

Астральное счастье Хуана Карлоса Онетти

Гуцин О. В.,
независимый исследователь, Молдова, Кишинев,
директор инвестиционно-консалтинговой компании DAAC-Invest,
oleg_gusin@mail.ru

Аннотация: В статье «анализируется» феномен «счастья», который в романе Онетти «Короткая жизнь» является хоть и подразумеваемым, но все же центральным. Анализ данного феномена проводится не в субъект-объектной перспективе, а на «я» — «ты»-«субъектной» дистанции. Именно на такой предельной близости, именуемой астральным измерением, впервые «дает о себе знать» «гравитация» феномена «счастья» со всей его «беспокойной жизнью» динамических связей и отношений. При этом само изложение развивается уже по иной, имманентной этой дистанции логике, практически не знакомой классическому субъект-объектному дискурсу. Здесь любая попытка схватывания того или иного явления тут же откликается его ускользанием вне- и одновременно внутрь себя, упрятываясь за тем или иным случайно высвеченным образом, обретающим статус особенного, выделенного.

Автор статьи не пошел по пути классифицирования всех прямых и косвенных сюжетных интерпретаций романа, очевидных и предполагаемых. Важно было понять, из какого истока происходят как отличные друг от друга многочисленные сюжеты, сами по себе не содержащие отсылок на какое-либо объединяющее их общее, так и само требование их отличия. Выяснилось, что на этом требовании покоится основание астрального измерения с его энергичностью и агональностью населяющих его самостей («чувственных тел»). В разрастающейся множественности фабул и идентификационно-ролевых партитур феноменально проявляется общая астральная канва главного персонажа, которая заключается в обретении им, в конечном счете, высшего вне-сюжетного необусловленного всеохватного счастья.

Ключевые слова: астральное счастье, подлинно происходящее, «чувственное тело», самость, «я-ты-лицо», орбита личности, астральное бытие, фактичность, обратная фабула, конфабулированный сюжет, агональность, идентификационно-ролевой триптих, энергичность, луч-взгляд, сознание, маска, персонаж, жизнь, смерть, бессмертие.

*Я ежедневно воскресал... по-молодому
гордо, а может, глупо подняя голову, и лицо
мое расплывалось в блаженной улыбке,
и я шел... и медленно оборачивался, чтобы
убедиться... я — в вечном настоящем,
нечему питать память, не в чем каяться.*

Х. К. Онетти. Короткая жизнь¹

С чем обращается к нам произведение литературы? Вряд ли кого-то можно озадачить подобным вопросом. Со школьной поры нас учат в кратчайшие сроки раскрывать замысел литературного произведения, а заодно и всего творчества того или иного автора, принимая во внимание проблематику его социально-исторических обстоятельств, его биографические и психологические особенности. Не оставив безответными вопросы о форме и содержании, стиле и целях, обозначив точки пересечения с современностью и зоны актуальности, мы, как это обычно заведено в любом образовательном процессе, идем дальше, создавая устойчивое и неколебимое ощущение завершенности темы и выполнения поставленной задачи. В дальнейшем мы так и идем по жизни с этим самым ощущением, что нами охвачены все аспекты творчества автора, вскрыты его мотивация, некий внутренний конфликт, причины и противоречия, попутно уверовав, что нам по силам любые замыслы и послания, тем более если они из нашего культурно-исторического прошлого. Достаточно наскоро применить пару тройку известных приемов (биографический, исторический, сравнительный, аналитический и т. д., и т. п.), и вот мы уже готовы с чувством исполненного долга и законченной работы идти дальше.

Но куда, собственно, мы идем, в каком направлении движемся, когда, лихо справившись с подобного рода бессмысленными и пустыми обобщениями, идем дальше? И почему так торопимся, пропуская важные и необходимые для нас указатели, комкая и отбрасывая обширные нераскрытые смыслы, заметно раздражаясь, если приходится замедлиться, а то и вовсе остановиться? Не исключено, что где-то там, позади, при невероятном скоплении говоренных нами слов и предложений, наше собственное слово так и осталось несказанным. Не от него ли, «немо звучащего», замершего, ожидающего сказа, мы бежим прочь, впопыхах выискивая направления бегства? Не от него ли нам становится жутко, когда идти дальше уже не представляется возможным, попросту некуда, да и незачем? И тогда, в моменты безысходности и отчаяния, вдруг выясняется, что наше собственное слово — слово-дело, слово-жизнь, слово-судьба — все же обращалось к нам за своим (нашим) сказом. И обращалось оно, в том числе, через произведение литературы.

Каким способом произведение литературы определяется как сказ, зовущий наше несказанное слово, а заодно и саму жизнь, прожитую когда-то, проживаемую ныне, но так и не обретшую себя в своем исконном слове? Очевидно, это происходит в те редкие и значимые моменты, когда слово писателя сказывается внутри нас, становится *нашим* словом, словом о нас, о том, кто мы и как тут оказались, что нам делать и как быть. Одним из произведений, которое не просто говорит с нами, но говорит внутри нас, одновременно оживляя наше

¹ Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 96–97.

несказанное слово, является роман уругвайского прозаика Хуана Карлоса Онетти «Короткая жизнь». Естественно, что для проникновения в те бытийные глубины (назовем их астральными), где «живет» необусловленное безотносительное счастье главного героя, необходимо сразу и решительно отбросить соблазн разбирать личность автора, ее социокультурный контекст и прочие посторонние, уже довольно приевшиеся и наскучившие темы, только отвлекающие от сути дела. Правда, в некоторой степени это же относится и к самому роману. Его исконному слову может быть безразлична фабула, различные сюжетные перипетии, *action*-ситуации, в каких оказываются персонажи, потому что исконное слово — слово-исповедь, слово-молитва, слово-проповедь — не знает третьего действующего лица, не знает своего объекта, своих причин и следствий, его единственное живое пространство смысла — синкретическое внутри себя непрерывно меняющееся местами «я-ты-лицо» и его ближайшая орбита.

Сколь одолимы поджидающие нас трудности на пути наших изысканий? Прежде всего, это отчаянная попытка постоянно отклонять измерение эмпирического и относительного, повседневного и рукотворного, дабы однажды о себе дало знать измерение астральное — необусловленная безотносительная реальность. Ни много, ни мало... Писателю Онетти, очевидно, это не доставляет особых сложностей, несмотря на то, что в его романе нет и намек на известную стилистику философского дискурса. Явное и различенное в сценическом мире повседневного *action* нужно Онетти лишь для того, чтобы затем целиком «сдвинуть» его в сторону, понимая, что оно лишь результат бытийных сил и энергий, их столкновений и преломлений. А ведь именно туда — в астральные «незримые битвы» — хочется «проникнуть» писателю, чтобы «взглянуть», как наполняется смыслом еще несказанное слово, как насыщается энергичностью несовершенный поступок, как стекаются мотивационные струи в поток, формирующий жизненные сценарии, формирующий выбор. Хочется понять, какой жизнью живет вся эта до-предметная пред-рефлексивная в-себе-реальность, отнюдь не всегда связанная понятной связью с миром конкретных вещей и актуализованных сюжетов.

Но именно эти связи, выявляемые в романной фабуле, причем выявляемые как совершенно безразличные по отношению к ней и ее жанру, представляют собой некий самостоятельный сюжет (сюжет в сюжете), развиваемый по своим собственным «генетическим законам». Исконное слово, повествующее вовсе не о том, о чем повествует фабула, начинает свой сказ, когда «*существенные герои*»² будто бы застывают в некой диспозиции обстоятельств и характеров, сценариев и персоналий, когда кончаются их слова и исчерпывается их словарь, когда останавливается череда времен и исчезает сюжетная перспектива. Затем оно замолкает, «переводит дыхание» для своего дальнейшего сказа, фабула вновь пробуждается, насыщается новым ситуативным многообразием и динамичностью, новым горизонтом событий. Поэтому если мы хотим быть внемлющими исконному слову, то сам роман нас будет интересовать лишь в той мере, в какой он разворачивает свою сценическую *action*-панораму лишь на периферии нашего внимания.

Теперь по поводу собственно языка романа. Чтобы он непрерывно напитывал экзистенциально-смысловой энергичностью исконное слово, каждый раз возобновляя его «звучание», Онетти применяет различные весьма оригинальные приемы изображения, о которых мы будем говорить неоднократно, позволяющие увидеть место приостановки

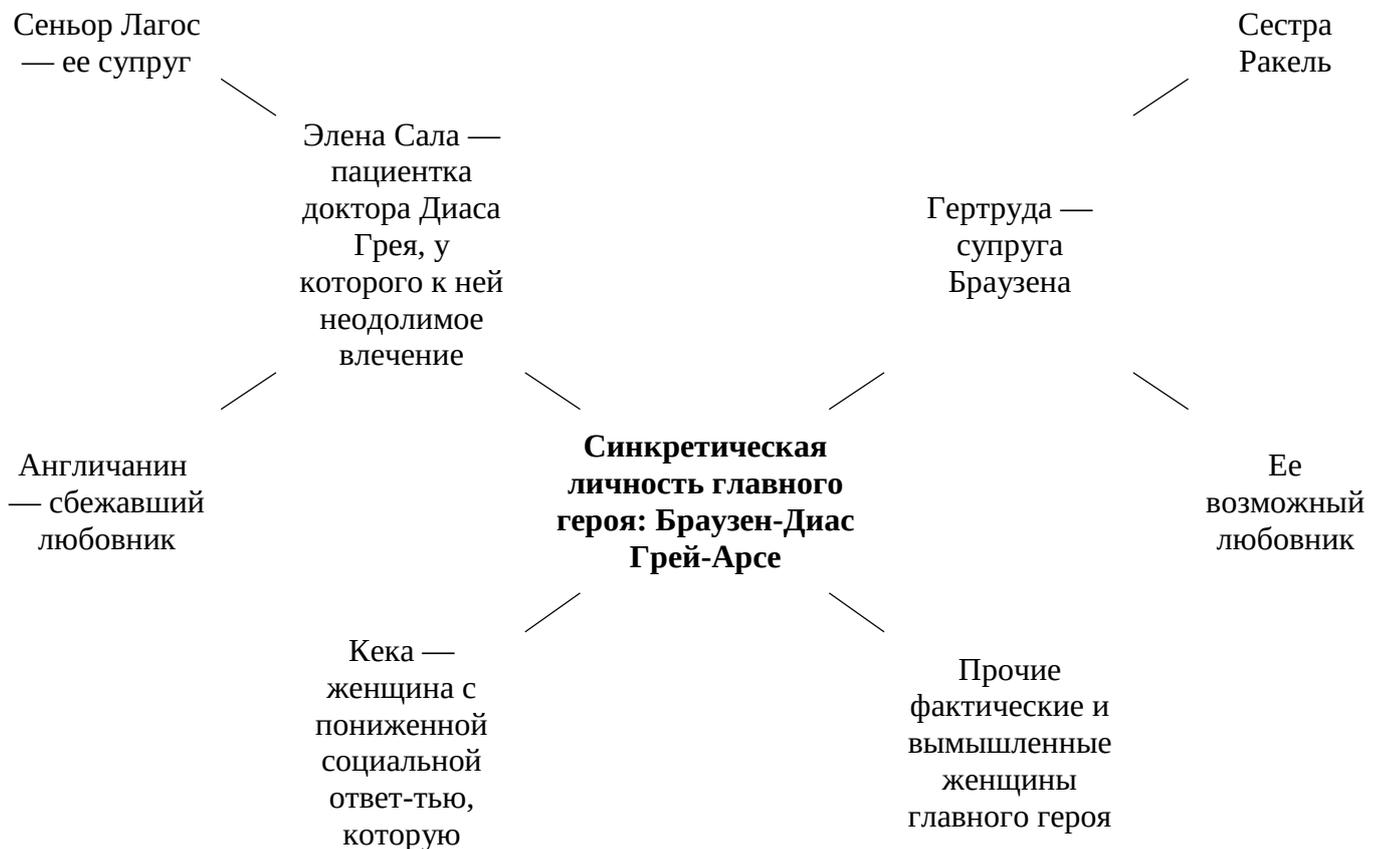
² Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. Теория романа. — М.: Языки славянских культур. 2012. — С. 74.

фабулы, ее спотыкания, прерывания, способствуя повороту фокуса внимания в сторону меж-фабульного зазора. Потому что именно оттуда *светит говорящий голос-свет* астрального бытия, активно сопротивляющийся своему забвению и столь же всецело от него зависящий, одаривающий героя новыми горизонтами восприятия, спектрами чувствительности и реактивности, сюжетной гравитацией и колоритными *action*-сценариями.

Что касается понятийного инструментария наших изысканий. Пытаясь сосредоточиться на том, что хочет сообщить через свой роман Онетти, мы применяем в наших размышлениях такие феномены, как «подлинно происходящее», «непридуманый сюжет», «чувственное тело», самость, «*я-ты-лицо*», «астральное бытие», «субъектная проекция», чтобы спровоцировать их собственное бытие уже в нашей логике рассмотрения.

Ниже схематично показаны связи и отношения *три-ликого* главного героя с другими существенными персонажами, участвующими своими характерами-обстоятельствами как в его идентификациях, так и в *action*-событиях. Повествование идет одновременно в трех фабульных проекциях, встроенных друг в друга. Причем эта встроенность отнюдь не статична, она изменчива в своей внутренней структуре и соотношениях, непрерывно меняются расположения фабул из подчиненных периферийных в главную, и наоборот. Столь невероятная пластичность многослойного мозаичного повествования Онетти в конечном счете призвана объединить, и через это объединение прояснить мысли, переживания, поступки многоликого главного персонажа.

**Орбита синкретической «я-ты-личности»
(идентификационно-ролевой триптих) главного героя
в его существенных персонажах**



посещает Арсе

Множество
любовников,
их
олицетворяет
Эрнесто

Как видно из приведенной идентификационно-ролевой схемы романа, фигура главного героя, будучи сама по себе абсолютно полой, раскрывает свое содержание в *событиях слипания* с собственными ролевыми масками «я-ты-личности», что позволяет ему проживать свою жизнь, оставаться самим собой ровно настолько, насколько он беспрепятственно «прогуливается» по своим персоналиям одновременно-попеременно. В результате разворачиваются сюжеты из их взаимной встроенности наподобие того, как «я-ты-фигуры» главного персонажа высвобождаются друг из друга, образуя феномен устойчивой идентичности. Причем герой в пространстве романа создает не себя-другого («я»-«он»-двойник), а себя самого внутри своей крайне подвижной синкретической «я-ты-личности», что принципиально важно. Она не только непрестанно приготавливает себя из собственных идентификаций и самодостоверности, но одновременно высвечивает колоритный энергичный *action*, насыщенный новыми возможностями и свободой выбора.

В чем отличие существенных персонажей романа от других действующих лиц? Существенные персонажи потенциально «живут» в «я-ты-лице» главного героя, составляя орбиту его личности, он свободно становится ими, одним из них, кем-то и собой сразу, только таким способом проживая настоящую собственную жизнь в мире чужих жизней. Остальные ролевые маски из другого лица-времени — «другие» — либо покинули, либо никогда не были на орбите синкретического «я-ты-лица», у них нет своей экзистентной гравитации, они случайны и беспорядочно копошатся на периферии романа, они проживают чужие жизни, ничего не зная о своей. Их текущий *action* постоянно соскальзывает в суб-активные развития как некая контекстно-повествуемая фоновая фабула, уступающая сюжетные возможности другим столь же случайным сценариям. Поэтому многочисленные фабулы создаются автором не просто для произвольного нагромождения друг на друга. Онетти словно хочет *разбудить* внутри синкретического «я-ты-лица» некую *субъектную проекцию*, которая в дальнейшем уже самостоятельно будет высвобождать свое бытие в смешении различных ролевых партитур и характеров действующих лиц, подчиняя своей воле судьбы и жизни существенных персонажей, подхватывая в стремительный *action* главного героя, наделяя его блаженной ведомостью и астральным счастьем.

Отнюдь не сразу становится ясно, где и как в романе случается подлинно происходящее (само из себя) непридуманное сюжетобразующее событие, несущее в себе необусловленное счастье и всецелый подхват. Онетти дает читателю самому определить место, где спрятан «ключ» к подлинной жизни и безотносительным состояниям, подгоняя и подставляя в повествовательную фабулу какую-то случайную исходную *action*-оказию, чтобы из нее вдруг в пространстве текста выпрыгнуло и развернулось «полнокровное» ни от каких авторских попыток независимое событие. Оно озаряется в выпрастываемых друг из друга лицах и фигурах, историях и эпизодах, явных и закулисных, образующих относительно устойчивый феномен некой художественной композиции, притягивающей внимание и принуждающей

всецело на ней сконцентрироваться. Все ролевые маски «я-ты-личности», ее истории и времена, пространства и антураж оказываются в некоем энергичном динамическом контрапункте.

Чтобы лучше «рассмотреть» подлинно и невыдуманно происходящее, позванное (но не созданное) автором, обратим внимание сначала на то, как есть фабула *вне* своего динамического контрапункта, сочиненная, рукотворная, лишенная энергичного поля, посредством которого собственно только и возможно сбывание (*action*) сценического события. Онетти сначала набрасывает предварительный сюжетобразующий фактический эскиз истории знакомства Элены Сала и Диаса Грэй, черновой материал, пока что без акцентуации и экспрессии, провокации и аффекта, иными словами, без обратной встроенной фабулы: «У меня были только врач (я назвал его Диасом Греем) и смутная мысль о женщине...»³

Парадокс предварительного фактического эскиза состоит в том, что насколько он ни был бы подходящим, он никогда ни при каких обстоятельствах не может остаться окончательным, как таковым, без изменений. Если в качестве наброска он вполне пригоден, то возврат к нему схож с *наваждением*, от которого следует как можно скорее избавиться. Ведь утратить воспоминание, высвечиваемое всякий раз в своей новой экспозиции, вовсе не то же самое, что забыть какие-то не вполне значимые факты прошлого. Когда *астральное счастье* героя незаметно *нисходит* из действительности в память, герой испытывает необходимость (хотя он этого не понимает) в каком-то действии. В каком именно? Самодвижение — всецело и неразделимо слитое с динамическим переживанием («я улыбаюсь ветру»⁴) — в какой-то момент становится действием субъекта. Как только субъект находит «свой» объект вожделения, герой обрекается на колебание между идеальным и сюжетным, между женщиной вожделенной и женщиной конкретной.

Но «выпаив» из своего астрального контекста, герой уже не тот, каким был прежде. Он уже обладает в себе некой субъектной проекцией со своим собственным не только видящим, но и освещающим взглядом. Что это за «взгляд», который смотрит отнюдь не всегда через глаза, но также через тело, нрав, лицо, жизненное пространство человека? Особенность этого *взгляда* состоит в следующем: он видит то нечто, что сам же высвечивает и притягивает в свое поле зрения, извлекая из хаоса сутолоки и неразберихи. Он смотрит так, будто все сущее — это его глаза, смотрящие друг на друга и видящие в многообразии лиц и вещей что-то одно, единое для всех. Он, «блуждающий» в каком-то своем пространстве, уже всегда глядит оттуда, куда одновременно принуждает смотреть без права выбора. Выделяя из бесконечного множества вещей ту, на какую смотрит сам, *луч-взгляд* всякий раз высвечивает образ (за которым сам же и прячется), причем в такой полноте, дабы тот был лучшим и уникальным. Что бы *луч-взгляд* ни высветил из того, что видится в объекте или в воображении, какие бы ни *осматривал* там «закоулки», все «увиденное» тут же сопровождается сильными эмоциями, волнениями, магнетическим фоном внутри и вокруг персонажа.

После оптической резкости, которую «настроил» *луч-взгляд*, а затем сам исчез, все вокруг оказалось смешанным, окутанным сумерками однообразия, неприметно подобралась безликость и скука, застылость и эмоциональная пустота. Онетти словно пытается обогнать время, а именно: самолично «выключить» свет *луча-взгляда* и понаблюдать за персонажем. Первое, что обращает на себя внимание: субъект лишается своих предикатов — привычных

³ Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 28.

⁴ Там же. — С. 135.

и узнаваемых выражений лица, собственных поступков, жизненного пространства в целом, — все это словно выпускается в «свободное плавание» в океан судеб и характеров. В последний момент осознанности герой утрачивает какую-либо причастность к собственному действию, свое право на него. Онетти проделывает над личностью своего героя поистине «виртуальное хирургическое вмешательство», что возможно, очевидно, только в художественной литературе. *«Сотни раз я дал бы что угодно, только бы сейчас отдаться вновь этому колдовству и затаив дыхание следить за нелепыми поступками, выдумками, хитростями, дурацкими ситуациями, которые повторялись и менялись без причины; смотреть, как мои герои уходят, приходят, гуляют, хотят чего-то, падают духом, и заворачивать вихрем...»*⁵ Помимо лица и нрава, автор отделяет от героя еще и его жизненные истории и отпускает их в свободный дрейф *action*-сюжетов. В результате герой, отрешенный не только от своего *action*, но и от самого себя (чистая самость, набросок субъектности), ступает на зыбкую почву хаотичного движения сценических фабул, попутно теряя всякую ориентацию и устойчивость. *«Я поневоле увижу себя выделенным, голым, без примеси...»*⁶ Автор хочет понять и описать, что происходит с героем в пространстве, где нет организующей силы вещей, собирательного принципа, сути, выделяющей что-то одно на фоне другого (*луч-взгляд*). На том месте, где был действующий герой, понимающий что делать и как быть, теперь неистовствует субъектная амнезия. Что дает автору названная «операция» отъединения от личности главного героя его сценического действия со статусом исходного предварительного наброска? Она выявляет присутствие между персонажем и его событийным *action* чего-то третьего, того, что *соотносит* между собой одно и другое, *заворачивает вихрем* в таком «колдовстве» единения, что одновременно оживляет героя, наполняет его, отлученного от самого себя, жизнью, наделяет характером и волей, а заодно и собственной незабываемой историей. Каким способом в романе Онетти есть данное соотношение? Оно есть не только как *луч-взгляд*, высвечивающий и одновременно пробуждающий к жизни, оно есть как некая «субъектная проекция», самостоятельная личность, *самость*, которая уже всегда смотрит оттуда, куда одновременно принуждает смотреть без права выбора. *Она, приближающаяся, уже ощущается по движущимся снопам света луча-взгляда как нечто значимое и сущностное, но несколько медлящее, приостанавливающее свой выход на главную сцену, удерживая при себе свое присутствие, какое всякий раз будто бы еще не здесь и не сейчас. Она (самость) уже направились в сторону героя, уготовляя пространство нарастающего смысла, оттеняя в фон «черно-белый» набросок.* В текстуре сценического события реальность фактичного более не прочитывается, поскольку оказалась полой бесконечно растянутой формой, уметающей в себе множество историй, происшедших то ли в фактической действительности, то ли в вымышленной, что уже неразлично.

Наверное, столь оригинальное решение — наделить собственным взглядом и характером смысловую функциональную связь — может позволить себе только мастер художественного слова. Но простого однократного наделения признаками субъектности связей и отношений героя и мира, равно как и «операции» отъединения этих связей, явно недостаточно. Каждое соединение-отъединение должно наполнять жизнью того, кто объединяет и отъединяет. *«Я думаю о докторе Диасе Грее, который сидит за этим столом, у края бурной осенней ночи, смотрит на смех девушки, на розовую полость рта, чванясь своей готовностью на любую*

⁵ Там же. — С. 89.

⁶ Там же. — С. 142.

несправедливость. Он бросает на меня взгляд, придвигается к моему лицу... и собирает губы в ту короткую кривую складку, какую каждый хотел бы оставить на другом, оттиснуть, как неизгладимую до гроба печать, различимую спустя годы после конца любви. Невозможного нет, считаем мы или беспечально думаем, что не достигнем возможного, и не тревожимся этой участью. Сейчас ты снова улыбнешься мне, поиграешь пустой рюмкой, приведешь в порядок ночные воспоминания. Я стараюсь ободрить себя, повторив, как женщина, что любовь важнее, чем мы; ободряю себя, воображая похабные слова слуги, пришедшего сменить постельное белье. Я люблю тебя и ничего не говорю, воспроизвожу шевеление твоих пальцев, ласкавших мою руку... Я думаю о докторе Диасе Грее... об этом и о любом человеке, кого определяет слово «сорокалетний», поглощенном заботой защитить и защититься самому... который раскрывает бумажник, чтобы заплатить официанту, совершенствует свое первое алиби и с легким головокружением, с приятной неуверенностью ощущает возвращение к жизни»⁷.

Но периодически предпринимаемое автором соединение-отъединение признаков самости несет главному герою не только событие жизни, но и событие смерти. «В тот день Гертруда вернулась раньше меня и первая легла на кровать в излюбленной позе мертвеца. Снимая шляпу и входя в комнату, я думал, что это я лежу... — Хотела тебя соблазнить, — сказала она, отведя взор... — Только вот любить не могу... Пока тебя не было, я вспоминала, какой ты бываешь, когда голый, какие у тебя руки, как ты дышишь, и любила тебя. А как увижу твое лицо, все вспомню и пойму снова, что мы с тобой столько-то сотен дней, — не могу. Я твое лицо знаю... Вы никогда ничего не даете мне — ни ты, ни твое лицо. Вот я и не стану тебя соблазнять»⁸. Онетти собирает из отношений персонажей некие признаки внутреннего разлада, отсутствующего притяжения, скуки, однообразия, смерти. И тут же просвечивает все эти регрессивные состояния через «свет астрального бытия», зная, что здесь жизнь и смерть — это переходящие друг в друга состояния некоего необъяснимого единства, которое уже однажды себя проявило в «вихре» мерцающих историй и лиц. Именно он (вихрь) однажды сдвинул всю эту сценическую бутафорию, захватил и смешал сюжетные эмоциональные напряжения, дабы внезапно высвободилось динамическое переживание само по себе, «радость, внезапная и полная»⁹, постоянно избегающая, чьей она могла бы быть и по какому поводу. Герой видит не смерть как таковую, а точку-росчерк, которая мгновенно «спрыгнула» со своего «насиженного» невидимого места и на пути к собственному исчезновению кликнула новое пространство жизни. Герой более не сможет сколько-нибудь задержать взор на собственной смерти, она его тут же отбросит в сторону жизни, но уже с другой историей и другими действующими лицами.

Чтобы не допустить искажений и модификаций живого настоящего, Онетти неустанно формирует собственный экзотический язык событийного описания, понимая, что крайне сложно пребывать в потоке события и одновременно его описывать. Для этого он изымает предикаты третьего лица и направляет их к первому, на ходу меняя их первичную принадлежность. Свободно преодолевая свои границы и дистанции, они перерастают в актуальность динамически самоорганизующегося самостийного переживания, ищущего и находящего свое новое лицо. Онетти настолько мастерски владеет данным приемом, что

⁷ Там же. — С. 136.

⁸ Там же. — С. 89.

⁹ Там же. — С. 25.

читатель не сразу замечает перемещение луча внимания от третьего лица к первому, от переживаний героя к собственным переживаниям читателя, от эмоциональной антигравности персонажа к собственной внутренней подхваченности читателя. Если в привычном нам типовом описании определено лицо и идентифицированы его состояния, то в метаязыке Онетти значимо динамическое переживание, но лицо не определено, оно то натывается на различные ролевые маски, то отбрасывает их, а то и вовсе задерживается в обеих сразу на входе-выходе из одной в другую.

«К Диасу Грэю-Браузену войдет, улыбаясь, Гертруда-Элена Сала, с которой я познакомился в тот вечер. Пока пил и спорил... она смотрела на меня из кресла, перебирая прядь волос и отрешенно улыбаясь. Чтобы дать жизнь Диасу Грэю, она... оставшись со мной наедине, подошла ко мне, вплотную, закрыла глаза. — Не знаю, что со мной, да это и неважно. Заприте дверь, погасите свет. Дверь заприте»¹⁰. Персонаж, исходящий из персонажа, оглядывая себя то в одном образе, то в другом, пребывая в динамическом агональном контрапункте двух амплуа, представляет себе свою жену и ту, к которой его неодолимо тянет, в одном конфабулированном¹¹ синкретическом лице. В итоге на героя «обрушивается» вырвавшийся поток энергичности, в котором действительное и возможное, напор и сопротивление, желание и обладание — одно исходит-высвобождается из другого и сразу перерастает в неукротимое безудержное действие. «И все время глядела на меня с упоенной, слепой улыбкой. Тогда я узнал то, что хотел воскресить под именем Диаса Грея. Узнал по-мужски быстро, безжалостно отбрасывая все ненужные, не идущие к делу слова и жесты»¹².

Персонаж Диас Грей — некий бытийный эксперимент, задуманный Онетти с целью наблюдения за энергичной природой астрального счастья, сублимируемого над сюжетным *action*. Для достижения поставленной цели автором было задумано так, чтобы главный герой в одной из своих ролевых идентификаций был опытным любовником, стремился к своим мужским идеалам. Благодаря женщинам он совершенствует свои навыки, а именно, он уже умеет соблазнить женщину, ничего для этого не предпринимая, попросту оставаясь самим собой («Я мог бы рассказать, как соблазнил Ракель, пальцем ее не тронув, и мне было достаточно знать, что это возможно»¹³). Каждая его женщина наполняет его бытие, открывая ему что-то новое в нем самом. Он просто позволяет себе быть, ни о чем не думая, ни к чему не стремясь, пребывая в своем равновесно-неподвижном самоощущении. Но чтобы так просто и непосредственно быть, он всякий раз должен идти на какой-то риск, столкнуться лицом к лицу с неизвестностью, к чему-то приспособиться, приблизиться своим разумом. К чему именно?.. Чтобы быть самим собой, герой каждый раз должен искать какую-то другую женщину. Но не просто женщину, какой бы она ни была привлекательной, а такую, чьи личные обстоятельства ворвались бы в округу его жизненного пространства (например, Кека, проживающая через стенку). Они ему непонятны (равно как и причины их происхождения), с ним не сопоставимы и не соотносимы, не согласуются с его представлениями о морали и

¹⁰ Там же. — С. 37.

¹¹ Термин из области психиатрии (конфабуляция), призванный выявить вымысел, принимаемый пациентом за действительность, и таким путем определить его психическое расстройство, оказался действенным экзистенциальным феноменом. Конфабуляция, высвобождая заточенный в *наваждении* сценарий, выпускает перед героем целое множество колоритных историй, сбывающихся где-то посередине между его фактической жизнью и фантазиями сослагательного наклонения. (О. Г.)

¹² Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь», С. 37–38.

¹³ Там же. — С. 123.

долге, необходимости и целесообразности. И это не только отчаянная попытка познания неизвестной необъяснимой воли в конкретном женском облике, это по мере познания одновременно попытка обретения утраченного единства с самим собой, попытка оправдания собственных поступков, собственного существования.

Но астральный эксперимент Онетти состоит не в этом. Персонажа Диаса Грея отнюдь не часто, и все же не однажды «накрывало» его «астральное счастье», когда мысли, слова, действия, решения, выбор осуществляются не героем, а сбываются самостийно-спонтанно при абсолютной *безучастности* ко всему происходящему самого человека. «Я... вспоминал... атмосферу вечного настоящего, где так легко забыться... и никогда не состариться»¹⁴. Но безучастность в измерении повседневного как своеобразный тип поведения совсем иного происхождения, она уже окрашена субъектностью. Такая ролевая стратегия черпает свою мотивацию из другого бытийного плана. Герой знает, что опыт его встречи с энергичным *лучом-взглядом* — это опыт лишь до определенного момента, пока близится, но еще не подступила вплотную сфера *вечного настоящего*. И вот оно приходит — «к присутствию в свободном пространстве»¹⁵, мгновенно и всецело опрокидывающее всяческий опыт со своими конструкциями причинно-следственных связей, значимости и целесообразности. «Я улыбаюсь ветру... мне не хочется думать, не хочется знать, в чем причина моего счастья и что может его разрушить»¹⁶. Спустя какое-то время, когда *астральное счастье* незаметно под покровом забвения *сходит* из действительности в память, из всецело подхватывающего самодвижения в действие, из самости в предикат субъекта, герой начинает (хотя ему кажется, что продолжает) что-то желать. Что именно? Он начинает незаметно для себя самого искать другую женщину, сочиняя и придумывая обстоятельства ее появления. Герой в своем астральном счастье, о причине которого ему «не хочется думать», все равно пока нуждается в причине, потому что она все еще «ищет» свои связи и обусловленности в повседневном мире. И только потом, свободно отказавшись от своей объектности, она *станет* высшим безотносительным, безмерным и захватывающим состоянием.

Одна из центральных в романе историй — история знакомства героя в образе Диаса Грея с Эленой Сала — довольно выразительно изображает, как астральный сюжет фабулы феноменально быстро разрастается внутри, казалось бы, индифферентной повествовательной формы. Герой надолго запомнит это событие во всех его нюансах: как вошла Элена, что говорила, как себя вела, в чем была одета, в чем не была, как ушла. Причем участок повествования, прочно зависший в памяти героя, возможен посредством встроенной обратной фабулы. О чем она? Она не о явной, а скорее, о скрытой стороне происходящего: о том, как герой был впечатлен, встревожен, смущен и потерян, поражен и «раздавлен», утратил какое-то внутренне равновесие, внутренний покой, увидев «взгляд» вождельного образа своей посетительницы.

Две разные истории в связи с этим обращают на себя наше внимание.

I. «У меня были только врач (я назвал его Диасом Греем) и смутная мысль о женщине, которая как-то утром, около полудня, вошла в его кабинет и скользнула за ширму, чтобы раздеться до пояса, улыбаясь и машинально взглянув на свои зубы, сверкнувшие в ясном стекле зеркала. Почему-то врач был не в халате, а в сером новом костюме и, поджидая, пока

¹⁴ Там же. — С. 127.

¹⁵ Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. Европейский нигилизм. — С. 157.

¹⁶ Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 135.

женщина выйдет, подтягивал черные шелковые носки на тощих ногах. Да, женщина у меня была, и, должно быть, она и останется. Теперь я видел, как она идет по кабинету, и на груди ее, наверное, покачивается медальон с чьим-то фото, и грудь у нее мала для такого крупного тела, и лицо дышит привычной уверенностью в себе. Вдруг она остановилась, улыбнулась пошире, терпеливо и небрежно пожала плечами. Спокойное лицо с любопытством обратилось к медику. Потом женщина повернулась, спокойно направилась за ширму вышла вскоре, одетая и дерзкая»¹⁷.

II. «— Наверное, вы здоровы, но сейчас проверим... Разденьтесь, пожалуйста... — И он поднял руку, показывая на ширму в углу... Женщина просто и прямо дошла до места на ковре, где стояла прежде. Она была серьезна, но нестрога и, не глядя на него, не прятала взора. Разделась она до пояса, большая грудь не обвисала, слишком крупные соски глядели вперед. Диас Грей увидел цепочку, и медальон, и внезапный отблеск стекла, которым было прикрыто маленькое фото. Забыв о пациентке, он пошел за стетоскопом и наклонился, чтобы поправить рычаги кушетки, но вдруг увидел, что голые икры и высокие черные каблуки снова удаляются к ширме. Услышал шуршание белья — она одевалась... Он сел за стол, открыл записную книжку и услышал ее шаги, увидел руку, опершуюся о кипу книг. В руке была перчатка. — Простите меня. — Она была одета и пылливо смотрела, как он поднимает голову. — Вы думаете, наверное... Я вижу, вы очень заняты.— Нет, не очень, — сказал он... — Во всяком случае, интересной работы у меня мало. Что же с вами случилось? — Ничего. Мне стало стыдно. Нет, не потому, что вы меня видели голой. — Она улыбнулась, и естественность этой улыбки была хуже цинизма. “Да, я был прав. К мужчинам она привыкла”. — Я разыграла комедию. Сама не знаю зачем... так грубо, глупо... Наверное, это очень смешно, я как будто пыталась соблазнить вас. — Чепуха какая, — сказал он и смерил ее взглядом, прикидывая, сколько же истины за всей этой ложью. “Ах, если бы она не пришла, если бы я не увидел! Теперь я знаю, я испугался сразу, что не смогу без нее и заплачу за это любую цену. И она это знала с первой же секунды...”»¹⁸

Что здесь происходит, имея в виду, что подлинно происходящее отнюдь не сразу дает о себе знать даже на протяжении всего повествования? Оно начинается с какой-то малозначимой фактической данности повседневного события, из-за такта, случайно и неприметно. Казалось бы, обычный факт из множества ему подобных в профессиональной жизни врача Диаса Грэя, а именно, каждодневный прием пациентов в отведенные для этого часы. Конечно, появление слегка экзальтированной особы, невпазд раздевшейся, без причины раскаявшейся, безусловно, внесло свой колорит в сюжетную мозаику фабулы. Есть ли в этой забавной истории что-то еще, что осталось за кадром ситуативной *action*-интерлюдии?

Отнюдь не сразу, с несколько запоздалой реакцией, скорее в какой-то внутренней визуализации, нежели в фактическом восприятии, герой «видит», как внезапно в будничную реальность повседневного *вторгается* астральное бытие, вскрывая и разламывая ее. Героя тут же всецело охватывает «тело-пламя», подхватывает «неукротимая волна» его чувственной личности. Фактическое сюжетное повествование, продолжая оставаться неизменным теперь уже формально, мгновенно оказалось подчиненным, едва прикрывающим собою какую-то более значимую историю, обремененным обширно разрастающимися контекстными подразумеваемыми, лишенными собственного словаря смыслами, невысказанными словами,

¹⁷ Там же. — С. 28.

¹⁸ Там же. — С. 40–41.

несовершенными поступками. Астральное измерение, ворвавшись в линейный континуум сюжета с конца в начало на противоходе фактичному времени, отменяет один за другим и отбрасывает в несуть все элементы повседневной шкалы значимостей, сохранив ее только как маловажный едва существующий сценарий, наперекор и вопреки которому во все стороны стремительно разрастается подлинно происходящее.

Несмотря на то, что *персонажи*, продолжая быть занятыми какой-то промежуточной между делом суетой, напуская на себя безразличие и невнимание ко всему вокруг, практически не видящие друг друга, напротив, в астральной диспозиции стоят друг к другу фронтально и напряженно. Они выискивают в предикатах, какие у каждого персонажа свои, одно на двоих лицо (кто). Как только оно кем-то из них будет найдено, оно окажется принадлежностью одного и одновременно утратой другого. Кто раньше обнаружит лицо, тот и присвоит его себе как собственное со всеми возможными предикатами. *Герой*, отделившийся в своем «чувственном теле» от себя как ролевой маски, с нескрываемым вожделением смотрит на *женщину*, но смотрит расфокусировано, будто не находит, что ищет. Рассматривая взгляд, причем не только тот, что в *ее* глазах, но и в *ее* теле (*соски глядели вперед*), *он* не понимает, где именно на территории наготы, «исполненной очей», притаилось *лицо самости*, всегда известное и знакомое, но никогда не различенное. Пока *он* ищет *это лицо* в *ее* бесчисленных глазах, рассыпанных по всей поверхности ее образа, *она* гораздо раньше схватывает его блуждающий растерянный взор (*пытливо смотрела, как он поднимает голову*). Поймав его взор, *она*, которую *он* так и не успел, не смог обнаружить и одновременно объять, сузить бескрайний ландшафт *ее* неумной притягательности до формата лица, сразу присваивает себе весь астральный образ героя. *Ее* странный нрав со своей темной историей, *ее* порывистые движения (*action* «чувственного тела»), всегда опережающие любую попытку понимания и истолкования, придают *ей* столь интенсивную внутреннюю гравитацию, что не оставляют ни времени, ни места для запечатления выражения *ее* лица (исключение составляет разве что скудное описание формы прически и цвета волос). *Ее* визуально непредставимый образ собирается преимущественно из *ее* же резких внезапных действий. «*Я открыл дверь, впустил ее и, вовремя обернувшись, увидел, что она уже вошла... Она беспардонно ухмылялась, ища его взгляда, смотрела на него сверху вниз... Она не носила, должно быть, ни сумки, ни шляпы, и светлые волосы, отливавшие золотом в ярком свете, накручивала на затылке*»¹⁹. Отрицание предиката вкупе с перечнем частных отрицаний (*не носила, должно быть, ни сумки, ни шляпы*) рисует в воображении разные варианты предположений, что же *она*, помимо перечисленного, могла еще не носить, не испытывая при этом никакого неудобства.

«Чувственное тело» *Элены Сала* мгновенно сцепилось с астральным телом *героя*, став единой личностью, которая уже не *его*, а *ее* собственность, возросшая и возвеличенная. *Она* без усилий срослась со всем *его* прошлым, настоящим и будущим (как это собственно и происходит с «чувственным телом»), отменив границы, какие создают длительность, протяженность и непроницаемость. Теперь *она* смотрит на *него* глазами каждой *его* женщины, оживляя и ускоряя по кругу движения их полустертые образы в *его* сознании. Давая тем самым понять, что хотя они и в *ней*, но *она* не в них. Данный вид единства (*они в ней, но она не в них, потому что она — ни в ком бы то ни было*) оказался ему незнакомым, малопонятным, тревожным, угрожающим какой-то непознаваемостью. *Он* не случайно *не понимает* эту неконгруэнтную связь, поскольку сам оказался ее субактивным элементом. Отныне все *его*

¹⁹ Там же. — С. 39.

существование не просто связано с ней, но само есть ради и во имя нее, подчинено ее прихотям. У него теперь нет своих переживаний и целей, нет ничего собственного, личного. Он словно утонул, провалился в ней. *«Я знал, что... неумолимое будущее разверзлось, когда она переехала сюда и привезла — словно мебель, словно кошку, пса, попугая — воздух, питавший тех, кому пришлось следовать за ней, как двор за королевой»*²⁰. И он дрогнул в своем физическом теле, не сразу это заметив, сам того не ожидая, поскольку прервался поток энергичности. Дрогнул так, что вдруг поколебленной оказалась сама «способность» любить женщину вообще. Дрогнул, потому что в астральном мире «чувственное тело» гуляет из личности в личность по своим законам, то забирая у человека бытие-понимание, то отдавая. Отстоять свое личное означает здесь обезличить («обескровить») другого. И наоборот: не увидеть, не разглядеть, не найти чье-то лицо, значит тут же утратить свое, себя, безропотно подчиниться кому-то, без остатка раствориться в ком-то. *«Если бы она не пришла, если бы я не увидел! Теперь я знаю, я испугался сразу, что не смогу без нее и заплачу за это любую цену. И она это знала с первой же секунды...»*²¹

Единственное, что остается герою, принять свою участь — быть в несобственном теле, жить несобственной жизнью, владеть несобственным лицом, быть не собою, накапливая сопротивление и протест, у которых нет и не может быть объективной причины. Бодрствовать, искать и ждать, когда будет обнаружен лик этой тяготы и одновременно вожделения, раскрывающий и объясняющий, ради чего всё и почему.

Но каково это — ждать и искать неизвестное, томиться в своем незнании, не чувствовать, не знать эту невидимую границу преодоления себя самого, не «видеть» и не понимать причины собственной ущербности? Если в интенции нет периферийного понятия и представления объекта, то она, будучи запертой в своем «астральном облаке», замирает. Но однажды она «выхватывает» объект в соответствии с сюжетными обстоятельствами героя, наверняка случайными (женщина, пришедшая на прием к врачу), и прорывает свое энергичное сопротивление, попутно «касаясь» образа, одновременно отталкивается от него, оставляя его где-то на границе своей динамической актуальности, избегая фронтальной с ним встречи. И возвращается к себе самой возрожденной, наполненной новой энергичностью, преодоленной, отменившей связи и обусловленности, оттолкнувшейся от самой себя и возросшей, охватившей собою новые горизонты и перспективы. Мы видим в первом описании вполне заурядную ситуацию: женщина пришла, разделась, оделась, ушла. Видны некоторые нюансы и особенности экстерьера. *«Видел, как она идет по кабинету... и грудь у нее мала для такого крупного тела, и лицо дышит привычной уверенностью в себе. Вдруг она остановилась, улыбнулась пошире, терпеливо и небрежно пожала плечами. Спокойное лицо с любопытством обратилось к медику. Потом женщина повернулась, спокойно направилась за ширму вышла вскоре, одетая и дерзкая»*²².

Но во втором описании мы видим уже иную картину, в которой преобразованы некоторые элементы, причем преобразованы ровно настолько, чтобы безмерно восхитить и очаровать героя, столкнуть его с поверхности всего привычного и обыденного, повседневного и однообразного: *«Она была серьезна, но нестрога... большая грудь не обвисала, слишком*

²⁰ Там же. — С. 132.

²¹ Там же. — С. 40–41.

²² Там же. — С. 28.

крупные соски глядели вперед»²³. Коснувшись своего *action* (через восприятие героя всего происходящего) и трансформировав его в некое идеальное событие, интенция устремилась в саму себя, наполняясь и разрастаясь, обретая одновременно себя как субъекта преодоления (самодвижение) и как субъекта преодолевающего (агонального). «Если бы я не увидел!»²⁴ Оставляя героя в недоумении и растерянности от всего увиденного. Герой сюжетно *не понимает*, что облик Элены Сала и есть то *присланное* ему лицо-взгляд, организующее в единую высшую целесообразность всю его прошлую беспорядочную жизнь. «Только с ней, словно других женщин и нет, словно любить всегда и везде означало любить Элену Сала. Я отдал бы за это что угодно и не требовал возмещения, потому что она никогда ничего не может возместить. А я ничего не могу объяснить...»²⁵ С какого-то момента, когда заявило о себе таинственное присутствие всевластной, спонтанной и неумной самости «чувственного тела», героя неодолимо потянуло *только к одной женщине*.

Насколько вообще здесь дело в женщине (женщинах)? Если для «чувственного тела» жизненный опыт необходим, чтобы его в какое-то мгновение *вихрем* отбросило прочь, то, возможно, все эти женщины во имя и ради долгожданной и вместе с тем каждый раз новой вспышки астрального счастья героя. Но без женщины в данном случае нет доступа туда, где «живут» тотальные необусловленные всеохватные состояния. Как суметь «увидеть» хотя бы на мгновение то, что само дает видеть, а заодно дает открыть и понять, выбрать и принять — дает быть? Что если понимание с его прозрениями и откровениями, выбором и принятием, пользуясь авторской методологией Онетти, *завернуть вихрем* сюжетов и масок, не проступит ли тогда в этом подхлестнутом потоке лиц и судеб образ того самого астрального счастья, которое всякий раз являет себя внезапно и всецело? Чтобы понять, из какой перспективы сути ведет повествование автор, нам следует иметь в виду, что Онетти сам «образ» *астрального счастья* ставит на передний план. Это означает, что *оно* не следствие какого-то эмерджентного эффекта от многообразия фабульных *action*, но, напротив, первично, изначально, неостановимо и перманентно. *Его* первичность и изначальность лишь проявляются во всем преходящем и относительном, в вихрях историй и персонификаций. Но это вовсе не означает, что *оно* фрагментарно и случайно по способу, каким *оно* дает о себе знать. *Оно*, по словам Онетти, «...не прерывается, ...не кончается, хотя смена обстоятельств и персонажей сбивает с толку близоруких»²⁶. Это о нем сказано: «тебя поём, тобою боремся»²⁷. Можно было бы пояснить мысль писателя, правда, в исключительно метафорической форме: «боремся уже самим своим существованием, бытием, которое само есть «Песнь песней».

Попытаемся описать связи и отношения, произрастающие между героем — субъектом своих историй — и собственно самими историями, которые с какого-то момента подхватываются силами спонтанной партикуляции и синтеза. Будучи в отношении зависимости друг от друга, герой и его *action* тождественны лишь в некотором смысле: один связан с другим так, что при отсутствии одного с необходимостью отсутствует и другой. Многочисленные истории, объединенные между собой лишь фигурой действующего лица, дают нам основание ввести некую конструктивную предпосылку. Ее суть состоит в следующем: герой и его история не смешиваемы и, соответственно, не содержатся друг в друге. Какие возможности открывает

²³ Там же. — С. 40–41.

²⁴ Там же. — С. 41.

²⁵ Там же. — С. 103.

²⁶ Там же. — С. 205.

²⁷ Там же. — С. 30.

нам столь радикальное отличие? Не содержащиеся друг в друге герой и история, тем не менее, должны быть связаны между собой. Каким способом обнаруживает себя названная связь? Она обнаруживает себя в отношении *принятия*.

Данное отношение осуществляется одновременно в трех проекциях: 1. История принимается героем; 2. История принимается историей; 3. Герой принимается героем. На первом уровне мы имеем базовое событие, например, с героем случилось нечто, что ему пришлось принять как его удел, испытание, судьбу. На втором уровне к этой истории притягиваются и другие: случилось не только «это», но и «то», и «еще что-то», причем в своем «сообществе» сценические эпизоды могут оказаться весьма разнородными по отношению друг к другу. Но самым загадочным является принятие третьего уровня: при каждом расширении событийного горизонта герой в то же время сам принимает себя, причем так, что всякий раз словно возрастает над самим собой («я» + «я» = «Я»), *собрав* для себя свою целостную историю как единственно возможную. «*Как будто я живу две жизни сразу и только так могу вспомнить одну из них*»²⁸.

Итак, три проекции *принятия*, наложенные друг на друга, дают возможности для составления наброска фабулы сценического действия, причем необязательно фактически происшедшего, но также и конфабулированного. Но не только. Событийный интерактивный субъект при определенном наборе соотносимых с ним историй начинает выходить за пределы себя самого. И тогда между ним как наблюдателем и как горизонтом происходящих с ним актов «вспыхивают» крайне захватывающие отношения. Субъект словно «втягивает» в себя все, что он видит, и одновременно «выталкивает», удерживаясь в своем «невесомом» самоощущении как чистая динамическая самость. Отныне непрерывный *action* — одновременно бытийный покой героя. Везде и всюду он узнаёт себя, пробуждается, угадывает, обретает *и сразу* преодолевает то, что еще мгновение назад было им, но теперь оказалось какими-то обезличенными признаками узнавания, пробуждения, угадывания, тем самым возрастая над самим собой только в чистом неопосредованном состоянии, осуществляя как бы непрерывное *привхождение себя в себя*. Одновременно «отслаивая» и отталкивая от себя всякое «само», «самой», «самим», осуществляя непрерывное *выхождение себя из себя*, расширяя совокупность предикатов и перепоручая ей всякие опосредования и обусловленности, а именно, через что преодоление, от какого сна пробуждение, над чем возрастание и среди чего угадывание. Невозможно указать на субъекта, как на *именно* этого, он тут же выскользнет из всякого «это» с его положением, именем, определением, статичностью и стабильностью, постоянно оставляя все свои истории как бы в стороне от себя. «*Та часть наваждения, которую я зову любовью, на самом деле — не моя, я не узнаю себя в ней и выразить ее могу лишь чужими стертými словами*»²⁹.

Не будь достаточного многообразия историй влюбленности главного героя, их энергийности не хватило бы, чтобы *сдвинуть* их от своего фасадного расположения в некое периферийно мерцающее, и в своем мерцании ставшее устойчивым, синкретичное спутанное воспоминание. Тот факт, что все они сцепились в едином круговороте лиц и судеб, говорит о том, что их частные причины возникновения, развития и завершения более несущественны, они (истории) непрестанно проходят свои отрезки пути, но уже в некой суб-активной, суб-стратной зоне сознания. Они теперь не столько о чувственности, сколько о чувствительности героя,

²⁸ Там же. — С. 132.

²⁹ Там же. — С. 103.

потому что его чувственность соотносится уже с другой причиной и, возможно, с другим лицом. Лик, проступивший в вихреподобном стремительном перелистывании историй влюбленностей героя, оказавшись относительно неизменным в своей мерцающей визуализации, «соткан» из жизненных стремлений и протеста героя, его ожиданий и выбора, тревог и отчаяния. «Чувственное тело», как только оно дало о себе знать как о самостоятельно существующем, перестало быть собственностью персонажа. Оно может «пасть» также и в округе другой личности, той *одной*, почти абстрактной (персонификация всех его бывших женщин), сотканной из фрагментов и эпизодов его прошлой жизни. *«Трогать и глядеть, трогать и глядеть — это легко, пока не ощутишь, как в тебе зарождается таинственное... биение жизни, прихоть, рожденная прихотью... создатель... ловко играющий вечностью, навязывающий упреждения в любви, обстоятельства страсти»*³⁰.

Проявляющийся в мерцании сюжетного калейдоскопа (когда смутно, когда более отчетливо) умозрительный образ объединяет в себе не только пеструю палитру женских персоналий, участвующих в сценической судьбе героя. Все они разнородны в своих частных ролевых исполнениях, но их всех объединяет главный герой. Правда, он сам настолько многолик и многообразен, что ему самому непонятно, что именно в течение всей его пестрой сценической жизни служит основой его идентичности. *Что и как* на протяжении его крайне противоречивой судьбы делало его чем-то одним, объединяло, на первый взгляд, несопоставимые между собой крайне беспорядочные поведенческие типы, маски, амплуа?

Чтобы попытаться приоткрыть ту личностную проблематику, с которой живет главный герой романа Онетти, насколько это представляется возможным, рассмотрим более детально один концептуальный аспект. Мы наверняка не вполне понимаем, каким способом есть «чувственное тело». Не понимаем, когда мы *не* в нем. Но когда мы в нем, то это настолько очевидно и достоверно, что об этом также не приходится специально размышлять. В итоге данному противоречию (противоречие между бытием и пониманием) в экспликации отказано дважды, чего вполне достаточно, чтобы оно практически «выпало» из нашего обихода, оставляя нам скудное наследие общеизвестного и доступного, просчитанного и односложного. Естественно, что «чувственного тела» во всей этой «великой разнообразности» нет. При каких обстоятельствах оно вообще может быть? Оно получает свое бытие, когда мы чему-то неподдельно удивлены, восхищены, поражены, когда что-то страстно желаем, к чему-то самозабвенно устремлены; когда внутренняя решимость и порыв, смятение и настойчивость не дают покоя и не отпускают, «давят» изнутри, рвутся наружу навстречу какой-то объектности, и одновременно «запрещают», разворачивая вспять, саму эту интенцию; когда эти «к чему-то», «на что-то», «от чего-то», «зачем», «почему» активно сопротивляются любой попытке прояснения, постоянно ускользая из всякого найденного и обнаруженного решения. Как понять собственные чувства, если они не подпускают к себе никакие попытки истолкования и интерпретации, когда стремления объяснить и прояснить только запутывают суть дела, отклоняются от нее, искажают ее?

«Чувственное тело» во имя бытия собственного и того, какое оно «раздает» персонажам, прерывает ход повседневного и общепонятного *action*. История проваливается в непредусмотренный зигзаг-зазор фабулы, давая герою понять, что уже существующие комбинации интенций и образов, слов и действий, характера и обстоятельств никогда не будут повторены. На передний план намерено выступить «чувственное тело», сформированное из

³⁰ Там же. — С. 104.

того, что *есть сейчас и всегда*, но было затенено ролевыми стереотипами (*то, что было и всегда повторялось*). Пришло время *быть* так, чтобы причиной мыслей, слов, действий, воли, решений являлось исключительно динамическое присутствие «чувственного тела», чтобы само это присутствие совершалось спонтанно и непрерывно, оставляя героя в состоянии безучастности и отрешенности ко всему происходящему. Но есть одно «но»!.. Герой уже знает, что интенции астрального плана живы и актуальны, напитывают собой его астрал, пока они не направлены только и исключительно на объект вождения, пока они видят через глаза персонажа не только его желанную женщину. «*Прихоть, рожденная прихотью... создатель... ловко играющий вечностью, навязывающий упражнения в любви, обстоятельства страсти*»³¹.

На выходе из «чувственного тела» персонаж мгновенно забывает природу своего счастья, которое, рождая себя из себя и для себя, затем распадается на объект и субъект, причину и следствие, актуальное и потенциальное. Оказавшись в своем фактичном сценарии, продолжая еще какое-то время пребывать в состоянии безотносительной и необусловленной благодати, герой все более и более настойчиво ощущает *нехватку* причин и поводов своего счастья, принуждающую его выискивать что-то одушевленное и одновременно конкретно-объектное в окружающем его мире. И он находит Элену Сала, обращая на нее весь свой энергийный порыв, одновременно размыкая его целостность и самодостаточность, его самостийное астральное бытие. Такая сценическая стратегия черпает свою причинную мотивацию из разных планов бытия. Астральные интенции героя в их в-себе-из-себя-самовозрастании и в их объектной направленности по своей сути различны. «*Трогать и глядеть, трогать и глядеть — это легко, пока не ощутишь, как в тебе зарождается таинственное... биение жизни*»³². Мы вновь и вновь пытаемся понять, что хочет сказать Онетти. Естественно, речь идет об Элене Сала, которую герою хочется трогать, и не только. Но глядя на нее периферийно в ее фактичной ролевой маске, герой «трогает» внутренним взором или «тактильно осматривает» ту сферу, где «пасется» его «чувственное тело». А оно само есть так, что оно внутри себя и смотрение, и трогание, и желание, и обладание по кругу растущего из самого себя ощущения.

В пространстве самовозрастающей энергийности «чувственного тела» степень фактичности сюжета уже не столь важна. Онетти беспрепятственно сдвигает ролевою рамку Элены Сала в некую конфабулическую реальность, но оставляя все остальное пространство сюжета, в т. ч. и главного героя, на своих фактичных позициях. Энергетика чувственности не заставляет себя долго ждать и тут же взывает к жизни новый *action*-сюжет. О чем он? Что могло бы случиться с женатым мужчиной и молодой особой, к которой его неодолимо тянет? Персонаж только на мгновение представил себе, как она могла бы его назвать: «— *Дэгэ, — шепчет она (это имя, составленное ею из моих инициалов)*»³³, — как сам, тут же потеряв почву под ногами, подхвачен куда-то в бесконечное бездонное антигравное парение. «— *Милый, — говорит она. «Мне надо было выпить немножко больше», — думаю я. — Да, — отвечаю я, наклоняюсь, чтобы поцеловать ее голову... — Если бы я могла тебе выразить... — начинает она и умолкает. — Знаю, — говорю я и трюсь щекой о голову. Она вздыхает и прижимается ко мне; я понимаю, что вскоре наберусь духа поцеловать ее. — Со мной ничего не произойдет? — Нет, не думаю, — говорю я. — Мне все равно. Знаю, что ничего не произойдет, Дэгэ. — Она*

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же. — С. 135.

поднимает лицо для поцелуя. — Ничего не произойдет, но все имеет значение. Все, — настаивает она. Я отдаю себе отчет в том, что мы оба... с приглушенным отчаянием думаем о бесполезности слов, о своей неодолимой неловкости в обращении с ними. Сверху, одним глазом, не прикрытым встрепанными волосами девушки, я смотрю на ее лицо, узнаю короткий нос с расширенной переносицей, вижу чувственную и печальную линию губ, округлость виска»³⁴.

«Дэзэ»... Что это: код входа в астральный зазор повседневности, переключатель сознания, пропуск в вечность, имя необъяснимого счастья, оклик благодати, улыбка бога, ослепительная вспышка беспамятства, знак высшей свободы, последний порог, за которым тяжелая земная поступь фактической реальности проваливается в свободное бездонное парение? Но это не просто парение куда-то, например, вниз в бездну или ввысь в небо. Это бесконечное парение одновременно всего вокруг: людей, предметов, поворотов и горизонтов, пространства, всей, казалось бы, незыблемой тверди земли, мира в целом. Но внутри свободно парящего мира, оказывается, есть свои меры притяжения и отталкивания, веса и невесомости, есть верх и низ, близь и даль, есть своя жизнь. И жизнь эта особенная, необычная, не похожая на ту, что была *перед* последним порогом фактичности. Здесь можно одним неосторожным движением или одной неловкой эмоцией преодолеть все мыслимые и немыслимые границы и расстояния, очутиться в невообразимой близости к тому, что еще мгновение назад было недостижимым. Мысль о невозможности не поспевает противостоять стремительно растущему вожделению. Его, пробуждаемого, едва покидающего себя спящего, словно обгоняет оно же, но уже бодрствующее, поэтапно отбрасывая в небытие возражения и сопротивления, недоступность и запрет.

Конфабулированная история, какой никогда не было в фактичном сюжете, но какую герой сам себе придумал, забыл, что придумал, и всецело пережил как действительную, теперь неотделима от него, всегда с ним в его повседневной жизни. «*Понимаешь, тут надо вообразить, а не вспоминать*»³⁵. Сила воображения оказалась настолько всеобъемлющей, что смогла «напитать» собою целую реальность вне времени и пространства, пробудить ее и самой проявиться, став неотделимым от нее телом. И это не писательство в духе авангардной лирической прозы. Речь идет о духовном акте принятия героя его астральным бытием. Здесь «живут» лишь движения, шорохи, волнения и беспредельная самоотверженность.

Итак, мы не устаем повторять, но в разных формулировках и контекстах: в романе Онетти между собой конкурируют две бытийные фабулы, конкурируют не столько за право обладания титулом «реального сюжета», сколько за возможность быть «основополагающей чертой» сюжетной фактичности. Насколько можно судить о равнозначности и равносильности конкурирующих историй? Если из исходной точки повествования разворачивается некая простая фактичность — прямая речь или сюжетообразующий фактурный *action*, то при импликации в сюжет элементов астрального бытия сама фактичность уже утрачивает статус основного сценического события, переозначиваясь в эпизодичную периферийную декорацию. Фабула сразу распадается на различные истории, местами суженные, местами растянутые, уступая место себе же самой, но уже безначальной и бесконечной. После «обнаружения» в сюжете «чувственного тела» не сразу становится ясно, что понимать под *происходящим* в сценическом *action*; между собой спутываются причины и следствия, основное и производное

³⁴ Там же. — С. 135.

³⁵ Там же. — С. 74.

повествования, подчиняющее и подчиненное, истории явная и закулисная, фактическая и астральная.

I. «Она молчала. Через полчаса она погасила ночник. А он, в ногах ее кровати, в кресле, думал о том, что невозможно проникнуть сознательно, по своей воле, в мир женщины... И он решил уйти, печальсь, но не сердясь из-за того, что снова ощутил во всей их неожиданной силе свое безумие, свое желание и свое рабство... Как велика одержимость, скрутившая его, опутавшая, но и толкавшая куда-то... Тело этой женщины он не вспоминал; мучительное возжеление было для него конкретней, реальней, чем она. Возжеление это родилось от нее, но отделилось, стало жить своей жизнью, словно запах, или следы на прибрежном песке, или слова... Конечно, возжеление — дитя тела, но тело само по себе уже не могло утолить его»³⁶.

II. «— Вы будете спать со мной, — сказала Елена, останавливаясь у входа в гостиницу. — Прежнее кончилось. — Скрестив руки на груди, она огляделась по сторонам, минуя его, и пристыжено засмеялась. — Совсем кончилось. Не знаю, давно ли, я поняла это только что. Но, может быть, у вас иные желания? Я всегда плохо обращалась с вами. Что бы вы хотели? — Я хотел бы придушить вас, — пробормотал Диас Грэй, — слегка. — Хорошо, идемте, — сказала она, беря его под руку... Диас Грэй не посмел заговорить, не вымолвил ни слова... чувствуя, что он, мужчина, которого держит Елена Сала, до боли сжимая ему предплечье, для нее, помимо олицетворенного изумления, идущего по коридорам и с осторожностью легшего в постель...»³⁷

Какая из двух историй имеет шанс быть продолженной, а не прерванной в одной из своих перекрестных точек? «Да, ничего не вышло, но я не мог оставить в покое ни врача, ни Элену»³⁸. Первым указателем на пути узнавания кого-то одного в них двоих, исходя из гендерно-поведенческих стереотипов, должен, судя по всему, стать секс. Но никогда не известно заранее, как поведет себя непредсказуемое своенравное «чувственное тело», когда ему одному во владение отдан весь ситуативный *action*. Из астрального плана, где живет «чувственное тело», повеяло необъяснимым дозволением, разрешившим интимную близость лишь как спонтанную интермедию, непредвиденный зазор фактичности, испуг внезапно образовавшейся событийной пустотности, нелепый казус, какие случаются в моменты самозабвения. Какая из двух историй оставит «дверь» открытой, какая запертой? Какая приглашает переступить порог и очутиться в сфере неудержимого подхвата? Ведь сам по себе факт физической близости персонажей, «отбрасывая все ненужные, не идущие к делу слова и жесты»³⁹, вряд ли будет обладать каким-то собственным «чувственным телом», сотканным из надежд и волнений, предвосхищений и возжеления. Здесь только слова и не обремененные долгими ожиданиями поступки. Если сюжетный *action* не сопровождается никакой реактивной чувственностью, рожденной из сопротивления и протеста, не обладает самодвижением ее пробуждения и разрастания, или же таковая в нем вовсе угасла, то в астральном измерении это отзовется внезапным обрывом фабулы.

Принципиальное отличие данных историй состоит в следующем: если во второй истории ее сценарий сводится лишь к прямой речи персонажей, к декларированию и подготовке их *action*, то в первой истории и то и другое практически отсутствует. Но полагать, что здесь ничего не происходит, было бы большим заблуждением. Здесь живет «напитанное»

³⁶ Там же. — С. 101–102.

³⁷ Там же. — С. 141.

³⁸ Там же. — С. 89.

³⁹ Там же. — С. 37–38.

эмоционально-чувственной энергичностью «чувственное тело». Его присутствие тем более ощутимо (и оно само тем более осознанно), чем оно радикальнее отстраняется от своих причин в фактической реальности. *«Тело этой женщины он не вспоминал; мучительное вожделение было для него конкретней, реальней, чем она. Вожделение это родилось от нее, но отделилось, стало жить своей жизнью, словно запах, или следы на прибрежном песке, или слова... Конечно, вожделение — дитя тела, но тело само по себе уже не могло утолить его»*⁴⁰.

Персонажам хорошо известно, что их ждет в акте физической близости, он ситуативно предопределен, его партитура уже заранее сыграна. Они оба опытные любовники и знают, что и как происходит в подобных случаях. Они не хотят, чтобы с ними было то, что им знакомо. Но что-то (кто-то) в них (и одновременно между ними) не хочет этого в еще большей мере. Насколько вообще целесообразно вступать в отношения, когда все всё заранее знают? Персонажам так не помешало бы что-то новое и спонтанное. Что именно? Например, никому из них неизвестно, что случится, если их намерения-ожидания окажутся внезапно прерванными. Прерванными кем (чем)? Самой неизвестностью. Именно она — таинственная и непостижимая — может однажды оказаться гораздо желанней, особенно когда она превращается в *самость*. Ее «присутствие» обнаруживается именно благодаря ее внезапной подвижности. Она (самость) словно «отступает и поворачивает» от фактических переживаний героя, какие переживаются в нем с не меньшей интенсивностью и полнотой. Но они уже не с ним, это уже не его переживания, хотя они еще в нем. Как только произошел этот «отход-поворот», переживания и волнения мгновенно и окончательно теряют своего субъекта, одновременно теряя и свою причину (Элена Сала в кровати, наверняка голая, с погашенным ночником).

Обездвиженная застывшая *Неизвестность*, давившая своим непреодолимым безоговорочным запретом физического обладания, струнулась со своего места (оттуда, где лежала Элена Сала) и направилась в сторону героя, всецело и взаимообразно соотносясь с его «чувственным телом». Она, движущаяся, продолжая оставаться неизведанной, совершенно иная, нежели она же, замершая, сковавшая всевозможные порывы. Продолжая оставаться неизведанной, она нечто более ожидаемое, нужное и желанное, впервые пришедшее, отменившее своим присутствием всяческие усилия познать и понять. Она словно отпустила от себя что-то, что ее держало, и тут же под «покровом» сознания, за «завесой» обнаружения и видо-распознавания (*substratum*), «передала» это что-то «в другие руки», сама возвращаясь оттуда, но становясь уже всюду и везде. Она оказалась его — персонажа — астральным счастьем, не зависящим от того и не соотносимым с тем, по какой причине оно (это счастье) есть. Цель неумных вожделений внезапно отпустила свои причины, мгновенно «связав» их новым единством того, что «есть» и что «может быть». Одарив героя высшим пониманием, что то, что не случилось в условиях прерванной истории и подавленной чувственности, не случилось лишь в своей фактичности, но свободно высвободилось в обширный простор астрального измерения, в живую полноту нового существования.

Выискивание неизвестного лика, статично давящее изнутри героя и никаким способом ему об этом не сообщающее, непрерывный поиск и ожидание вечно неизвестного, томление безысходное и беспредельное (*наваждение, от которого невозможно избавиться*), все это вдруг сошло со своего места-пространства и устремилось одновременно в двух направлениях — в астральное и видоизмененное повседневное. В первом это всегда

⁴⁰ Там же. — С. 101–102.

возрастание собственного чувственного объема, наполнение и насыщение интенций, ищущих уже не объект, а новый размах необъятности и безмерности, новые просторы преодоления и преодоления. Во втором — эмоционально-чувственный подхват, прорывающийся из астрального движения интенций к самим себе, попутно меняет образ и структуру повседневности, причем так, как это могло бы быть для героя *идеальным сценарием всей его жизни*. Сюжетный *action* оказался местом касания и одновременно разбегания в разные стороны чувственных подхватов. Астральный толкающий вперед-ввысь-во-все-стороны подхват («*радость, внезапная и полная*»⁴¹) динамически соотносится со страстным вожделением героя конкретного образа, возведенного в идеальный. Но толкающий подхват сам состоит из агональных самостей, не просто противоборствующих друг другу, но самим противоборством налитых и возросших, выращенных одна в другой в актах самоидентификации. Самость, актуальная в ее выборе и действии, и самость, себя преодолевающая и преодолевающая, со-ставляют личность героя, в то же самое время вожделеющего свою женщину. Как быть осознанным в этой крайне сложной сценической диспозиции, где каждому бытийному горизонту принадлежит своя истина?

Полностью отдаться любви значит самому «погибнуть» в объятиях Элены Сала, погибнуть как личность, обесточить интенции, несущие агональность и энергичность, простор и парение. Но подавить в себе силу страсти, разыграв искусственную сцену безучастия и безразличия, значит так и не познать размах трансцендентальных преображений, обречь себя на бесцельность и убогость существования. Мы, по сути, только сейчас приблизились к экзистенциальной проблематике героя, особенно в той ее части, где речь идет о смерти как единственно возможном выборе. «*Я бы отдал за это что угодно и не требовал возмещения, потому что она ничего не может возместить... и мне пришлось бы признать, что я умер*»⁴². Но тут дело не совсем в смерти как таковой, а скорее в страхе смерти. В страхе смерти угадывается довольно-таки сложное и неоднозначное *отношение* к жизни. Понятно, что все событийно приостановленное, томящееся в своем поиске и ненахождении, однообразное и рутинное, приравнивается к смерти (*наваждению*), а все трансцендентальное, постоянно исходящее из себя и возрастающее над собой — к жизни. Правда, на деле все куда сложнее. Чтобы выделить морфологическую структуру жизни из заскорузлой окостенелой повседневности, автор применяет т. н. триптиховую конфигурацию ролевой идентичности. В чем ее суть? Один персонаж создает другого, тот, в свою очередь, третьего (Браузен создал Диаса Грея, который создал Арсе, и т. д.). Каждый последующий выталкивается на поверхность в фокус *action*-фабулы, в то время как предыдущие этим же движением «отодвигаются» в астральный план.

Что дает такая причудливая расфасовка масок, ролей и сценариев внутри личности главного персонажа? Во-первых, он может обозревать то, что каждый из них видит (или не видит) в своем ограниченном индивидуальном горизонте. «*Как будто я живу две жизни сразу и только так могу вспомнить одну из них*»⁴³. Во-вторых, со-участвуя во всех сценических эпизодах попеременно-одновременно, первая персонификация может по своему усмотрению изымать и перераспределять между участниками совокупной маски, именуемой «главный герой», их ролевые самости и соответствующий им сюжетный антураж. В итоге чтобы

⁴¹ Там же. — С. 25.

⁴² Там же. — С. 103.

⁴³ Там же. — С. 132.

главному герою быть постоянно и незамутненно открытым всему уникальному, беспрепятственно посещать свою *астральную страну*, каждой последующей персонификации отведена более высокая плата за менее доступный вход в «чувственное тело». Здесь царит нескончаемая и беспросветная сутолока, ожесточенная борьба за свое, пусть краткое, счастье, невозможность остановиться и сколько-нибудь продолжительно пребыть самим собой. Персонаж постоянно следит за тем, чтобы во всех бесконечных историях, происходящих с его генерациями, было какое-то энергичное (почти безумное) намерение действовать, действовать решительно и бескомпромиссно (Арсе). «Я входил, я дышал воздухом той комнаты, я мог увидеть и потрогать вещи, одну за другой, и ощутить, что они живые и сильные, способны создать ту атмосферу безответственности, в которой я становлюсь Арсе»⁴⁴. Стоит персонажу в действиях и обстоятельствах себя-другого не усмотреть этой самой энергичности, как исчезает не только его следующая персонификация, но и он сам — исходный типаж. «Всё... это всё, — думал я, насмешливо улыбаясь, и пытался ненавидеть...»⁴⁵ Правда, исчезают они по-разному: если последний в чередке идентичностей исчезает фактично, то каждый предыдущий — как личность, так и не обретшая собственную силу и характер, волю и свободу.

Для чего Онетти понадобился столь неоднозначный идентификационно-ролевой триптих с многосложными уровнями связей, целе- и смыслополагания? Писатель неожиданно и довольно откровенно проговаривается, попутно давая понять, какой связью в его романе связаны столь разрозненные фабулы: «Освободившись от страстей, отрешившись от исканий, предавшись случаю и самому себе, я стремился к тому, чтобы Браузен всей моей жизни не стал подловатым. Он должен был дойти до самого дна, чтобы спастись, и я растворился вконец, чтобы мог родиться Арсе. Потев в двух постелях, я прощался с разумным, порядочным человеком, который старался создать свой облик, исходя из ограничений, навязанных ему теми, кто жил прежде него, теми, кого не было, и им самим. Я прощался с Браузеном, получившим в тихом уругвайском доме не только видение и не только обнаженное тело Гертруды, но и нелепое позволение заботиться о своем счастье»⁴⁶.

Отнюдь не сразу понятно, из сердцевины какого контекста ведется повествование, учитывая, что сами контексты могут быть оборваны, смешаны и заново сцеплены своими случайными обрывками, что вносит немалую путаницу в и без того экзотический метаязык Онетти. Браузен — идеальная личность. Но в астральном измерении идеальная личность это «чувственное тело», которому нет никакого дела до фактической реальности с ее нормами социального поведения и иерархиями ценностей, если в ней отсутствуют «обстоятельства страсти». «Чувственное тело» Браузена не было напитано никем из тех, с кем могла столкнуться его судьба, ни им самим, ни еще кем-то, но его идеал, тем не менее, жаждал (запертая интенция) высшего астрального спасения и счастья. Видения и обнаженного тела Гертруды, судя по всему, было недостаточно для накопления и возвращения «чувственного тела» до такого качества, чтобы оно могло самостоятельно существовать, обладая собственным самосознанием, свободно вторгаясь в повседневный ситуативный *action*, одаривая персонажа счастьем и свободой. Чтобы обладать собственной самостью, астральное «чувственное тело» должно быть в достаточной мере *напитано*, как сказал бы Кант, «трансцендентальными

⁴⁴ Там же. — С. 127.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. — С. 132.

*предикатами»*⁴⁷, иными словами, теми состояниями неумного беспрерывно растущего счастья, которые охватывают героя в его различных историях. Герой Онетти словно имеет обязательство и несет ответственность перед самим собой идеальным в том, что этот идеал не окажется утраченным и забытым, что его не постигнет участь бесцельной жизни, равно как и бесславной смерти.

И тогда, чтобы распознать в неоднократно повторенном пришедшее лишь однажды, автором на *территории лица* главного героя были созданы своего рода литературные персонифицированные камуфляжи — каждый в своем индивидуальном *action*-сценарии. Но это не просто какая-то «матрешка» с упрятыми в ней фигурками. Генерации главного героя встроены друг в друга определенным способом. Каким?.. В конце цепи идентичностей сюжетные обстоятельства должны быть столь высокорисковыми, опасными, на грани срыва и провала, на грани разрушения личности, чтобы создать мятежно-протестную *предельную меру* реактивной чувствительности, так необходимую двум предшествующим ипостасям. Но как реактивная чувствительность отслаивается от своих сценических обстоятельств и переходит по цепи идентичностей следующей генерации? Одно из условий — персонаж должен прожить до конца весь свой сюжетный *action*, совершить какие-то не всегда осознанные действия, *дойти до самого дна*, морально-нравственно пасть, самоотверженно бороться за свою лишь ему одному понятную любовь и отнюдь не всегда в этом побеждать. «— *Пьяная сука, — сказала она с порога и улыбнулась. — Мне безразлично, уйдешь ты или останешься... — я чувствовал приумножение этого признательного, благоговейного, беспощадного вида любви, который меня к ней привязывал»*⁴⁸.

Но «чувственное тело», будучи энергично напитанным, выскакивая из связей ситуативного *action*, *разворачивается* в сторону обратной личности героя, мгновенно *оживляя ее*, преобразуя *беспощадный вид любви* в неиссякаемую энергию вне-причинного и безусловного потока бытия. «*Думать мне не хотелось; хотелось стряхнуть бывшее, самую память о том, что помогло мне стать таким...*»⁴⁹ Сила реактивной чувственности, будучи изъятой из ее обстоятельств, переживаемой наперекор морали и нормам поведения, а именно — из пошлой и циничной любви к женщине, как принято говорить, с пониженной социальной ответственностью (Кека), опрокидывается внутрь себя и оборачивается энергией безостановочно выплескиваемой из самой себя чувственности. Отчаяние маски, ее решительное сопротивление — одновременно такое всеохватное и вездесущее самодвижение, в котором уже не актуально, сопротивление чему и отчаяние из-за чего. «*Счастье моего тела разрастается до такой степени, так опасно, что я боюсь, как бы оно не кончилось...*»⁵⁰ Персонаж обретает себе во владение как дар (но уже не как отвоеванную добычу) некую самовозрастающую ценность, которая и спасение, и свобода, и счастье одновременно — именно то, что так необходимо *порядочному человеку* (Браузену), но что так и не было ему даровано. Как заполучить этот дар, чтобы впустить в себя «астральное тело», состоящее исключительно из энергичной динамической чувственности, врывающейся в однообразную повседневность и преобразующую ее монотонный континуум в радость высшего служения (например, Элене Сала)? *Освободиться от страстей, отрешиться от исканий, предаться случаю и самому себе.*

⁴⁷ Кант И. Критика чистого разума. — СПб.: Тайм-аут, 1993. — 670; С. 374.

⁴⁸ Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 147.

⁴⁹ Там же. — С. 62.

⁵⁰ Там же. — С. 134.

Только теперь становится более-менее понятно, что стоит за словами персонажа Онетти: *«старался создать свой облик»*. Но не следует быть опрометчивым, полагая, будто фабула романа стремится нагнать некий призрачный идеал и постоянно натывается лишь на его следы, обрекая главного героя на извечную борьбу с конфабулическими иллюзиями. Данная сюжетно-смысловая линия, конечно же, присутствует, хотя не является основной. Она присутствует преимущественно в персонажах, окружающих главного героя и все его идентификационно-ролевые генерации. Какая участь ждет тех, кто постоянно теряет свой астральный идеал из виду, не исследует его, не стремится его нагнать и в нем состояться? Онтологию такой личности мы подробно описали в статье *«Православный космизм Алексея Ремизова...»*⁵¹ (конечно же, в терминах и образах ремизовского сюжета). Недостижимость или неопределенность идеала является общим местом не только в мировой литературе, но и в исторической и современной культуре в целом. Здесь важно другое: как выстраиваются отношения между теми, кто пребывает в постоянной невосприимчивости к астральному бытию идеальной личности, и тем, для кого эта невосприимчивость подобна смерти. Главный персонаж Онетти как бы стоит одной ногой на той крайне подвижной плоскости, где нет смерти как завершения дел, конца пути, последнего вдоха живого, равно как и нет жизни в ее повседневном значении, с каждодневной повторяемостью событий и однообразным порядком вещей. Но второй ногой персонаж опирается о другую, не менее подвижную почву фактической действительности. Именно здесь он *«бросал достойные маньяка попытки построить вечное из проходящего, из суеты и забвения»*⁵², выискивал *обстоятельства страсти, чтобы предаться случаю и самому себе*, не понимая, что это не схожие, отличные друг от друга обстоятельства, разные случаи, и он сам, также всегда отличный от себя того, каким его стремятся видеть другие персонажи. Столь отличные представления существенного приносят немало проблем с возможностью понимания, особенно в отношениях с женщинами. (*«Плохо, что у тебя все еще длится настроение той ночи и ты считаешь, будто со мной происходит то же самое»*⁵³.) Потому что для него существенное — это когда случается эмоциональный всплеск, наступает чувственный прилив. Но это совсем не то существенное, что несет в себе и чем дорожит семейная жизнь. Он словно *«спровоцировал свою старость в момент, когда согласился остаться с Гертрудой, повторяться, приветствовать годовщины, надежность, радоваться дням...»*⁵⁴ Герой бросает свою женщину, попутно лишая ее собственного характера. Для него очевидно, что если женщина не обладает даром нести в себе *«чувственное тело»*, то отношения с ней рано или поздно прекратятся (*«У нее нет личности, она сродни земле, которая всегда лежит лицом вверх, а мы орошаем ее... и недолго на ней живем»*⁵⁵). Он в некоем своем астральном смысле действительно ненасытен и неутолим в поиске той одной, которая соберет в единое лицо разбросанные во всех его женщинах фрагменты лиц. *«Я... обречен был... на то, чтобы кто-то твердо вел меня, а я не мог противиться...»*⁵⁶ Он искренне влюбляется в женщину, перенося на нее абстрактный идеал, вбирая в себя ее образ, потому что *«вдыхая его, я мог восстановить лица и фигуры, услышать фразы... нетрудно было различить эти звуки*

⁵¹ Философский журнал VOX, <https://vox-journal.org/html/issues/450/464>.

⁵² Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 62.

⁵³ Там же. — С. 151.

⁵⁴ Там же. — С. 144.

⁵⁵ Там же. — С. 125.

⁵⁶ Там же. — С. 62.

сквозь грохот мира, уловить слухом»⁵⁷. Благодаря женщине он обретает способность быть самим собой, но эта способность потом противостоит самой женщине, а через нее и ему самому. В результате абстрактной остается она, исчезающая из его фактической жизни, в то время как все более конкретным становится идеал, сотворенный из мгновений подхвата и полета, живущий в его сознании своей жизнью. *«Я ежедневно воскресал... по-молодому гордо, а может, глупо подняв голову, и лицо мое расплывалось в блаженной улыбке, и я шел... и медленно оборачивался, чтобы убедиться... я — в вечном настоящем, нечему питать память, не в чем каяться»*⁵⁸.

Перед тем как снова погрузиться в захватывающие противостояния астральной и фактической фабул, затронем тему, напрямую не связанную с нашими изысканиями. А именно: в чем привлекательность главного героя, что в нем притягивает женщин? Надо отметить, что к нему тянутся и мужчины, в том числе и тот, с женой которого у него были отношения (супруг Элены Сала). Онетти не дает сколько-нибудь подробного описания экстерьера своего героя, он представляется нам как некая серая безликая личность. По всей видимости, он «соблазняет» персонажей своим беспутным обликом в жизни фактической и одновременно своей неумело скрываемой озабоченностью жизнью астральной. Не исключено, что столь необъяснимая двойственность образа по-своему притягательна. Очевидно, женщинам казалось, что они смогут приручить этого «своенравного херувима», но в итоге его теряли, утратив попутно что-то из своей личности и свободы. *«Я была слепа или безумна, что хочешь. Я всегда любила тебя, с того времени, как ты ездил... встречаться с Гертрудой. Я была ребенком пятнадцати лет; говорю не о тебе, но девушки влюбляются в кого угодно, кто попадает под руку или кто совершенно не годится. Быть может, я любила тебя за твою доброту, за твое понимание, за твой ум, такой оригинальный... Мне не в чем тебя упрекнуть. В тот раз, когда ты вернулся... каждый из нас внес свою лепту в усугубление ошибки, не давая себе в этом отчета, я уверена. Ты не был счастлив с Гертрудой, а я была в смятении, проходила период испытаний»*⁵⁹. Попутно отметим, что женщина, признавшаяся ему в любви, совсем ему не интересна. Здесь не затронута его чувственно-эмоциональное естество. Здесь нет агонального противостояния самостей его личности, нет энергичности, сначала сопротивляющейся реактивной, а затем безудержно нарастающей. Тип эмоций, связанных с декларацией, подтверждением и удостоверением, выявлением и признанием, ему незнаком, для него такие эмоции приравниваются к суррогатным, поэтому неудивительно, что он предлагает женщине, собственно, уйти. *«Хочу, чтобы ты замолчала... чтобы ты ушла. Не видеть... и не слышать»*⁶⁰.

Но продолжим «рассмотрение» по мере возможности той «тонкой материи», которую мы зовем «чувственным астральным телом» главного героя. Его не случайно снова и снова, и всегда впервые охватывают какие-то непохожие друг на друга сюжеты, порой вырисовывающиеся исключительно в его воображении. О чем они — его истории, хотя с точки зрения их участников и сценических диспозиций эти истории не имеют между собой ничего общего, между ними нет никакой связи? Их спонтанное *перелистывание*, калейдоскопичная интерференция вовсе не хаотичны, они создают незримое закадровое, но вместе с тем устойчивое очевидное всеприсутствие их единой для всех чувственной личности. Будучи

⁵⁷ Там же. — С. 97.

⁵⁸ Там же. — С. 96–97.

⁵⁹ Там же. — С. 150.

⁶⁰ Там же. — С. 152.

энергично напитанной, она самым своим бытием оттесняет собственный фактический ситуативный *action*. «...Ощущая, как одиночество сладко подступает к пределу, когда я поневоле увижу себя выделенным, голым, без примеси, когда оно прикажет мне действовать и стать посредством действия кем-то другим...»⁶¹ Очевидно, мы имеем тут дело не только с художественно-лирической стилистикой, убаюкивающей разум. *Одиночество сладко подступает к пределу*. — Первое, на что нужно обратить внимание, так это на то, что одиночество более не совпадает с героем, оно отходит от него, отцепляется, дрейфует в какую-то другую сторону и вот-вот опрокинется за своим пределом. Но оно «уходит», по всей видимости, не одно, а вместе со своим субъектом. Этот уходящий вместе с одиночеством субъект оставляет героя будто бы без одежды (*голым, без примеси*). Иными словами, герой ощущает не просто отстранение от себя какого-то состояния, но кого-то, кем он — герой — только что сам был, но уже не является. Этот другой, который еще мгновение назад был *мною*, оставляет меня, мое «я», в некой вне-предикативной чистоте, забирая с собой все *мои* представления и впечатления, связи с миром, память и размышления. Что это за вид существования, когда от героя что-то отступает и в итоге остается лишь его нагое выделенное «я», отличное от всех, отличное от себя? Что там — на пределе или за ним — происходит с сознанием?

Скорее всего, там совершается дерзновенная попытка постижения реальности с неизвестными свойствами. Сознание тут же «погаснет», и наверняка время от времени погасает, хотя нам это никак не дано знать. Потому что сознание всегда уже есть сознание чего-то, о чем-то, когда уже сформированы и устоялись связи вещей и понятий внутри измерения мира. Но это лишь первая генерация сознания.

Подступая к своему пределу, обреченное вот-вот погаснуть, в последний момент, ставший первым, сознание (уже во второй генерации) *заявляет* о себе как о возможности *бытия* вне связей и соотношений (*я поневоле увижу себя выделенным, голым*). В этом смысле сознание героя есть самость, возросшая и возвысившаяся над своими связями, хотя она целиком и полностью ими напитана.

Но оттолкнув самостью своего структурного *action* и воспарение над ним уже самым этим самодвижением порождает новые соотношения субъекта и предиката, героя и его истории. Вырвавшаяся «на волю» в безотносительность и необусловленность самость «видит» сверху вниз, как ее *action* мгновенно устремляется за ней своими спонтанно нагромождающимися один на другой сюжетами видо-распознавания масок и лиц (карнавал). Именно туда — в «безвоздушное пространство» сознания — Онетти пытается «забросить» свое *взгляд-присутствие*, чтобы потом уже оттуда «глазами» самости «видеть» жизнь главного героя, как непрерывное «копшение» его разрозненных фабул, и с очевидностью «ощущать» их единство («все есть одно»). Теперь сознание (в третьей своей генерации) есть подспудные (*substratum*) истории актов утвердивших себя связей, мер, измерений мира, который сам оказался символическим ответом на вопрос о том, как есть бытие самости. Сознание персонажа лишь попутно-периферийно создает истории и обстоятельства; будучи от них базисно зависимым, оно интенционально обращено исключительно на себя как на «абсолютную величину». Насколько интенсивно это стремление сознания к безусловности собственного бытия, настолько сюжетный мир героя *прорезается-просекается* новыми жизненными

⁶¹ Там же. — С. 142.

ландшафтами с новыми принципами и мерами. Поэтому вопрошание героя о самом себе, обращенное внутрь его «я», и ответственность, исходящее из *action*-сюжета, — не только вполне корректная вопрошательная постановка, но и единственно возможная. Теперь ясно, почему герой заготовил для себя идентификационно-ролевой триптих, свою тройную персонификацию. Сознание героя явно не отличается собственной внутри себя структурной устойчивостью, оно постоянно выскальзывает из одной своей генерации и таинственным образом проявляется в другой, оставляя героя либо в недоразумении, либо в состоянии неудержимого счастья.

Но что, если удаляющееся *одиночество... прикажет... стать... кем-то другим* вне тройкой личности персонажа, коль скоро данный *приказ* не предполагает послушания? «Я заключил пакт со временем, мы с ним согласились не подгонять друг друга, ни оно меня, ни я его»⁶². Герой смутно догадывается, что его сознание, *проявляясь* в своих переходах из одной личности в другую, может однажды «выпрыгнуть» из идентификационно-ролевого триптиха наружу, в того, *кого не было*, учитывая, что сознание в своем притязании на самость может попутно «закрутить калейдоскоп» мирозидательных *action*-фабул. «...*Старался создать свой облик, исходя из ограничений, навязанных ему теми... кого не было...*»⁶³ Как понимать: *навязанных... теми... кого не было?* Онетти словно подводит нас к проблематике, едва поддающейся осмыслению, и к тому же еще достраивает на ней свой сюжет. Персонаж, очевидно, полагает, что время его жизни настолько стремительно, что он, охваченный мерцанием сюжетов, может выпасть в неизвестную ему личность. Но постоянно пребывать в том измерении, когда изо дня в день повторяется одно и то же, словно непрерывно проверяя на прочность мир, его нормы и порядок, где нет места полету и подхвату, свободе и счастью, персонаж тоже не намерен. «Я всегда знал, что все то, что мне подходит, дожидается меня на вершине какого-то часа какой-то недели какого-то года, а выведыванием точной даты не занимался»⁶⁴. Точная дата, а вкупе с ней и все остальное — измеренное и заданное, просчитанное и исчисленное — при переходе из первой генерации сознания во вторую словно уплотняется, прижимается друг к другу, уменьшается в своем масштабе и одновременно отдалается вниз, создавая новые объемы и окрестности. «Я постарался изобразить с высоты птичьего полета конную статую, которая высилась в центре главной площади... статую, возведенную на пожертвования благодарных сограждан генералу Диасу Грею, непревзойденному на поле брани и в мирных трудах. Обозначил реку волнистыми черточками вод и фигурными скобками чаек и почувствовал, что дрожу от радости, от ослепляющего богатства, обладателем которого я неприметно стал, от жалости к доле тех, кому оно не дано»⁶⁵. Сознание героя перескочило в генерацию самости, отодвигая в сторону периферии то, из чего оно собственно изошло, над чем возрастает и от чего отталкивается (мир), устремляясь в самого себя (*дрошу от радости, от ослепляющего богатства*).

Эта периферия крайне подвижна и динамична, она сворачивается в своем уже известном масштабе и *тем же самодвижением* одновременно разворачивается в новом горизонте, у которого еще нет мер охвата. «...*И рассвет ставит новые пределы мира*»⁶⁶. Столь динамичная подвижность мира откликается всей своей безграничностью на неутолимое познание самости самой себя, которая каждое свое мгновение иная. Она более не озабочена

⁶² Там же. — С. 167.

⁶³ Там же. — С. 132.

⁶⁴ Там же. — С. 167–168.

⁶⁵ Там же. — С. 171.

⁶⁶ Там же. — С. 207.

ландшафтом и конфигурациями связей мироздания, т. к. обрела способность творить его исключительно посредством познания себя. Здесь осуществляется чистый синтез всего и себя, пульсирующий переход из себя в себя в каждом моменте собственного самодвижения, неотлично-отличного от движения бесконечного целого, «втягивание» его в себя для слияния с собой и одновременно «выталкивание» из себя для отличия от него. *Самость* узнаёт, пробуждается, угадывает, обретает и сразу преодолевает саму себя, возрастает над самой собой, осуществляя непрерывное *привхождение себя в себя*. Одновременно «отслаивая» и отталкивая от себя всякое «само», «самой», «самим», всякую преодоленную самость, отбрасывая ее в тень подразумеваемого знания как то, через что преодоление, от какого сна пробуждение, над чем возрастание и среди чего угадывание. Невозможно указать на какую-то конкретную константную предметность, она тут же выскользнет из всякого «это» с ее местоположением, неподвижностью и относительностью и тут же окажется выпростанным бескрайним простором *ослепляющего богатства*. Характерно, что она сразу и всецело там и сама, где и что она видит.

В непрестанном перелистывании жизненных сценариев открывается возможность для выбора, причем выбора, естественно, наилучшего. *«Мне представляется вдруг, что все — бегство, спасение, соединяющее нас будущее... — зависят от безошибочного выбора маски...»*⁶⁷ Чтобы удержаться сколько-нибудь продолжительно в генерации самости, выбор должен быть разомкнутым. Т. е. разомкнутым так, чтобы связь между выбором как свободным самодвижением возможностей и выбором как реализованной возможностью так и не была актуализована. И тогда сознание, оказавшись в «безвоздушном» (безобъектном) пространстве (измерение частичного опосредования), запускает ускоренный до непредставимых невероятных скоростей калейдоскоп историй (*которые были прежде и которых не было вообще*) вкупе с конфабулированными *action*-фабулами, безмерно насыщая интенцию объектного выбора, но так и не допуская ее к своему объекту. *«Наш план остается в силе; мы продолжаем прятаться на празднике и до утра не существуем»*⁶⁸. Сколь продолжительно можно пребывать в динамическом состоянии бесконечно потенциального выбора? *«Слабый ветер замечает и спутывает на улицах следы скончавшегося карнавала... Там мы ждем оцепенело и тяжело, на ветру, который поднимается с наступающим утром, и, неподвижные, близимся к дневному свету и финалу»*⁶⁹. Приостанавливая на полпути интенцию к объекту и разворачивая ее обратно к самости, персонаж словно «проваливается» в безвременье и межпространственное измерение, туда, где помимо и в стороне от нескончаемого потока *action*-историй присутствует его личность. *«Чужой и времени и свету, я присутствую при битве до конца»*⁷⁰.

Многообразие выбора — это с высоты самости периферийное состояние (третья генерация сознания). Пока она «держит» себя *тут*, она *там*, на окраине, «кружит» многоликостью всевозможных объектов, историй, событий, наполняя сам круговорот периферии динамической энергичностью. *«Где-то очень далеко слышен шум голосов... но нас обступает тишина»*⁷¹. Своим непрерывным мерцанием периферия зовет и притягивает. И она тем более многолика и притягательна, чем более отклоняема обращенной внутрь-вовне себя самостью. Но как только самость «теряет» из поля зрения средоточие своего тут-присутствия, взор героя начинает «выискивать» ролевые фигуры и их фактические сюжеты, динамическая

⁶⁷ Там же. — С. 196.

⁶⁸ Там же. — С. 205.

⁶⁹ Там же. — С. 196.

⁷⁰ Там же. — С. 202.

⁷¹ Там же. — С. 203.

форма останавливает свой круговорот *action*-метаморфоз и тут же сама оказывается в конкретной объективации и персонификации. «Я никак не вспомню, почему выбрал этот костюм и был готов за него драться...»⁷² «Меня стесняет нелепость моего наряда, я стыжусь своих бесшумных башмаков с пряжками...»⁷³

Мы теперь имеем некое «динамическое восприятие», суть которого состоит в том, что оно *дает видеть* то или иное сущее ровно настолько, насколько мы не торопимся удостовериться в его (а заодно и в нашем) существовании. При попытке удостовериться или идентифицироваться личность главного персонажа мгновенно «соскользнет» либо в одну, либо в другую, либо одновременно во все свои генерации уникальным «списком» подобранных предикатов. — «Это — части одного и того же лица, согласившиеся поделить между собой бодрость и уныние»⁷⁴. Разделенное внутри себя одно и то же лицо, совершая какие-то поступки, знает, как соотносить их с собой («Я не собирался это делать и вдруг увидел, что делаю»⁷⁵). Более того, мельтешащее своими масками одно и то же лицо, «разбрасывающее» в разных временах-пространствах свои поступки, мысли, переживания, прозрения, ко всему прочему ведет повествование от своего имени, одновременно-попеременно пребывая во всех трех генерациях сознания. Кто, как и о чем в таком случае «говорит» с нами через произведение литературы? Рассеянные вдоль времен и масок, случайно подобранные и недостающие, к персонажу присоединяются совсем иные предикаты как его собственные. «Значит, наша одежда... Мы уже не можем переодеться?...»⁷⁶ С этого момента из языка самодвижений и метаморфоз практически исчезает третье действующее лицо — омертвевшее и окаменелое, обретшее все признаки маски. В «завернутых вихрях» многообразных *action*-сюжетов у нее нет одного и того же (постоянного) лица. Оно оказалось нестабильным и тут же «вобралось» вторым. — Т. е. это история уже не о том, что происходит с кем-то где-то, а о том, что сейчас происходит со мной здесь, когда «он» («она») соскочил со своей орбиты и очутился на дистанции «ты», рискуя мгновенно стать мной со всеми своими *action*-фабулами как моими собственными. Сознание героя сохраняется как субъект, когда оно непрерывно перескакивает из генерации в генерацию. Оно уже перестает быть сознанием чего-то, о чем-то; будучи извлеченным из структур первой генерации оно создает свои обстоятельства во имя собственной динамической самости. Ее вопрошание: «что это?», подразумевающее как субъекта, так и предикат третьего лица⁷⁷, сразу трансформируется в промежуточный вопрос «кто ты?», имея в виду событие первого лица («что со мной?»), к нему (лицу) подступающее и его охватывающее («кто я?»). Но совсем иначе обстоит дело с персонажами третьего лица, не втянутыми самостью в синкретическое «я-ты-лицо»: они, по сути, прекратили свое существование, их сознание «уснуло» или подхватило какую-то обезличенную случайную суб-активную функцию: «Мы смотрим на провалившийся рот Лагоса, на прикрытые глаза... на поседелый клоч волос, который высовывается из-под парика. Англичанин тревожно встряхивает головой, словно видит призраков... Затем он начинает прохаживаться перед

⁷² Там же. — С. 203.

⁷³ Там же. — С. 206.

⁷⁴ Там же. — С. 203.

⁷⁵ Там же. — С. 204.

⁷⁶ Там же. — С. 206.

⁷⁷ Если в вопросе «что это?» мы *a priori* не имеем представления и понятия о предмете, т. е. имеем дело с абсолютной неизвестностью, то в предполагаемом ответе уже, так или иначе, сначала присутствует некий одушевленный субъект, правда, с отсутствующими (или, напротив, со всеми возможными) предикатами (О. Г.).

Лагосом, перед его телом на скамье, поверженным и величественным; он ходит взад и вперед с алебардой на плече размеренным шагом, с положенными поворотами»⁷⁸.

Герой в одной из своих персонификаций очутился в таком ландшафте, где проговариваются те же слова и совершаются те же поступки, ощущаются те же состояния и думаются те же мысли, но в совершенно иных образах и понятиях, идентификационно-ролевых *action*-сюжетах, в иной личности. *«Наступает молчание... в котором я могу... увидеть, как десять лет назад вы прячете под подушкой балетные туфельки, посмотреть из-за вашего плеча на иллюстрации, которые вы вырезаете из толстых старых журналов, уловить на глянцевой бумаге отблеск ножниц, могу увидеть, как вы танцуете то, что вас заставляют играть на скрипке»⁷⁹. «Вы поднимаете руки, смотрите на них, на свой лиф, на короткую жесткую юбку, отдыхающую на ваших коленях, смеетесь, теперь негромко и с каждым мигмом все тише, как бы удаляясь»⁸⁰. Самость («чувственное тело») жива в своем подхвате к себе иной, она одна и та же, когда она каждый раз иная, она возможна как непрерывная и неутомимая *инаковость*, «*неизбывная дифференция*»⁸¹. Ее непрерывно подхватывает новое отличие себя от себя туда, где она себя *еще-уже* не помнит. Ее подхватывание-отпускание — одновременно ее дыхание, соразмерное мгновению проворачиванию целых периодов жизни персонажа, историй конфабулированных и фактических, историй встреч и впечатлений, вдохновения и уныния. Стоит герою чему-то удивиться, внезапно столкнуться с чем-то неожиданным, как его самость прибывает гораздо раньше, чем обнаружится объект неожиданности. Но теперь это уже не просто объект, а некая символическая миниатюрная «картография жизни».*

*«Я глажу руку, которую вы прячете под столом, цепляюсь ногтем за край браслета и разом постигаю жизнь, узнаю себя в ней...»⁸² «Трогать и глядеть, трогать и глядеть — это легко, пока не ощутишь, как в тебе зарождается таинственное... биение жизни»⁸³. Приведенные фразы отнюдь не следуют одна за другой в той последовательности, в какой мы их расположили. В романе Онетти первая («Я глажу руку...») находится на предпоследней странице, практически в конце, вторая («Трогать и глядеть...») — в середине романа, создается впечатление, будто Онетти хочет до нас донести что-то существенное. Что именно?.. Речь идет, пожалуй, о самом величайшем таинстве жизни — о ней самой. И дело тут уже не только в чувственном аспекте, с которого все собственно начиналось. Стилистика романа принципиально меняется, начиная с карнавала, в котором оказываются персонажи. *«Прекрасно, мы изыдем эту четверку, нас нет, мы скрылись, вместо нее мы пустим шататься по танцалам и местам пристойных развлечений маркизу Дюбарри, донского казака, сеньора Зорро и последнего из могикан»⁸⁴. Карнавал воплощает в себе то самое астральное измерение, где главный герой ищет и, в конечном счете, находит свое неземное счастье. Но каково это счастье, на алтарь которого «принесена» фактическая судьба главного героя, и не только его, но и тех персоналий, которые, так или иначе, были втянуты в орбиту его личности? Счастье,**

⁷⁸ Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 207.

⁷⁹ Там же. — С. 206.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Черняков А. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. С. 178. http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2014/12/%D1%87%D0%B5%D1%80_1.pdf

⁸² Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 206.

⁸³ Там же. — С. 104.

⁸⁴ Там же. — С. 197.

которое отнюдь не редко упоминается в литературе Онетти, родом из астрального измерения. По-видимому, мы можем еще что-то сказать об этом измерении. Прежде всего, было бы ошибочно полагать, что оно является какой-то альтернативой или оппозицией фактичности, известной и предсказуемой. Здесь всякая устойчивость и равновесие, повторяемость и постоянство, предсказуемость и надежность — скорее некий интерферентный эффект, поскольку все перечисленное само «покоится» на крайней неустойчивости и подвижности. Здесь все, что различается, впервые обнаруживается, любое сущее, известное из мира фактичности, непрерывно раскрывается в своих все время новых доселе незнакомых мерах и перспективах, величинах и проекциях. Оно по мере узнавания себя мгновенно меняет свой контекст и горизонт, дистанции и пропорции, в итоге оставаясь-становясь тем же самым. («Ничто не прерывается, ничто не кончается, хотя смена обстоятельств и персонажей сбивает с толку близоруких»⁸⁵.) Но это «то же самое» никаким способом не дано заранее, о нем ясно лишь в какой-то краткий промежуточный момент — как только эта ясность наступит, вновь изменятся меры различения и восприятия. Потому что смотреть здесь — отнюдь не то же, что наблюдать любопытства ради, не спеша высматривая, никак при этом не затрагивая и не всколыхивая экзистенцию человека. В астральном бытии восприятие — это вновь и вновь возобновляемое предвосхищение-угадывание, неостановимо будоражащее все основание персонажа. Здесь невозможно остаться и успокоиться, что-то окончательно понять, внутренне остановиться, перевести дух, подвести черту, подытожить, принять решение, сделать взвешенный выбор, осмотреться.

Здесь каждый «*рассвет ставит новые пределы мира*»⁸⁶ — герой «застывает» в состоянии самозабвенного очарования увиденным, пока не «кликнет» самость. И тогда промчится стремительная, обгоняющая друг друга череда очарований (*смена обстоятельств и персонажей*), сжавшая годы и десятилетия, а может, века и эпохи в мерцающую иллюминацию вспыхивающих рассветов и просеченных новыми пределами миров. Столь фантазмагорическое *свето-звуко-действие* разворачивается во имя бытия самости, достаточно было герою зацепиться *ногтем за край браслета*, чтобы во всем этом мерцающем хороводе мер и измерений увидеть жизнь, ее смысл, величие и простоту. *Трогать* (например, *браслет*) и одновременно *глядеть*, как где-то там, всевозможные *action*-фабулы, черпают свои сценарии в незримом средоточии астрального бытия — где самость выпрастывается из самой себя, взмывается над собой непрерывно и каждый раз всецело, с легкостью и играючи преодолевая любые границы, обусловленные длительностью, протяженностью и непроницаемостью.

Но астральное бытие самости столь же легко покинуть. Достаточно обратить и задержать взор в направлении жизни, каковая уготована персонажу, чтобы выбрать-принять ее в себя. Затем бесповоротно и окончательно забыть об этом выборе, забыть о своем синкретическом «*я-ты-лице*» (пребывающем в самости как первое лицо и в фактичном ролевом *action* также как первое лицо). И лишь потом, в смутном и тревожном забвении-воспоминании (как в едином акте забвения одного и воспоминания иного), тут же обрести себя другого — того, кто уже сам принят аутентичным жизненным сценарием и одарен запредельным астральным счастьем.

⁸⁵ Там же. — С. 205.

⁸⁶ Там же. — С. 207.

«Я могу спокойно уйти... вы идете рядом, мы доходим до угла и идем вверх... ни от кого не убегая, не ища ни с кем встречи, немного волоча ноги, скорее от счастья, чем от усталости»⁸⁷.

Итак, к чему это наше изыскательское усердие по поводу романа Онетти «Короткая жизнь», коль скоро оно непосредственно не относится к самой фактической фабуле произведения? Роман, помимо своего крайне запутанного сценария и экзотической стилистики, довольно последовательно транслирует какой-то неэмпирический астральный опыт, который отторгает собой и сталкивает в несуть любые описательные инициативы. О чем он — этот опыт? О жизни, смерти, бессмертии?.. В состоянии ли мы мыслить первое, второе и третье не просто как принципиально и непримиримо отличное, но отличное внутри некоего всеохватного целого? Ведь от ответа на этот вопрос зависит, будем ли мы когда-то сами приняты измерением, в котором видеть, чувствовать, слышать, действовать, говорить, понимать и быть — одно и то же. Онетти демонстрирует непринужденное вхождение в астральный план собственного романа, естественно рассчитывая, что такие же возможности окажутся и у читателя. Мы со своей стороны попытались уловить эту скользкую линию вне-сюжетного развития и дополнить ее собственными размышлениями.

Внезапное вхождение в астральный план, где скрывается (*срывается в скрытость* и в своем движении скрывания на мгновение себя обнаруживает) самость, ощущается главным персонажем как... — безмерное всеобъемлющее счастье. Счастье от того, что в этих энергийных самодвижениях и подхватах присутствует кто-то, *«кто твердо вел меня, а я не мог противиться...»⁸⁸*. Но вначале, когда присутствие этого «кого-то» еще не было столь очевидным, героя слепо «вело» к разнообразию и новизне в отношениях, что вызывало у его избранниц непонимание и недоумение. Потому что то, что он искал, было лишь смутным неотрефлексированным поводом к иному новому поиску. Герой в своем неугасающем воображении постоянно «перелистывает» истории, как фактично происшедшие, так и конфабулированные, в которых обязательно должна присутствовать женщина. Но из них, неизбежно приводящих к некоему сюжетному завершению, герой извлекает какое-то только ему одному понятное счастье. Чем оно так желанно и вожаделенно? В переплетении женских характеров и сценических эпизодов оно призвано создать внутри героя самостоятельную личность, самость. Она тем устойчивее и притягательнее, чем более не похожи между собой всяческие сценарии с участием разных по желанности и привлекательности, доступности и дозволенности женщин. Внутренняя личность героя представляет собой как бы «всевидящее око», оно не просто видит, но само есть то и там, что и где оно видит.

В каком отношении находится незримая самость, одаривающая счастьем уже одним своим неуловимым присутствием, и спонтанно вспыхивающие то тут, то там сцены характеров и масок (карнавал как апофеоз всей жизни героя)? Не будь самости, не было бы многообразия мира, не было бы соответственно мер различия и восприятия самого многообразия. Это то, что всегда неодолимо влекло героя в те чужеродные отношения, куда ему был закрыт вход в силу обстоятельств, судьбы и случайности, туда, где, как ему казалось, безраздельно витает возможность быть каким угодно — без страха и упрека, сожаления и колебания, быть самим

⁸⁷ Там же. — С. 207.

⁸⁸ Там же. — С. 62.

собой. Поначалу это был единственный способ ощутить смутное и отдаленное, едва заметное, но возжеланное присутствие — непосредственно вступать в близкие отношения с женщинами, обремененными собственными *action*-обстоятельствами и историями. Но однажды все более и более достоверно начинает проступать то общее в жизни героя, что, будучи обнаруженным в своей природе, «вдохнет» в него совсем другую жизнь, объединит все его беспорядочно дрейфующие истории в одну торжественную и непридуманную. Именно она с ее неписанными правилами сюжета — проживаемая без начала и конца, присутствующая во всех его жизненно значимых событиях — постоянно влечет к притягательно неизведанному и нерукотворному. Это общее над-персональное (самость), которое отныне его *глубинно-личностно-индивидуальное*, наполняет его жизнь волнительными переживаниями, осмысленностью, предвосхищением и ожиданием всецелой свободы и астрального счастья.

Какой жизнью живет в персонаже самость, которая в свою очередь сама наделяет его колоритной и невыдуманной собственной индивидуальной жизнью? Выпроставаясь из *себя-уже-чуждой* и устремляясь к *себе-еще-неизвестной*, самость попутно дарует герою свободу от сопринадлежности неизменным и неизбывным сценариям, наделяет его новой достоверностью, внутренней мерой себя самого⁸⁹. Но самость наделяет мерой различения исключительно себя для собственного распознавания в неизведанных измерениях, и в этом нескончаемом наделении — ее волнение и мятежность, ее пульсация и дыхание. Она сразу оттолкнется от себя, ставшей себе уже чуждой, как от своего прошлого, попутно отбрасывая-разбрасывая свои меры-достоверности (будто следы-осколки-линзы) в сторону мира как к его будущему, давая видеть и бесконечно восхищаться его неповторимостью и величием. Стоит герою обратить внимание на свои сюжеты, маски и роли участников, как взор самости тут же перестанет выискивать в тех же лицах и эпизодах свое бытие, станет бессознательным и уже не увидит того, что пробудило его к жизни, то есть не найдет своего «я». «Я не беру вас под руку, когда мы переходим улицы, не стремлюсь защитить, я вас не помню»⁹⁰. Этот взор уже устремлен в другое измерение, туда, где перед героем, напротив, бесчинствует тотальная знаково-смысловая амнезия, безраздельно правит неизвестность и неопределенность, простирается зона десигнификации, антисмысл.

Самость видит не реальность мира в ее исторически организованных значениях, каким видит ее герой, а свою собственную внутреннюю реальность в образах мира. Иными словами, *самость* видит не то, как есть мир, но в степени и мерах его изменений и многообразия видит, как есть она сама. Как только в подвижном мерцании форм и пространств она узнает себя, она тут же наполнится неодолимым стремлением вырваться из *себя-уже-иной* навстречу себе-исконно-непознанной, затягивая на место себя раскрывающийся во все стороны невиданный прежде, но долгожданный мир с признаками ее присутствия (мир как всеобъемлющее живое целое). На самом деле это выпросталась из себя самость, устремляясь к полям антисмысла, как в собственную стихию, попутно отбрасывая от себя уже неактуальные для нее меры различения-распознавания. Но именно посредством этих мер перед человеком открываются новые витальные планы и ландшафты, которые он понимает и обживает, соотносит с собой и со своей историей; они вспыхивают, прорезаясь внутри существующих измерений,

⁸⁹ В данном случае внутренняя мера, не будучи соотнесенной с объектом — имманентная мера, — понимается, скорее, как достоверность (О. Г.).

⁹⁰ Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983. — «Короткая жизнь». С. 207.

и распаиваются новыми, со своими горизонтами, спектрами реактивности и чувствительности, гравитацией и *action*-сценариями.

Карнавал как астральные метаморфозы мира и личности главного героя не лишил ее бытия при смене костюма, как это произошло с другими существенными персонажами романа. Они, надев на себя чуждые им одежды, перестали существовать лично, хотя это не заметили. Но что происходит в это время с героем? Он тоже что-то не замечает вокруг себя, а именно не замечает, как известные ему знаково-смысловые корреляты, не подвергшись девальвации и распаду, с *некоторых пор* обслуживают уже совершенно иные ролевые диспозиции и сценарии. Сменив костюм своей сюжетной идентичности, герой не оказался брошенным самостью и, соответственно, не умер лично, но, напротив, подхвачен в новое измерение, всюду и везде оставаясь самим собой. По ходу дела не узнавая тех, кому так и не удалось в подмененных масках и образах удержать при себе свое *зжидительное* *исконно-личное*.

«Тебя поём, тобою боремся»⁹¹.

Литература

Онетти Х. К. Манящая бездна ада. Повести и рассказы. — М.: Эксмо-Пресс. Двадцатый век. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9E/onetti-huan-karlos/manyaschaya-bezdna-ada-povesti-i-rasskazi/4>

Онетти Х. К. Избранное. — М.: Радуга, 1983.

Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3.: Теория романа. — М.: Языки славянских культур. 2012.

Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. Европейский нигилизм.

Кант И. Критика чистого разума. — СПб.: Тайм-аут, 1993.

Философский журнал VOX, <https://vox-journal.org/html/issues/450/464>

Черняков А. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2014/12/%D1%87%D0%B5%D1%80_1.pdf

References

Onetti J. C. Manyaschaya bezdna ada. Povesti i rasskazi. — М.: Eksmo-Press. Dvadzatii vek. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9E/onetti-huan-karlos/manyaschaya-bezdna-ada-povesti-i-rasskazi/4>

Onetti J. C. Izbrannoe. — М.: Raduga, 1983.

Bahtin M. M. Sbranie sochinenii. T. 3.: Teoria romana. — М.: Iaziki slavianskih kultur. 2012.

Heidegger M. Vreema i bitie. Statii i vistuplenia. — М.: Respublica, 1993. Evropeiskii nigilizm.

Kant I. Kritica chistogo razuma. — SPb.: Taim-aut, 1993.

Filosofskii jurnal VOX, <https://vox-journal.org/html/issues/450/464>

Cherniacov A. Ontilogia vremeni. Bitie i vreema v filosofii Aristotelea, Gusserlea i Heideggera. http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2014/12/%D1%87%D0%B5%D1%80_1.pdf

⁹¹ Там же. — С. 30.

Astral happiness of Juan Carlos Onetti

Gushchin Oleg,

independent researcher, Moldova, Chisinau,
director of investment consulting company «DAAC-Invest»,
oleg_gusin@mail.ru

Abstract: In the article was performed «analysis» of the phenomenon of «happiness», which in Onetti's novel is, although implied, but still central. The analysis of this phenomenon is carried out not in the subject-object perspective, but in the «I» — you — the «subject» distance. It is at such an extreme proximity, called the astral dimension, that the «gravity» of the phenomenon of «happiness» with all its «hectic life» of dynamic connections and relationships «makes itself felt» for the first time. Moreover, the exposition itself develops according to a different logic immanent to this distance, which is practically unfamiliar to the classical subject-object discourse. Here, any attempt to grasp this or that phenomenon immediately responds with its slipping out outside and simultaneously inside itself, hiding behind one or another randomly highlighted image, acquiring the status of a special, distinguished one.

The author of the article did not go along to the path of classifying all direct and indirect plot interpretations of the novel, as obvious and as well alleged. It was important to understand from what source both numerous plots different from each other, which by themselves do not contain references to any common thing that unites them, as well as the very requirement of their difference, come from. It turned out that this requirement rests on the basis of the astral dimension with its energy and agonism of the selfs («sensory bodies») that inhabit it. In the growing multiplicity of plot and role-playing scores, the general astral outline of the main character phenomenally manifests itself, which consists in gaining, in the final analysis, the highest extra-plot unconditional all-encompassing happiness.

Keywords: astral happiness, truly happening, «sensual body», self, «I-you-face», personality's orbit, astral being, factuality, reverse plot, configurable plot, agonism, identification-role triptych, energy, ray-gaze, consciousness, mask, character, life, death, immortality.