

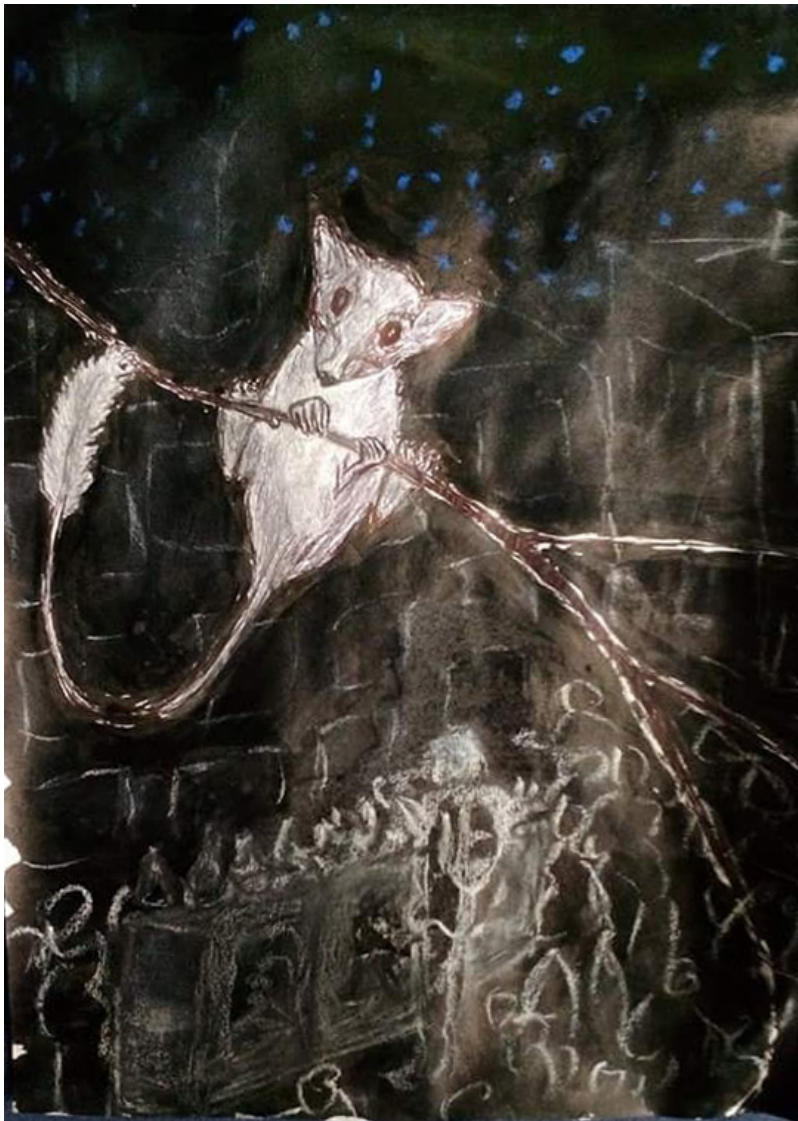
Окна в Пятиполь

Вот уже несколько лет Александр Мильштейн рисует иллюстрации к своим собственным текстам. Это всегда неординарная, завораживающая ситуация. Ведь если обычный иллюстратор, иллюстратор "со стороны" находится где-то рядом с читателем, на одной дистанции с ним, то какова в этом случае дистанция писателя, нам неизвестно – он иллюстрирует не только рассказ и референтные перипетии сюжета, но сам поток своего письма. Его придыхания, диффузии, падения. Его блеск. Это даже не иллюстрации, но видения, "окна в..." – лучистые существа на огромных рисунках Клоссовского, вздымающиеся тела Блейка, взвихренная тушь Гюго, его кляксы, кофейные подтеки... Всегда гораздо ближе и одновременно гораздо дальше к тексту, чем мы можем помыслить. Нечто внеположное повествованию, его изнанка, его великая неразборчивость средств. Или по какой-то скользящей кривой, касательной, в ракурсе анаморфоза – топь повествования, сюжет, проваливающийся в иные сюжеты.

В случае с Мильштейном все обстоит даже еще сложнее и интереснее. Поскольку сами его тексты – с их намеренными "забормотами", русско-немецкими ассонансами, с их способностью разбегаться в любом направлении из любой точки – представляют собой особого рода машины письма. Говоря о этих "машинах" (в делезовском смысле этого слова) можно вспомнить тексты Жарри, Руссея, Берроуза, Андрея Белого... Такие писатели "придумывают малое использование большого языка, на котором выражают себя целиком и полностью: они умяют этот язык, делают его минорным, как в музыке, где минор обозначает находящиеся в постоянной рассогласованности динамичные сочетания. Их величие – в этом умалении: они заставляют язык убегать, виться по какой-то колдовской линии, постоянно его рассогласовывают, заставляют ветвиться и варьироваться в каждом его элементе..." (Ж.Делез, "Критика и клиника") Эти тексты противостоят конвенциональной беллетристике, "большой литературе". Они не "рассказывают", не "описывают", но скорее "работают" – через свою скорость, подвижность в полонках, обрывах, смене оптики, заговариваниях. Подчиняются не обыденному порядку происходящего, но находящемуся за ним, не до конца ухватываемому нами принципу. Они дают голос кому-то незаведомому, ущемленному, они изобретают голос – для того, кто голоса, казалось бы, не должен был иметь. Как у Мильштейна, харьковчанина, живущего в Мюнхене, – голос эмигранта, афатика, фланера.



Итак, мы имеем одновременно две "машины" – машину письма и машину иллюстрирования. Их взаимодействие остается для нас отчасти неизвестным. Что первично здесь: письмо, порождающее иллюстрирование, или, напротив, рисунки, меняющие направление рассказа, раз за разом сдвигающие его к новому провалу, кишасщему новыми образами? Точнее наверное сказать, что эти машины работают в некоем взаимопроникновении, схватке, пересекаясь своими частями. Подталкивая друг друга и одновременно застревая друг в друге. Рисунки Мильштейна – своего рода графическое выражение этого движения, его трение и его люфт. Полускрытые нагромождения контуров, петлистые росчерки шариковой ручкой, шероховатые пятна пастели, компьютерные абрисы в лайтбоксах. В самом деле, какой-то сложный многополярный агрегат – "диполь", "квадруполь", "пятиполь"... И здесь же – пересеченности, разрывы, вспашка и борозды, путаница сезонов: "двуполье", "триполье", "пятиполье"... Или вот, как воплощение, фантазм этой порхающей легкости в сочетании с немилосердным скрежетом – "пани Броня", гебефренная старушка, культовый персонаж московско-украинской арт-сцены 90-х, предстающая на рисунке Мильштейна в балетной пачке, но с огромным мечом в руках, подобно древнегреческой мойре, страшной богине всеобрезающей судьбы.



Глядя на "обычные" иллюстрации к книгам, мы всегда представляем примерно, что они могут нам "дать", чего ожидать – эстетического удовольствия, точной проработки деталей времени и места или, напротив, воплощения авторского пафоса. Отдохновения для глаз в сплошном массиве текста, в конце концов. Рисунки Мильштейна могут показаться нам по сравнению с этим чрезмерно пристрастными и, одновременно, чрезмерно безразличными. В каком-то смятении или смущении. У нас нет к ним "подхода" – мы застреваем в них и тут же оказываемся безнадежно вытолкнуты. Нам может пригрезиться фигура автора – единственного, наверное, кто находится там, где разворачивается действие, и знает его код. Но есть ли на самом деле такое место? И хочет ли автор там быть? "Пишу, потому что не могу не писать о том, как я не могу писать", – проговаривается Мильштейн в рассказе "Пятиполь", давшем название всему сборнику. Единственному, кстати, в нем тексту, где протагонист опять оказывается в Украине. В каком-то загадочном вымышленном Пятиполе, где-то между Полтавой и Киевом. В городке, будто поставленном вертикально, "на попа", и окруженном лесами со стволами деревьев, выкрашенными белой краской. Такое случается и с нами всеми. Мы оказываемся на косогорах – там, где нам мерещилась равнина. И в мелькании белых стволов – там, где надеялись увидеть что-то родное. Мильштейн, как автор, первым готов отказаться от всех гарантий, от всех привилегий своего авторского места – я пишу, потому что не могу писать, и рисую, чтобы сохранить, сберечь эту невозможность. Место автора возникает только как окно, разрыв в недоумение,

небывальщину, предвкушение, отчаяние. И в то же время как манера – повествования, штриха, раскраски. На линиях странствия, исчезновения, возвращения или бегства, в бесприютных полях языка. Как мгновение, видение, промельк среди сотен километров белых стволов. Во времени самых незначущих и самых невообразимых событий.