

История прозы в описаниях Земли



Новое
Литературное
Обозрение

СТАНИСЛАВ
СНЫТКО
•
ИСТОРИЯ ПРОЗЫ
В ОПИСАНИЯХ ЗЕМЛИ



Новое
Литературное
Обозрение

МОСКВА
2023

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
С53

Редактор серии

Д. Ларионов

Снытко, С.

С53 История прозы в описаниях Земли / Станислав Снытко;
Предисл. И. Болдырева. — М.: Новое литературное обозре-
ние, 2023. — 160 с.

ISBN 978-5-4448-1878-7

«Надо уезжать — но куда? Надо оставаться — но где найти место?»
Мировые катаклизмы последних лет сформировали у многих из нас
чувство реальной и трансцендентальной бездомности и заставили
переосмыслить наше отношение к пространству и географии. Книга
Станислава Снытко «История прозы в описаниях Земли» — художе-
ственное исследование новых временных и пространственных усло-
вий, хроника изоляции и одновременно попытка приоткрыть дверь
в замкнутое сознание. Пристанищем одиночки, утратившего чувство
дома, здесь становятся литература и история: он странствует через
кроличьи норы в самой их ткани и примеряет на себя самый разный
опыт. Ему открываются неожиданные сближения хроники собствен-
ной болезни с историей повествовательной прозы от античности
до ленинградского андеграунда, а сам текст превращается в поэму
о роли географии в литературе, о редких старых книгах, комических
мелочах повседневности и о высокой иронии, загадочным образом
связывающей самые далёкие идеи и вещи.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

В оформлении обложки использован фрагмент Карты
побережья России с изображением города Колы и острова
Кильдин, выполненной по рисунку Геррита де Веера.1598.
Рейксмузеум, Амстердам.

© С. Снытко, 2023
© И. Болдырев, 2023
© Н. Агапова, дизайн обложки, 2023
© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Предисловие

Писательство — изысканная болезнь, которая начинается с чистого листа. Её важное свойство — принципиальная дезорганизация чувств и их смешение. Задав именно так начала прозы и представив себе её соединение с опытом последних лет — когда у всей Земли вдруг подскочила температура, мы получаем вещество этой книги.

История прозы здесь становится серией приключений в пространстве. Текст — это и есть главная, первая материя, так что и ощущения наши естественно текстуальны: тире колются, мы запинаемся, ловим буквы ртом, пробуем их на вкус, нас обнимают строчки, нам хмурятся грамматические конструкции, а понятиями, которыми схватывается реальность, становятся жанры. В мире Станислава Снытко, в известном — но и каком угодно — городе, населённом литературными фактами, происходят специальные полые события, в чьей полости это пространство и заключено.

Оно состоит из беспокойства. В замкнутом мире, от которого так зависит — в котором произрастает — проза,

что-то навсегда изменилось. Нет больше пространства, где прошлое навсегда улажено, где нет нужды искать имена вещам, где они все в точности на своих местах, как и люди, которые суть просто разновидности вещей. Теперь же мы хоть и помним, с точностью каталогизатора, все мелочи, все детали мира, но не помним их порядка. Наше текущее расположение тоже неопределённо: вирус поселил нас везде, где угодно, пространство утратило ясную структуру. Мы отправляемся в плавание каждый день, цель наша нигде, и из каждой каюты прекрасно видна комедия греха, система бессмертных свойств человечества.

Этот новый опыт трансцендентальной бездомности и определяет исследуемое героем (Снытко) пространство. Теперь в нём повсюду лакуны, зазоры, плывуны, чёрные дыры, отцепленные вагоны. В самом деле, мы ведь и в тексте можем путешествовать легко и быстро, переворачивая страницы или перескакивая с одной на другую, но есть расстояния совсем небольшие, которые вдруг становятся невозможно преодолеть и которые требуют от нас, как в бреду болезни, огромных сил.

Именно в освоении нестабильного и зыбкого пространства обнаруживается опыт идеальной прозы, к которой эта летопись составляет пролегомены. Присутствие в пространстве и изучение его, однако, не совпадают с ним целиком, не поглощаются им. Ибо беспокойство у Снытко, несомненно, исторического свойства. Поэтому появляющийся здесь время от времени протокольный презенс в духе Роб-Грийе, поток чистой имманентности, никогда не завладевает текстом всецело, всегда нарушается. Поэтому важный герой — рыба, которой не находится места в воде,

она выпадает с дождём, её ловят в воздухе, мы запираем для неё ворота, она символ нашего ожидания. Граждане антропоцена, мы ждём потопа, но это всё ещё мы, нас у нас ещё не отняли.

Ловушки, из которых состоит пространство, — это и воронки истории, её неизбывные попятные движения. Нужно научиться с ними обходиться, нет ничего важнее — так, мне кажется, стоит трактовать горячечный опыт «Земли снегов». И так теперь, когда мы все вдруг очутились в предпоследнем времени, «История прозы» продлится за пределы своей исторической ситуации.

Иван Болдырев

История прозы
в описаниях Земли

Номад

Я был дома и обустроивал его в моём маниакальном порядке, надо сказать, не в целях удобства, потому что гардероб всегда распределён анархически и занимает место других предметов, сколько его ни развешивай, а книг практически уже нет, но невроз порядка имеет свои причины. Представим вначале героя шумерского эпоса (который «всё видал», да не всё) посреди беспредельного лабиринта шведского вещевого магазина — своего рода карибский дом с анфиладой без входов и выходов, жёлто-синий героизм рука об руку с алюминиевой кастрюлей, Александрийская библиотека, которая напоминает о вымершем языке. Обречённая и непобедимая Вещь, как заболевание, которое умирает одновременно с больным. В закоулках этого чуланного каталога доносится шёпот с гротескным соглашательским акцентом: вот что на Островах блаженных на самом деле делают те немногие вещи, которые в этой жизни вы позволяете себе приобрести, в разумном соответствии с уровнем вашего среднемесячного дохода, — но путь вам туда, как говорится,

заказан. Никто не обязан думать о том, как выглядит рай, давать ответы по этому поводу, а тем более применять к своим занятиям райский лексикон, следовательно, — рассуждает вслух «всё выдавший», оставив надежду выбраться из лиминальных закоулков, — я как бы отождествляюсь с во многом случайной протяжённостью, перешагивая через все подозрения, и прикидываюсь свободным, как полиэтиленовый пакет. Расставленные по местам вещи напоминают собственные описания, они вышли посередине разговора, уклонились от него, как тот, кто в спешке устался на свои наручные часы, пока те остановились; став тем анахоретом и домоседом, чьим единственным домом была поверхность земли. За резиновой лодкой из пенопласта на кровле магазина для рыбаков глаз успевает выхватить прозрачно вымытое окно деревянной постройки, в среднем миллион двести долларов (на ярко-оранжевом стенде так и оказалось, что-то-там-проперти, сделай это реальным сейчас), мелькание за стеклом превращает лес в сплошной орнамент, хвойно-роговая снотворная завеса северной приграничной местности, полезть в карман за смартфоном, ткнуть в свои карты безуспешно: синяя точка, которая не грузится, это и есть ты, — мелатонин, анахроничный лэптоп, такой тяжёлый, что им можно в случае чего отбиться от медведя, книга старой прозы, глазные капли, пахучий спиртовой антисептик. Какой это жанр? На первый взгляд это история прозы, то есть рассказ о том, зачем появляется текст, записанный «в линейку», и что происходит дальше. Завоевательная активность Римской империи привела к тому, что основной задачей землеописателя, его государственной функцией, вместо риторических или физико-астрономических

упражнений, становится сбор и компиляция эмпирических данных о свойствах и размерах империи, а также тех стран и земель, которые представляют интерес для колонизации в будущем. Читать такие книги — как есть пустыню ложкой: более двух третей поверхности Земли остаются неизвестными, Страбон допускает существование «второй ойкумены», на описание первой потрачена вся жизнь — зато вольготно и как-то сподручно тянется вдаль История, флегматично тает в золотой бесконечности, топчет идолов, крошит обрывками папирусов и — замечает автор «Географии» в книге первой (глава вторая, параграф шестой) — попутно как бы освобождает речь от стихотворного размера, ритма, формальных поэтических качеств, бросает её «с некоей высоты или с колесницы» на землю, и вот уже прозаическую речь, называемую греками «пешей», можно узнать по характерным описательным периодам, периплам и орографиям, ландшафтным каталогам и страноведческим анекдотам. *Пигмеи привязывают себе рога и в образе баранов шумят трещотками и так защищаются против сражающихся с ними журавлей, иначе презирающих их за малый рост*, пишет Гекатей Милетский в VI, скорее всего, веке до нашей эры, сюжет с небольшими вариациями воспроизводится до сих пор.

Earthquake life

Если события чередуются по одинаковой схеме (я говорю о греческих романах), от разлучения к финальному воссоединению, например Габрокома и Антии в романе Ксенофонта Эфесского (II век нашей эры, греческие земли под

римским владением), то эти книги варьируют тотальный приём, если так можно сказать, стадийного и неотвратимого возникновения-и-преодоления препятствий (налёт разбойников, пленение, неузнавание лиц, происки завистников, прежде всего богов, ошибка в донесении, штормовая погода и пр.): сегментарная матрица любовной истории, меняющаяся, как под копирку, только топографическую последовательность. Рука читателя тянется к близлежащему креслу за бумажным пакетиком, цифровой номад не успел расчехлить свой стилос — а сыны Эллады в лаконичной книжке уже отмахали Малую Азию с Каппадокией, Сирию с Ливаном, устье Нила, Сиракузы, Сицилию, Эфиопию, фестиваль Гелиоса на острове Родос и триумфально водворились обратно в родной Эфес. Мотивировка: смягчить суровость пророчества, которое, вообще говоря, и так обещало благополучный исход и закругление фабулы по маршруту «Эфес — Эфес», а стало быть, если отбросить взаимно аннигилирующие элементы конструкции, единственное, что происходит в этом по своим временам отнюдь не высоколобом тексте, — чередование сюжетно-топонимических клеток, ячеек, перетасовка атомов, которые выскакивают равномерно из лототрона и, одноцветные, катятся обратно в роман. Остаётся чистая дескрипция, восполняющая перерывы между дискурсивными пассажами некой пористой, невесомой, прозрачной субстанцией — экстрактом морского лёгкого, раствором почвы, воздуха и воды без запаха или цвета, через который ни проплыть, ни переползти, а только наблюдать на расстоянии полёта камня. Скромное предложение эфесского грека заключается в аллегории состава и композиции мира, отнюдь не

включающего в себя царство эйдосов: ведь под видом романа (или повести, что здесь не важно) ойкумена кроится из областей и слоёв, чья связность избыточно наглядна и поэтому так занимательна для читателя, готового принять *фантастическое* — например, невозможный маршрут второстепенного героя — за натуральный, не зависящий даже от богов предикат мира, со всеми его трагикомичными совпадениями. Наподобие допотопного предания, миротные может быть пересказан (и сам роман Ксенофонта дошёл в пересказе), если его пропорции и скрытые рифмы оставлены нетронутыми, как если бы они были симптомами охватившей повествователя болезни. Земля — это чужое описание, а человек — потерянный багаж мойры. Такова планида, которую капитан Ахав (кстати, морская погоня как приём принадлежит грекам) назвал землетрясенческой жизнью, *earthquake life*, ведь если жить в постоянном нетерпеливом ожидании тектонического события, под гипнозом его обыденной неизбежности, то в тебе рано или поздно проклёвывается тремор, некое колебательное ощущение, которое бежит из тела в атмосферу и обратно, от стен, земли, социума — к телу. Ты задумываешься о ритманализе, а тем временем колебания достигают внутреннего гула, разрастаются до океана, в одном месте миролюбиво скребущегося о борт, в другом сметающего экипажи и архипелаги в глубину. Смартфон можешь выбросить: в тебя теперь встроены автономный барометр с высотомером, тебе известно точное направление ветра, когда придёт автобус, откуда летит самолёт в красной ливрее и сколько яда в чёрной вдове, поскольку, как ни верти, сейчас ты являешься наместником тектонического мира, агентом землетрясения

без дипломатического иммунитета и ритуально-мифологических надбавок, дозорным климатической обстановки, короче говоря, ты просто «лицо», даже не «частное» — дистиллированная замкнутая персона в вороньем гнезде на верхушке мачты, гриппующий комнатный посредник. В «Моби Дике» есть соответствующий эпизод, крайне симптоматичный, ближе к концу романа, глава сто восемнадцатая: капитан растоптал судовой квадрант, не нужна ему эта логия новоевропейского рационализма ни к чёрту, ни к звёздам... А всё же интересно, кому в итоге достался прибитый к мачте капитанский золотой дублон? Учитывая естественную американскую мегаломанию романиста, он не должен был достаться ни отцу-океану, ни Белому киту, ни самому дьяволу.

О внешнем виде богов

Но так как это *история*, у неё есть продолжение. В первые десятилетия нашей эры сеть торговых связей и военных путей, покрывающая освоенную часть Земли, расширилась до такой степени, что на *несколько веков* этот новый дорожный уклад решительно совпадёт с древним, как говорит Эратосфен, пристрастием греков сообщать публике все известные сведения о дальних землях — а к известным прибавлять для верности некоторые истории о муравьях величиной с собаку, выковыривающих золото из-под земли, о собаках с вываливающимися от ярости глазами, о народах, заворачивающихся в собственные уши, будто в спальные мешки, о пустынных жителях ростом в три ладони, берущих в плен группу любознательных иноземцев

(привет ревнителю Античности Свифту). Собственно, в эти *несколько веков* и помещается вся история греческого романа, от типовой фабулы любовного путешествия до бесконечного круговорота атомов повествовательного вещества, — но если уж серьёзно, то где-то в четвёртом веке, после гелиодоровской «Эфиопики», всему этому цветущему однообразию приходит конец. Неприятнее всего описывать то, что знаешь лучше других, но есть и хорошая новость: можно замаскироваться. Те же боги, к примеру, имеют совсем не тот вид, который им придавали богобоязненные художники, но похожи на морскую раковину с инкрустацией, другими словами, они небольшие по размеру. В одной из книг «Эфиопики» Гелиодор пишет, что богов можно отличить по глазам — якобы они глядят из-под круглосуточно поднятых век прямым, не моргающим способом. Интересное предположение, которое, прежде всего, наводит хаос в разграничениях художественного вымысла и того, что сам же Гелиодор пестует в качестве узнавания, полного соответствия материала изображения — материалу изображаемого. Я имею в виду программный экфрасис в книге пятой: пастух стоит на скале и, погоняя стадо, использует звуки свирели вместо пастушеской плётки, а основную часть изображения занимает сама скала, на которой он стоит, то есть огромный камень, а между тем, — ликует Гелиодор, — чтобы изобразить какой-нибудь камень, понадобится такой же камень, ведь вся эта идиллическая картина выписана не иначе как резьбой по камню. Как если бы, используя слова, мы могли передавать только другие слова — такое правило игры ударило в голову древнему романисту, всё зависит от материала: если

занимаешься резьбой по камню — изображай скалу или окаменелость, деревянными скульптурами — изваяй дуб или оливу, а если не повезло настолько, что ты логограф (то есть прозаик), то ничего не напишешь, на дворе период второй софистики, пиши о словах, ведь ещё Аристотель, кажется, именовал прозу «голыми словами». Так и написана «Эфиопика», отводящим дидактическим жестом. Разговорами о разговорах. Подавляющая часть романа посвящена зондированию драмы рассказывания: молодой эллин Кнемон требует больше подробностей, старый египтянин Каласирид притворно отнекивается (уже поздно, хотелось бы поспать), да и ни к чему перегружать рассказ описаниями всех этих неопикуемых хитонов, жертвенных быков, цветочных корзин, эфесских сандалий, пифийских возгласов, а между прочим, были ещё песнопения — и рассказчик прибавляет к рассказу песнопения, чтобы каждую деталь мира окунуть в свою безбрежную повесть, которая прерывается кратким измождённым сном, и так от первых петухов до последних волов, такой рассказ не может закончиться, ведь, строго говоря, у него нет начала: роман начинается с хронологической середины.

Субфебрильный турист

Хотелось перечитать «Эфиопику» Гелиодора глазами человека потерявшегося, в некотором смысле заплутавшего, а не субфебрильного туриста, которому заносы и выражения старого повествования кажутся чем-то вроде ассортимента в магазине. Заблудившийся есть тот, кто потерял знаки. С ними произошло следующее. Неприметно они

вернули себе подпольный смысл, не смазавшись и не помутнев внешними контурами. Они отреклись друг от друга с ослеплённостью, достойной мелвилловского конторщика; они готовы даже запеть чужой гортанью, заговорить сакраментальными голосами, звучащими с адамических времён на все лады, но чего они никогда не скажут — это где их найти, то есть в каких предместьях и окрестностях необходимо разрезать туман, чтобы извлечь на свет спасительные хоженные следы. В пятой главе этого любовного романа Хариклея и Теаген, по инициативе последнего, назначают что-то вроде паролей — условных знаков, которые необходимы двум замечательным специалистам по маскировке, чтобы в решительной ситуации опознать друг друга и, воспользовавшись этими знаками как своего рода тайным языком, сказать то, о чём нельзя. — Но дело в том, что Хариклея и Теаген так и не вспомнят своих знаков, будто что-то перепутав, как если бы условным знаком в нужную минуту должен стать *любой* знак; как если бы знак *уже* был подан. — Подобные неточности традиция относит на счёт забывчивости, оплошности со стороны углублённого в трафаретную историю автора, слишком стародавнего и прямодушного, слишком фундаментального и, вместе с тем, якобы похожего на нас самих, слишком верного древней, возделанной предшественниками фабульной основе, чтобы оказаться способным на уверенный просчёт, на то хитроумие превыше мелкой трудности, которое, вполне возможно, не входило в его задумку, хотя и не противоречило ей. Не противоречило потому, что, может статься, никакой традиции — как предмета диалога, благоговения или противостояния — для него не существовало, ведь это

позднее выведут «романную традицию» и поместят (справедливо, конечно) автора «Эфиопики» в её основании, тогда как у него самого вместо традиции под рукой была лишь соревновательная тонирующая *инерция*, впоследствии вышедшая из употребления заодно с древнегреческим языком. Как известно, инерция не смешивает стили, зато некоторое время ведёт заблудившегося по незнакомым местам с ощущением смутной уверенности, далёкой не только от тревоги, неизбежной в дальнейшем, но даже от ложносвободного произвола, короче говоря, она не знает физической протяжённости — только никак не кончающееся время, о котором постоянно говорят, что его никогда не было... Инерция сегодня вызывает раздражение или брезгливость, инертному человеку уготована эстетическая и социальная изоляция, участь наблюдать вокруг себя одни шлейфы, пропитанные усидчивостью допотопной фавулы. При слове «фавула» (можно было бы также сказать «драма», за неимением других терминов для романа в античном мире) и начинается гелиодоровское подрывное копошение с целью перевернуть всё, не изменяя почти ничего: рассказ вязнет в цитатах, с третьего лица без видимых оснований перескакивает на первое и только в середине книги, совладав с потоком вставных новелл, догоняет настоящее время — а типового сюжета не меняет. Но, похоже, загвоздка в том, что я и оказался этим субфебрильным туристом, который не сумел перечитать книгу глазами заблудившегося, не увидел леса за деревьями, подхватил респираторную инфекцию, со всеми биографическими последствиями этого дела, и в новом городе — как-то слишком напоминающем пару городов уже известных — не потерялся в начищенном

до блеска метро, а остался с ветхим изданием Гелиодора (то, что с предисловием Егунова) перед окном, на девятом этаже временного дома: впереди, в точке схода перспективы смыкающегося углом открытого двора, в тумане, на единственную башню, образуя с ней как бы число 10, опирается здание в форме огранённого алмаза, это Белорусская национальная библиотека. Её видно не целиком, она высовывается из-за какого-то жилого дома, чьи два нижних этажа стилизованы под римский Колизей.

Болезнь

Температура путешествует между суставами и волокнами, как будто имеет подвижное средоточие и управляет через него не только насморком, перистальтикой, глазами, но и внешними механизмами, их отношениями, звуками в комнате (а ведь легче написать о каком-нибудь материке, чем о небольшой жилой комнате). Болезнь с ядром в виде шара, взятого в буквальном смысле с потолка — от формы непрозрачного белого плафона, который лучше погасить. В этом тоже присутствует инерция — кутаться, чтобы сохранить тепло, и, закутываясь, прекращать таким образом быть собственником своего тела, отпускать и распределять его на то, чем вынужден защищаться от кислой погоды (даже ноль по Цельсию — уже кое-что), заматываясь в полотенца, одеяла и рукава, оборачиваясь простынями на резинке, диванными чехлами, лохмотьями флагов, распечатками своих бывших текстов, рождественским декоративным снегом из бумаги... Зато отсюда просматривается белый пластиковый стул в центре балкона, повернутый

лицом на двор, и чем чаще, приподнимая голову, смотришь в ту сторону, тем больше он кажется неприступным и фантазмагорическим, более того, что он принадлежит к бестиарию существ одушевлённой категории: так легче принять его недостижимость. Но на самом деле абсурдно не то, чем питается беглое полусознание человека, замкнутого неподвижно в квартире бог знает где, а фантомные способы его исправления: например, определять своё заболевание как элемент прошлого и, следовательно, пассивно пролёживать дни накануне мнимого ренессанса. Ждать, как в детском возрасте, — сочинять письмо щедрому рождественскому деду, который давно издох и растворился в Мировом океане, передразнивать про себя интонации знакомых, особенно некоторых поэтов, вспоминать закулочные на вокзалах, умолять свет выключиться взглядом, короче говоря, вживаться в новые правила игры. По верхним краям домов горят красные сигналы (для авиации?), за эти дни туман сгущался в треугольнике двора до такой степени, что по вечерам с моего этажа оставались видимы только эти сигналы, гаснущие и с затяжным отрывом загорающиеся вновь, по радио из тёмного угла доносятся голоса против присоединения страны к большому восточному соседу — говорят, что митинг снимается с квадрокоптеров (местные комитетчики?), но по головам идёт плотный туман, которым покрыт весь столичный город, и, наверное, только в средоточии толпы из однообразной массы курток изредка кверху выдвигается один, два хорошо различимых кулака. Радио быстро меняет тему и комментирует очередной признак разваливающегося мира, и, чтобы интерпретировать его, надо вспомнить все предыдущие

признаки, причём даже те, что были на прошлой неделе, то есть до моего приезда, что кажется едва ли вероятным. Короткая, не длиннее печатного тире или минуса на калькуляторе, неоновая пульсация то над полом, то в дальнем углу, где радио, заметная только периферийным зрением, означает повышение температуры тела и уход комнаты с валяющимся человеком в темноту: вместо век к глазам придвинулся потолок — дескать, великое разнообразие на расстоянии взгляда, — и в этой возможности лежать с открытыми глазами без навязчивых зрительных впечатлений состоит, по-видимому, единственное преимущество короткого перерыва между недомоганием и лихорадкой. Кроме радио, здесь находится неработающий телевизор, журнальный столик на колёсах с пластиковым растением в горшке и кожаное бордовое кресло, по диагонали от окна — спальное место.

MSQ — SFO

Иногда прозаические вещи гипнотизируют; их становление связано не с техникой или сюжетом, а с уликами, своего рода симптомами, не ведущими ни к какой болезни, больше с предпосылками, чем с реализацией. Думаю, проще всего будет назвать это *историей* — такой, которая делает видными сопровождающие и в конечном результате оттеняющие событийную последовательность факты и лиминальные обстоятельства, не употребляемые ни сюжетом, ни формальными приёмами. Но ведь такие *истории* припрятаны в тень, оставлены колыхаться на мелководе в районах, куда даже рыцарски преданным апологетам этого искусства

(чудовищное слово), вроде епископа Юэ, не придёт в голову забираться. Подозрительные нестыковки начинаются в то время, когда пробуешь описать эти подёрнутые камуфляжем районы, земельные наделы нефункциональных особенностей за завесой мутного (пренебрежимой степени мутности, можно сказать, прозрачного) марева. Как невротик, я не имею шансов усомниться, что любое описание должно быть изнурительно точным. Пересмотрите друг за другом два прототипических европейских образца: «Эфиопику» Гелиодора, оттеснённую на обочину её же преданными наследниками, и измочаленную культурной мифологией книгу доктора Свифта. К новой поездке я отправил обе книги в путевой рюкзак, не думая, конечно, что ноющие глаза и на длительных перелётах принимающая раблезианский оборот мозговая активность позволят читать. Но кое-что уже было пройдено, на полях карандашом заведомо оставлены спазматические *nota bene*, и где-то, как сообщила карта полёта, над гренландским посёлком под названием Туле картина *историй* двух старых романов как будто прояснилась, правда только в той части, которая имеет дело с так называемыми симптомами. Правдивость рассказчика, — начинает он свою книгу, — вошла в поговорку («Это так же верно, как если бы это сказал мистер Гулливер»), однако, не в ущерб правдивости, из его рассказа, как сам он говорит, были вычищены все специализированные детали: направления ветров, отклонения магнитной стрелки, описания на морском жаргоне манёвров корабля во время бури, а также приливы, отливы, географические координаты и прочее. Старая лукавая песня! Вычистив подробности, он в то же время привёл книгу к соответствию

с идеей картографического масштаба, даже педантично вывел его — двенадцать к одному как отношение размеров страны лилипутов к родине Гулливера, и это не о росте человечков, а о целых территориях, включая водные объекты, геологические формы, растения и животных. В истории картографии Свифт отметил эпитафией, высмеивающей присутствие на картах фантастических существ (в середине века их уберут), а свой главный роман превратил в таблицу Пифагора, адаптированную для читателей беллетризованных путешествий, как если бы на самом деле никакого путешествия — ни реального, ни в пределах воображения — не предпринималось, раз уж нет никаких различий между объектами, кроме их физической протяжённости, никакой материи, кроме социальной ткани, и никаких мест, кроме двух палат парламента и королевского двора. Здесь кому-то в хвостовых рядах самолёта стало плохо, образовалась группа совещающихся с задранной над головами ёмкостью капельницы, сам пострадавший, или «сама», был перенесён в дальний конец самолёта и там растворился в организованном участии. Откуда-то сверху шумовое сопровождение всю дорогу укладывает звуки в продольную направляющую линию (её инсценируют на посадке, объясняя про две световые полосы по сторонам прохода), в прорезь между шторкой и нижним краем видно стекло с белым тонким следом отрицательной температуры, который представляется ответвлением той же направляющей линии, ведь через уши и руки она продета таким образом, что всё записанное на откидном столике принадлежит ей, как когда-то руки средневековых авторов могли принадлежать только одному первоисточнику.