

ет, ворует, занимается подлогами и протекционизмом, преследуя свои собственные или корпоративные цели, — автор читателям не дает.

И все же роман Леонида Юзефовича выгодно отличается от произведений, из года в год попадающих в финальный список «Большой книги» в силу определенной тематики или либеральных взглядов их авторов. Кто-то, по всей видимости, пытается регулировать очередность зачисления этих авторов в заветный список, но это не меняет общего впечатления ни от прочитанного, ни от уровня профессиональной подготовки экспертов и членов жюри. Да и сами произведения надолго в памяти читателей не задерживаются.

Вывод, который из этого следует, крайне неутешительный. Хотя «Большая книга» заявлена как национальная литературная премия, в настоящее время ее вряд ли можно рассматривать в этом качестве.

ИСКУССТВО ЧТЕНИЯ

Екатерина ВАСИЛЬЕВА

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ЗВУКА

Эссе

Я сижу в музее перед картиной «Изгнание Агари» кисти Говерта Флинка, ближайшего ученика Рембрандта. Мои глаза находятся на уровне уха Измаила, трогательно оттопыренного и выступающего на передний план из-под непослушных кудрей. Я стараюсь почувствовать вибрации, которые производят в этом по-детски чутком органе слуха безжалостные слова престарелого отца. Доходят ли они до сознания ребенка? Или заглушаются по пути ропотом матери и всхлипами самого Измаила, вытирающего невидимые слезы размякшей от горя рукой?

Я ловлю себя на том, что начинаю вслушиваться в картину, как иногда вглядываюсь в музыку, когда чувствую, что одного слуха недостаточно, чтобы уследить за развитием тем и мотивов. Такие сдвиги восприятия, наверное, не должны удивлять в наше время, наступление которого более столетия назад ознаменовалось планомерным «приведением в расстройство всех чувств», по выражению Ар-

Екатерина Сергеевна Васильева родилась в 1974 году в Ленинграде. Защитила в Германии диссертацию о русской литературе постмодерна. В настоящее время занимается теорией кино, преподает в университете Гумбольдта в Берлине и в Потсдамском университете. Лауреат премии журнала «Нева» за роман «Камертоны Греля» (2011), который в 2012 году вошел в лонг-лист Национального бестселлера и Русской премии.

тюра Рембо. С тех пор стало возможным принохиваться к стихам, ощупывать танец, рассуждать о привкусе архитектурных форм.

В настоящем эссе я хочу затронуть только одну из многочисленных сфер взаимодействия чувств в области искусства, а именно: проникновение звука в литературу, о котором я много размышляла во время работы над своими последними романами — «Камертоны Греля»¹ и «Сон Гермафродита»². Отсылка к акустическому восприятию, явно данная в названии первого из них, присутствует и во втором, хотя и в закодированном виде: русское существительное *сон* созвучно французскому *le son*, что буквально означает *звук*. Но если Грель довольно однозначно прочитывается как владелец или изобретатель (а следовательно, и «слушатель») выше-названных камертонов, то отношения между звуком и Гермафродитом намного более неопределенны. Разве может звук принадлежать кому-то? Не объект и не инструмент, который его издает, а именно сам звук! И разве может Гермафродит (как и любое другое одушевленное лицо) звучать? Не издавать звуки, а иметь некое характерное звучание, по которому он мог бы объективно опознаваться независимо от его желания!

Для того чтобы разобраться в этом, следует подробнее остановиться на образе Гермафродита и — шире — понятии гермафродитизма, каким оно предстает в моем романе. Прежде всего, Гермафродит (ни с большой, ни с маленькой буквы) не является действующим лицом в прямом смысле этого слова. Оба раза, когда мы в тексте напрямую сталкиваемся с созданием, к которому применимо это определение, перед нами всего лишь изображение или даже изображение изображения: в одном случае — гипсовый слепок античной статуи на мифологическую тему, в другом — фотографии начала XX века, запечатлевшие две ипостаси одного и того же двуполого существа, разыгрывающего перед камерой то мужчину, то женщину. Гермафродит ускользает от нас, как ускользает и его идентичность, свободно перетекающая от одного полюса к противоположному.

Именно этот текучий принцип и положен в основу всего романа, раскачивающего повествование, как маятник, который в непрерывном движении многократно проходит весь путь между двумя крайностями, неизбежно возвращаясь затем в точку покоя, откуда в любой момент возможно начало нового цикла колебаний. Следует иметь в виду, что колебания являются одним из самых надежных средств передачи информации, задействованным, в частности, в звуковых волнах. Текст, основанный на колебаниях, отдает себе отчет в периодичности посылаемых им сигналов и отвергает линейный принцип развития истории, все дальше удаляющейся от своего начала во имя маячащего где-то в перспективе финала. Задача прогрессивного, устремленного в будущее текста в том, чтобы неизменно двигаться вперед, избегая повторений, в то время как в волнообразном тексте новизна достигается за счет перераспределения энергии в процессе регулярных вращений к определенным мотивам, символам и стилистическим конструкциям и столь же регулярных отклонений от них.

Итак, главный гермафродит в моем романе — это сам текст, соединяющий амплитудой своих вибраций максимально удаленные друг от друга полюса. Но каков же присущий этим вибрациям звук?

Ответ на данный вопрос неизбежно предполагает уяснение позиции литературы среди других видов искусства по отношению к органам чувственного восприятия. Понятно, например, что музыка прежде всего обращается к слуху, в то время как живопись или архитектура делают ставку на зрение. Со словом дело

¹ Васильева Екатерина. Камертоны Греля // Нева. 2011. № 10. С. 8—131.

² Васильева Екатерина. Сон Гермафродита // Нева. 2015. № 10. С. 6—99.

обстоит далеко не так однозначно. Оно обращается к адресату как через слух (устная декламация), так через зрение (книга или рукопись) и даже через органы осязания (шрифт Брайля). Таким образом, литература, пожалуй, единственный вид искусства, которым может в одинаковой мере наслаждаться слепой, глухой и слепоглухонемой, что создает впечатление относительной независимости от органов чувств или, по крайней мере, их практически полной взаимозаменяемости в процессе получения вербальной информации (ведь нет оснований полагать, что при необходимости не может быть выработан алфавит, целиком основанный, например, на запахах или вкусовых ощущениях!). Эта гибкость придает литературе черты гермафродитизма, позволяя сочетать в одном текстуальном теле те потенции, которые обычно существуют раздельно.

Однако при всем теоретическом равноправии чувств, дающих нам доступ к текстам, два из них заметно преобладали над другими в литературной традиции. Это слух и зрение. Действительно, до распространения письменности художественное слово постигалось исключительно ухом. Разумеется, это не только технический вопрос: до сих пор тексты, изначально рассчитанные на декламацию, узнаваемы в силу особого построения и той роли, которую играют в них акустические эффекты, облегчающие запоминание и воспроизведение: ритмизация, мелодика, а также анафоры и другие типы созвучий. Эти сугубо звуковые корни литературы никогда не были вытеснены полностью, тем более что чтение вслух продолжало широко практиковаться вплоть до средних веков — ввиду ли ограниченной грамотности или для усиления воздействия и углубления понимания. К тому же устное слово культивировалось в театре, проповеди и народном творчестве. Однако большая часть литературы, написанной в так называемых высоких жанрах (в том числе и драматических произведений), предпочитала все-таки обращаться к глазу — причем не только путем выбора визуальных знаков в качестве основного средства закрепления и распространения информации, но и попытками воздействовать на воображение таким образом, чтобы прочитанное воспринималось скорее как цепочка картин, нежели звуков.

Упор на визуальность делает текст более прозрачным, «обозримым», конкретизируя смысл и приглушая акустическую орнаментальность как приятный, но не строго необходимый дополнительный эффект. Это касается абсолютно всех литературных жанров, включая поэзию. Неудивительно, что господина Журдена из комедии Мольера так поразило открытие, что он говорит прозой, а не, скажем, стихами. Действительно, до конца XVIII века разница между поэзией и прозой, как в отношении к слову, так и к своему предмету, не была столь принципиальной. Поэзия, наряду с прозой, занималась изображением и истолкованием окружающего мира, пытаясь прорисовать как можно более четкую картину действительности. Вытеснение из этой картины звукового измерения, нарушающего панорамную ясность и отвлекающего от объективного созерцания, кажется вполне логичным. Так, в оде Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве, при случае великого северного сияния» мы не встречаем ни одной акустической метафоры (не считая упоминания «уст премудрых», которые «гласят» нечто, сводящееся к бесстрастному перечню чисто книжных знаний, то есть остаются, по сути, немymi), как будто ее автор, прозрев для захватывающего зрительного и духовного впечатления, одновременно начисто потерял слух.

Лишь в эпоху романтизма, когда вопрос о разграничении поэтического и прозаического языка встает особенно остро, поэты заново начинают открывать для себя звук, обращаясь к народной песне и заимствуя ее мелодику и гипнотические речевые приемы. Вместе с этим растет скепсис по отношению к зрению и его возмож-

ностям в постижении природы мироздания. Просыпается интерес к невидимому, обнаруживающему себя в «шепотках», «шорохах» и других явлениях, недоступных взгляду. Вместе со слухом обостряется и внимание к тишине, которая в романтической поэзии становится не только естественным условием мирного созерцания, как в классицизме, но и защитой от угрозы оглушающего хаоса жизни, противопоставленного поэтическому вдохновению.

По-настоящему, однако, звук вторгается в литературу вместе с модернизмом. Именно тогда пропасть между стихами и прозой разрастается до небывалых размеров. Сначала во Франции, а затем и по всему миру появляются стихи, изгоняющие из себя, как дьявола, остатки рациональной идеи, отданной теперь на откуп реалистическому роману. Становится очевидным, что поэзия, в отличие от одержимой смыслом прозы, должна прежде всего звучать — заклинать, завораживать, пугать. Вместе со смыслом из стихов исчезает и наглядность, превращающая любые понятия в доступные воображению картины. Отныне поэзия желает быть не понятой, а услышанной!

По времени модернистский сдвиг в литературе примерно совпадает с более глобальными изменениями в культуре восприятия звука, давшими толчок к развитию звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники. В 1878 году Эдисон испытывает первый фонограф. Человеческий голос получает шанс на бессмертие — не в переносном, а в самом буквальном значении слова. Если интонацию Гомера, Шекспира, Пушкина нам приходится реконструировать сквозь бесстрастную оболочку запечатленных на бумаге знаков, то у авторов настоящего и будущего появляется возможность обращаться к потомкам напрямую.

На рубеже XIX—XX веков, судя по всему, расцветает новая культура авторской декламации стихов, о которой мы можем судить по дошедшим до нас архивным записям. Не каждое выступление, разумеется, попадает на звуковые носители, но потенциальная возможность прозвучать в вечности заставляет литераторов трепетнее относиться к собственному голосу и с особенным пристрастием следить за акустическим эффектом своих сочинений. Стихи наполняются звоном колоколов, смехом хрустала, стрекотанием моторов, пением трав, воплем бурь, гудением насекомых, стуком шагов по мостовой, визгом женщин, плачем детей, скрежетом зубов — нет таких звуков, которыми пренебрег бы поэт-модернист и которые бы он принес в жертву созерцательной тишине, идеализируемой предыдущими поколениями.

Однако на этом фронте поэзия вовсе не была одинока, ибо параллельно с обострением конфликта между стихами и прозой наблюдается рождение новой прозы, язык которой, напротив, максимально приближается к поэтическому. Эта проза так же мечтала о прорыве в акустические сферы, активно внося в текст элементы ритма и звукописи, непрерывно прислушиваясь к себе и заставляя прислушиваться других. Совершенствование техники работы с художественным словом шло в ногу с общим техническим прогрессом и предоставляемыми им ресурсами для хранения и передачи информации. Печатная книжка должна была отныне дополниться звуковым архивом — литература постепенно готовилась к смене вех!

Одним из наиболее ярких теоретиков звука в литературе модернизма стал Райнер Мария Рильке. Считая, что писатель должен браться за мир всей «пятерней чувств», он последовательно разрабатывал слух как одно из условий надежности этой хватки. В своих поэтологических, прозаических и стихотворных текстах Рильке ставит многочисленные эксперименты над звуком, то выводя его напрямую из продуктов распада визуальности (посмертная маска Бетховена или череп мертвеца), то размышляя над параметрами акустического целомудрия, дающего органам слуха новые, еще не осознанные возможности, то рассматривает звук как

физический феномен, определяющий свойства любого пространства, даже скованного тишиной.

Но как сегодня, воспользовавшись его размышлениями, двинуться дальше по этому пути? Как укрепить позицию звука в литературе в эпоху, которая не оставила сомнений в том, что безголосый шрифт (печатный или записанный на цифровом носителе) в обозримом будущем останется ее доминирующим проводником?

«Сон Гермафродита» начинается со следующих строк: «Я хочу, чтобы мой роман слушали, приложив к уху, как морскую раковину. Знаю, что слов не хватит. Буду изъясняться птицами, змеями, скорпионами. Так понятнее?» Этим вступлением я открыто заявляю о своем притязании на слух читателя, в то же время прекрасно отдавая себе отчет в том, что роман в большинстве случаев будет читаться глазами — либо в тишине, либо в сопровождении звуков, никак с ним не связанных. Отсюда и образ раковины, которая в определенный момент времени звучит только для одного-единственного уха. Этим звуком невозможно напрямую поделиться с другими, так как условием его возникновения является максимально тесный, интимный контакт с источником. Более того: источник оказывается лишь воображаемым, ибо не производит никакого звука сам по себе. И ушная раковина, и морская на деле одинаково пусты, но в комбинации друг с другом они создают акустическое переживание, реальность которого невозможно отрицать. Именно так я представляю себе идеальные взаимоотношения читателя с моим текстом: столкновение двух встречных потоков желаний, преобразующих существующие помимо них разрозненные шумы в некие сигналы, способные преодолеть изолированность частных восприятий.

По сути, «Сон Гермафродита» — это роман о коммуникации, вернее, о множественности каналов, по которым информация перетекает из одной точки в другую. Текст, ставящий своей целью проникновение в структуру этих каналов, должен непрерывно испытывать их границы, нащупывая слабые места, где возможен переход от образа к букве, от буквы к звуку и обратно. Именно в этом контексте становится понятным намерение героини, отбросив схематичность слов, начать изъясняться напрямую материальными сущностями («птицами, змеями, скорпионами»), которые, впрочем, не могут воплотиться в текстуальном пространстве иначе, как в виде серии внушаемых воображению картинок, намекающих на чувственный мир, но не являющихся его частью. Оперирующее такими картинками повествование обнаруживает свое родство с древнеегипетским иероглифическим письмом. И там и тут смысл может быть расшифрован сразу на двух уровнях — визуальном, то есть заданным внешним подобием изображаемых объектов, и символическом, то есть диктуемым невидимыми для неискушенного глаза законами языка. Отсюда — ярко выраженная наглядность моего романа, его насыщенность описаниями как произведений «зрелищных» жанров искусства (живопись, скульптура, архитектура, фотография, кино, театр), так и предметов повседневного обихода, данных с акцентом именно на их внешнюю форму. Но постепенно к этим видимым образам начинает добавляться еще и звук. Он вползает в пространство романа украдкой, как змея, проникая в зазоры между языком и картинкой.

Следует сказать, что змея появляется в «Сне Гермафродита» в качестве одного из сквозных мотивов, как бы нанизывая текст на свое гуттаперчевое тело, но не навязывая ему определенную форму. Впервые после программного вступления мы встречаемся с ней в кабинете гипсовых слепков (в том же самом, где хранится спящий Гермафродит). При описании кабинета уже прослеживаются определенный сдвиг перспективы и наложение различных восприятий: мы рассматриваем экспонаты глазами наивной маленькой девочки, которая к моменту, когда ведется повествование, уже успела вырасти и стать художницей, а также поде-

литься своим воспоминанием с подругой детства, пересказывающей его читателю. При этом не вполне ясно, когда именно происходил их разговор (или этих разговоров было несколько, и они рассредоточились во времени?) и насколько рассказчица достоверно передает слова или хотя бы переживания героини эпизода. Так или иначе, в тексте о визите к гипсовым изваяниям мы читаем следующее:

Статуи, правда, стояли так густо, что она боялась заблудиться среди них, как в лесу, но остановиться уже не могла. Змея, карабкающаяся по коряге вдоль икры Аполлона, зашипела ей вслед. Марсий, пришурившись, издал трель на дудочке, которую только что подобрал у подола Афины. Раненая амазонка выдохнула последнее проклятие в адрес всего мужского человечества и застыла в предсмертной апатии.

Здесь видно, как к чисто визуальному событию — разглядыванию поражающих ребенка произведений античности в музейной тишине — добавляется акустическое измерение, воспринимаемое исключительно глазом: шипение змеи Аполлона, трель дудочки Марсия, проклятие раненой амазонки...

Далее змеиное шипение еще не раз будет улавливаться читателем на страницах романа. То в воображаемом голосе оскорбленного предшественника на литературном поприще, пытающегося из прошлого обвинить рассказчицу в заимствованиях. То в безмолвной партии змеи, пугающей принца Тамино в прологе «Волшебной флейты», воспоминание о котором прерывается для героя свистом вскипевшего на кухне чайника. То в жутковатом звуке, непрерывно издаваемом в сумасшедшем доме пациенткой, известной под именем (или диагнозом) «женщина-змея»...³

Переход на акустический уровень дает также новые возможности для осмысления закрепленных в культуре за змеей мифологических коннотаций: «Забавно, что за грехопадение отвечает существо, лишенное по сути пола. По крайней мере, мы его не видим и не чувствуем, только род — женский, за которым, как ядовитый шлейф, тянется выдавленное из другой буквы долгое „А“, то самое, что сидит на трубе рядом с „Б“, не замечая третьего лишнего». Стало быть, даже такая основополагающая категория, как пол, становится вопросом определенного звука, отсылающего, конечно, к известному физиологическому органу (с той только разницей, что в данном случае его наличие является женским признаком).

Вообще, аллегорический и метафорический смысл повествования в «Сне Гермафродита» сознательно не отделен от предметного и акустического. Так, уроборос — замкнутая в кольцо и кусающая себя за хвост змея, один из древнейших символов вечности и цикличности бытия — закономерно возникает в тексте как указание на круговую структуру самого романа, последняя фраза которого действительно может прочитываться как непосредственно предшествующая первой. (Подобный эксперимент, только с малой формой, предпринимает, например, Набоков в рассказе «Круги».) Но одновременно с этим уроборос служит также моделью для (неполного) палиндрома, придуманного одним из главных героев, немецким профессором с говорящим по-русски именем Ротик: «Adam saw, even Eve was mad». Эта фраза читается одинаково в обе стороны, если соединить начало и конец, то есть сделать букву «А» в слове Adam исходной точкой для чтения по кругу. Однако, вонзая зубы в собственный хвост, эта фраза-змея заодно заглатывает в свое чрево и прародителей. Грехопадение как потеря контроля над языком, пожирающим и переваривающим своих создателей или, по крайней мере, первоиспытателей?

³ Так как данное эссе опирается на полную версию романа, в нем могут содержаться отсылки к отдельным фрагментам, не вошедшим в журнальный вариант.

«Я люблю такие игры, — признается Ротик в романе, — потому что они по-настоящему дают нам свободу слова. Через них мы получаем способность говорить то, чего не хотим, не понимаем и даже совсем не знаем. Кроме того, наш слух настраивается заново. Вместо содержания мы начинаем наконец улавливать сам язык, а он, конечно, может сказать нам намного больше, чем слова, на которые его когда-то разложили». Именно эта игра-палиндром (где Еве перетекает в even и наоборот) подсказывает ему мысль о созвучии, а значит, и родстве между Евой и Иваном. Таким образом становится возможной новой пара — Иван и Ева, которой Ротик отдает предпочтение перед традиционной, так как в ней, как в гермафродите, соединяется не только мужское и женское начало, но и две культуры и даже два времени: древний Восток в образе Евы обручается со средневековой Русью, образуя шаткий и вместе с тем возвышенный фундамент для будущих поколений. Примеряя на себя роль «русского Адама», Иван старается проложить альтернативный путь в истории человечества, исправив ошибки своего библейского предшественника.

Имя Иван звучит и в девичьей фамилии бабушки главной героини по отцовской линии — Иваненко, которая в свою очередь ассоциируется с первой, апокрифической женой Адама — Лилит благодаря имени — Лиля, а также судьбе разведенной женщины, роковым образом притягивающей к себе (женатого) мужчину. Пытаясь донести до внучки собственное понимание женского предназначения, она вызывает у нее одновременно отчуждение и восхищение. Проявившемуся у героини уже в раннем возрасте протесту против слабости своего пола бабушка Лиля противопоставляет концепцию всеобъемлющей женственности: «Женщина — больше, чем мужчина. Она все мужское в себя принимает, но и свое не отдает!» По сути, здесь провозглашается принципиальный гермафродитизм женской природы, присваивающей себе мужские качества, как Лиля Иваненко (в замужестве Васильева) присовокупляет к своему имени фамилии, образованные от мужских имен.

Чтобы уловить подобные вибрации, приводящие в движение весь роман, необходимо действительно держать его у самого уха, ведь очень часто смысл одного слова можно вывести только из звучания другого.

Но задержимся еще немного на говорящих именах, которых немало обнаруживается в тексте, несмотря на то, что двое главных героев так и остаются безымянными (как, впрочем, и в предыдущем романе «Камертоны Греля», где имена действующих в современности персонажей заменяются на ряд цифр, отсылающих к нотной системе немецкого музыканта, обращающегося к нам из прошлого). Если имя в «Сне Гермафродита» указывает на что-либо, то не столько на качества его носителя, как в классической поэтике, сколько на род связей, пропитывающих реальность, но остающихся в ней часто неузнанными. Язык — в особенности его наиболее чувственная, акустическая сторона — дает нам инструмент для осознания взаимодействий между отдельными сущностями, подчас полярными. Так, фамилия художника Кустодиева на обложке альбома, попавшего в руки двух подростков (мальчика и девочки), отвлекая их от изготовления заданного в школе гербария, перебрасывает мостик от мира растений к миру людей (к которым сам Кустодиев не только относился, но которых воспевал и увековечивал в своих портретах), а также между кажущейся невинностью растительной природы и внезапной вспышкой эротического желания, спровоцированного изображениями обнаженных женских тел, но влекущего детей друг к другу. В итоге из созвучия, содержащегося в корне слова, вырастает целый куст визуальных и мифологических ассоциаций, дающий плоды, сходные по воздействию с плодом дерева познания.

Другой пример «звучащей» фамилии мы встречаем в переведенном с немецкого на русский учебнике по ботанике для гимназии конца XIX века, где автором

значится некий Шмель, прозорливо лишенный издателями инициалов. Господин Шмель выступает здесь не только в качестве наиболее естественного проводника человека в царство растений, но и как посредник между двумя языками и культурами, над которыми он кружит одинаково нежно и заботливо, как над своими любимыми цветами. В этом направляемом инстинктом жужжащем кружении впечатлительному герою слышится не только равномерная неизбежность школьной зубрежки, но и утешительная повторяемость жизненного цикла. Так что начертанные каким-то скушающим шутником на титульном листе парафразирующие Евангелие слова «Шмель, где твое жало?» только подтверждают превращение Шмеля в позитивный субститут смерти, уже преодолевшей саму себя натуральным, биологическим путем — без помощи теологических ухищрений.

Если вернуться к теме взаимопроникновения языков и культурных традиций, то самым значительным гермафродитом здесь, конечно, будет уже упоминавшийся профессор медиаведения Ротик, который в определенной мере действительно является «ртом» романа, произносящим львиную долю монологов. И хотя Ротик вступает в повествование, не владея русским, его взгляд на Россию оказывается для нас направляющим. Может быть, потому что в силу научного интереса к акустическим феноменам он привык скорее слушать, чем смотреть, а слух меньше зрения подвержен соблазну очевидного и больше него готов к неожиданностям. Вот как описывает роман ожидания Ротика от первого столкновения с Россией:

он пока плохо представлял себе, как повлияет на его исследования чужеродная культурная среда. Не обнажит ли она каких-нибудь скрытых противоречий или пробелов в развитой им теории? Ведь даже животные в наших краях изъясняются на другом языке: «ку-ку», «гав-гав», «му-му», а его фамилия звучит как уязвимое производное от того органа коммуникации, которым люди селятся высказать чуть больше назначенного природой.

Ротик сразу счел все это чрезвычайно важным для будущих исследований, потому что и сам звук мог оказаться в России не таким, как ему представлялось раньше. Во многом он тут вступал в область неизвестного и неопределенного, но это его только подстегивало. В одной из забегающих вперед фантазий, за которыми как на буксире подтягивается реальность, профессор уже видел себя петербургской зимой окруженным хлюпающими, как мокрый снег, шумами непереводаемого города, которые вдруг складываются у него в ухе в осмысленный и благозвучный сигнал.

Языковой барьер в случае с Ротиком оборачивается шансом услышать в неродной речи нечто лежащее за пределами смысловых конструкций. Можно было бы назвать это музыкой языка, но понятие музыки здесь оказывается слишком ограниченным. Как язык может быть освоен и записан с помощью соответствующих символических знаков (букв, иероглифов и т. д.), так и музыка описывается нотами. Но всегда — и там и там — сохраняется некий остаток, не поддающийся символизации, а также не исчерпывающихся в словесных образах (таких, как «скрип», «шелест», «крик»). Именно этот остаток и будоражит Ротика, одержимого идеей услышать то, что мы обычно пропускаем мимо ушей за неимением подходящих категорий понимания. В какой-то мере его мечта сродни желанию самой героини-рассказчицы, которая на страницах романа признается: «Хочу сказать то, не знаю что, отвоевать свою правду у общих истин». Но прежде чем сказать, необходимо сначала услышать! Поэтому Ротик так упорно продумывает новые способы анализа акустических явлений, позволяющие ему уловить тот смыслооб-

разующий сигнал, к которому еще никто никогда не прислушивался и который, возможно, никто и не посылал, но в объективном существовании которого он, однако, не сомневается. В отличие от слуховой галлюцинации, теряющей всякое значение за пределами породившего ее сознания, интересующий профессора звук должен, напротив, составить почву для коммуникации между отдельными людьми и неким законом, регулирующим их жизнь, но недоступным пока пониманию.

Но где искать этот сигнал? Очевидно в смежных зонах, где одна сущность переходит в другую, образуя при этом едва заметный зазор, куда может закатиться нечто ускользающее, неучтенное, не поддающееся классификации, а значит, цементирующее четко разграниченную реальность своей неопределенностью. Впрочем, и сам звук как таковой находится ровно на пересечении двух измерений, являясь, если верить Ротику, той печатью, «которая надежно скрепляет между собой место и время». Поэтому исследования профессора (по первой специальности — археолога) сосредотачиваются на реконструкции утерянных связей между отдельными историческими пластами, возможной только вследствие реанимации соответствующих чувственных ощущений. Отправляется ли Ротик в морскую экспедицию на поиски звуковых аномалий, послуживших когда-то прообразом пения сирен, или на концерт Баха, исполняемого на современном композитору инструменте, — везде ему мерещится эхо того умозрительного и в то же время укорененного в самой природе вещей звука, который соединил бы прошлое с настоящим и будущим на манер врывающегося в собственный хвост уробороса.

Надо признаться, что задача моего героя в определенной мере стала и моей собственной. Работая над романом, я также стремилась уловить и в идеале воспроизвести в тексте этот «невозможный звук», перекрывааемый наслоениями языковых, музыкальных и прочих смыслообразующих конструкций, разбивающих наше знание о мире на дискретные единицы. Передо мной стояла цель выйти если не за границы, то, по крайней мере, на границы языка. Вернее, обозначить щели между знаками и дать почувствовать невыносимый шум той пустоты, которая дремлет в них чутким сном Гермафродита.