если я подчиняюсь не указаниям гида или путеводителя, а только игре архитектурных сил (а таков и есть феноменологический взгляд на архитектуру), то эти притяжения, толчки и послабления командуют моими ногами и тем самым определяют маршрут прогулки» (Степанов А. Феноменология архитектуры Петербурга. СПб.: Арка, 2022. С. 139).

44 Абдуллаев А. Антика (<https://www.vavilon.ru/texts/abdullaev5.html>).

нутной элементарности»<sup>45</sup>. Эта «сияюминутная элементарность» — психонавтическая импровизация, в которой функциональный характер нарративности и историчности имеет форму «хаотичного эпоса», именно последний дает зрителю «право сообщать предмету внутренние или внешние приметы абсолютно конкретного пространства, откуда их нельзя вычленить, без того чтобы не скомкать пейзаж и не рассыпать весь текст»<sup>46</sup>. Импровизация спонтанного письма (как минимум) удваивается спонтанностями чтения. Читатель имеет возможность сообщать предметам приметы пространств, которые «абсолютно конкретны». На что указывает эта абсолютная конкретность места, которую язык, будучи инструментальным средством (а не тем, что *присваивает* себе автора), открывает как артефакт «продолженного настоящего»? Не на сферу, в которой «этическое (или какое угодно) значение взяло на себя ответственность за универсальное существование и захватило обыденность до последнего жеста, до манеры дышать»<sup>47</sup>, — то есть не на область передачи интонаций, ценностей и смыслов, присваивающих себе автора и захватывающих читателя. И не на прозу, схожую с рваным гобеленом или руинами культуры, ушедшей в прошлое<sup>48</sup>. Скорее на «стенографически скучные откровения», которые писатель «коллекционирует на протяжении жизни» — откровения «беззащитного состояния транса» или «счастья в самом прямом смысле»: осознание способности «выпутаться из своей несовершенности без участия извне избыточной опеки». Оставляя себе бесстрастное почтение к миру, бессрочную одинаковость начала и «космополитичную неделимость порыва»<sup>49</sup> в качестве необходимых правил, художественная операция не уводит пишущего в аскезу, но приобретает характер движения, расползающегося по поверхности чтения: пустота воображаемого места, стущаясь и распределяясь в опытной среде, помогает автору «абсолютизировать атмосферу, далеко отстоящую от доминирующих везде мировых заблуждений»<sup>50</sup>.

Между «городом» (логосом) и «предместьем» (фоном) размещается разделятельная линия, на которой проявляется эпоха, выражая «эфемерные состояния, присущие данному ландшафту». Здесь территория еще не прошла свой путь от неопределенной материи выражения до мыслящей инфраструктурной сборки — как в промежутке между письмом и чтением, или в начале чтения как бесконечном начале письма. Навигация в таких теневых и пограничных областях требует не только радикальной уверенности, особых представлений о времени, пространстве и движении, но и постоянного усложнения орудия (языка) для увеличения дистанции от цели. От ритма — к ряби, от вибрации — к пульсации, от территории — к месту, от истории — к слуху. Акустическое бессознательное вместо голоса, постмедиальная чувственность вместо взгляда, не память, а эхология субстанции выражения: привычные аффекты и перцепты лишены интенсивности и силового поля, и читающему необходимо овладеть хотя бы минимальными приметами очертаний сред, в которые

45 Абдуллаев Ш. Визуальная проза для окрестного ландшафта // Абдуллаев Ш. Приближение окраин: Стихи, эссе / Предисл. А. Уланова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 132.

46 Там же.

47 Там же.

48 Там же. С. 133.

49 Там же.

50 Там же. С. 135.

он пытается погружаться. Подобная навигация — скорее жестикуляция. Перформативная навигация, описывающая язык на пределе его существования и жизненных способностей — там, где он становится местом, делая собственное место «здесьним». В последнем письме: «Читая Вас, словно плыву по ферганской горной реке, вливающейся в Маргелан-Сай, в Карадарью, в Сырдарью, в Арал и так далее»<sup>51</sup>, — описание чтения как процесса, работы — такой же естественной, как письмо, сближающейся с ним. Читая, я существую, как письмо: между озером и заливом, двумя сообщенными бассейнами древнего ледникового моря, в просторе пустот, испещренном гравитацией таяния, вихрями, трещинами, мерзлыми узорами: *deserto di neve*.

Сергей Завьялов

## Родовая пыль

...отодвигаться как можно дальше от собственных корней,  
обогащая их в середине разных преград своим уходом.

<...>

рядом с отборной поверхностью родовой пыли.

Шамшад Абдуллаев. Архив

Читая написанное о Шамшаде Абдуллаеве, я ловлю себя на мысли, что одна из его узловых тем — конфликт с собственными корнями, который с годами (поскольку мы знаем его творчество на протяжении почти сорока лет) претерпевал изменения, превращаясь едва ли уже не в свою противоположность в последней книге стихов «Монотонность предместья» (2023), — выпадает из поля зрения читателей, поскольку читатели, пораженные уникальностью текстов, образов, синтаксиса Шамшада, прежде всего занимались другим, более привычным и важным для них, а тема эта все дальше отступала на неактуальную окраину.

Но смерть поэта ставит нас с ним в совсем иные отношения, перенося акцент с читающих — на него, написавшего.

Восемнадцать лет назад я познакомился с узбекским поэтом Хамидом Исмаиловым (*тажаллус*<sup>52</sup> — Белги). Речь зашла о Шамшаде. Хамид без обиняков сформулировал: «Великий узбекский поэт». Я удивился: может быть, это не совсем так? Ведь Шамшад не писал стихов по-узбекски?

51 Из письма Ш. Абдуллаева Н. Сафонову от 12 марта 2022 года.

52 Псевдоним, литературное имя, букв. прибежище (араб.).